

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР  
У ТЕОРЕТИЧНОМУ  
ВИСВІТЛЕННІ





КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

**У**

Станіслав Росовецький

**КРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР  
У ТЕОРЕТИЧНОМУ  
ВИСВІТЛЕННІ**

**Підручник**

Затверджено Міністерством освіти і науки України  
як підручник для студентів вищих навчальних закладів



УДК 801.81(477)(075.8)  
ББК 82.2(4Укр)я73  
Р75

Рецензенти:

д-р іст. наук, проф. В. К. Борисенко,  
д-р філол. наук, проф. П. Ф. Дунаєвська

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка  
від 5 березня 2007 року*

**Росовецький С.К.**

Р75 Український фольклор у теоретичному висвітленні : Підручник. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2008. – 623 с.  
ISBN 966-594-956-X

Уперше осмислено в якнайширшому контексті світової фольклористичної теорії феномен українського національного фольклору.

Видання буде корисним при вивченні нормативного університетського курсу "Теорія фольклору", а також курсів "Українська народна поетична творчість", "Джерелознавство фольклористики", "Текстологія фольклору".

Для студентів, аспірантів, викладачів та науковців.

Гриф надано Міністерством освіти і науки України  
Лист №1.4/18-Г-16 від 09.01.08

**УДК 801.81(477)(075.8)**  
**ББК 82.2(4Укр)я73**

ISBN 966-594-956-X

© С. К. Росовецький, 2008  
© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,  
ВПЦ "Київський університет", 2008

ретца -

Пам'яті академіка  
Володимира Миколайовича Пе-  
вчителя вчителів наших

Розуміється, народна словесність, як і інші прояви життя народів, зовсім не тратить значення як матеріал до народної психології і навіть до характеристики національностей. Найновіші дослідження тої словесності відкрили лише, що так названа «народна душа» або «національний дух» – не щось стале, а рухається, стикається з іншими і змінюється, розвивається. А окрім того, ті дослідження накладають уздечку на дуже покvapливі висновки про національні душі – бодай доти, доки на підставі докладного порівняння матеріалів, які збираються ступнево з різних країн, не будуть зазначені як схожі, так і різні речі в творах духа народів на земній кулі.

*М. П. Драгоманов*

Природна мета всякої наукової роботи – наблизитися до істини, а не надати зразок конструювання гіпотез, інколи хоч і дотепних, зате заснованих на чистих ворожіннях.

*В. М. Перетц*



## ПЕРЕДМОВА



країнська фольклористика повинна повернути собі те місце у світовій науці, що його забезпечила їй самовіддана праця вчених XIX – початку XX ст. та яке вона по праву посідала ще у 20-ті рр.

Подолати теперішнє відставання, – на жаль, безперечне – важко, що й казати. І неприпустимою помилкою було б не використати для цього справді неповторну можливість, яку надає нам вибух суспільної зацікавленості вітчизняним фольклором, а саме підготувати нову, методологічно не упереджену генерацію українських фольклористів. Сприяти досягненню цієї мети й має пропонований посібник, що розрахований не тільки на студентів університетських спеціальностей "Фольклористика", "Українська мова і література", але й на магістрантів і аспірантів, філологів широкого профілю, усіх, хто відчуває потребу самостійно ознайомитися із сучасною наукою про вітчизняний фольклор.

Щоб не переобтяжувати науковий апарат книжки, автор посилається, як правило, на найдоступніші для студента видання, сподіваючись, що в разі потреби читач звернеться до першовидань і до оригіналів перекладів. Посібник розраховано на уважне, неодноразове та критичне прочитання. Орієнтуватися в його матеріалі, а за необхідності – і зробити довідку допоможуть система перехресних посилань і короткий термінологічний індекс. Засвоїти ж матеріал



має допомогти самостійне обдумування студентом поставлених після кожного підрозділу питань "Для самоперевірки" та складніших – *Відмінникові*". Щоб пересвідчитися в правильності відповіді або знайти в тексті підказку для неї, слід звернутися до "Ключа" наприкінці посібника.

Автор висловлює щиру й глибоку подяку В. К. Борисенко, С. Й. Гриці, Л. Ф. Дунаєвській, якої вже немає з нами, Н. А. Лисюк, Є. М. Пащенко, О. М. Семашку, Н. С. Шумаді, котрі, ознайомившись із посібником у рукопису, зробили цінні й конструктивні зауваження. Особлива подяка моїй учениці І. Є. Головасі, бо вона спонукала мене почати роботу над підручником. Якою мірою ця кількарічна праця досягла поставленої мети – судити читачеві.





## Список скорочень

<i>Весілля</i>	Весілля : у 2 кн. / упорядкув., прим. М. М. Шубравської. К., 1970. Кн. 1–2.
<i>Весільні пісні</i>	Весільні пісні : у 2 кн. / упорядкув., прим. М. М. Шубравської, А. І. Іваницького. К., 1982. Кн. 1–2.
<i>Вовк. Студії...</i> ВУАН	<i>Вовк, Хв.</i> Студії з української етнографії та антропології. К., 1995. Всеукраїнська академія наук.
<i>Гнатюк</i>	Галицько-руські народні анекдоти / зібрав В. Гнатюк. У Львові, 1899 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія НТШ. Т. 6).
<i>Грінченко</i>	<i>Грінченко, Б. Д.</i> Етнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Чернигов, 1895–1899. Вып. 1–3.
<i>Грінченко.</i> <i>Словарь...</i>	<i>Грінченко, Б.</i> Словарь української мови. У Києві, 1907–1909. Т. 1–4.
<i>Грушевський</i>	<i>Грушевський, М.</i> Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. К., 1993–1996. Т. 1–6.
ЕВ	Етнографічний вісник (Київ).
ЕЗ	Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка (Львів).
ЖМНП	Журнал министерства народного просвещения (Санкт-Петербург).
ЗНТШ	Записки Наукового товариства ім. Шевченка (Львів).
ІМФЕ	Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України.
<i>Килимник</i>	<i>Килимник, С.</i> Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. К., 1994. Кн. 1–2.
<i>Кирдан</i>	Украинские народные думы / изд. подгот. Б. П. Кирдан. М., 1972.
<i>Куліш</i>	Записки о Южной Руси : в 2 т. / изд. П. Кулиш. СПб., 1856–1857. Т. 1–2.
<i>Легенди...</i>	Легенди і перекази / упорядкув. та приміт. А. Л. Іоніди ; вступ. ст. О. І. Дея. К., 1985.
КУ	Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
НАНУ	Національна академія наук України.
НБУ	Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського НАНУ (м. Київ).
<i>Номис</i>	Українські приказки, прислів'я, і таке інше. Збірники О. В. Марковича та інших / уклад М. Номис. К., 1993.



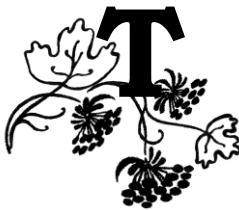
НТЕ	Народна творчість та етнографія (Київ).
НТШ	Наукове товариство ім. Шевченка (Львів).
ПВА	Повість врем'яних літ
<i>Прислів'я...</i>	Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми / упоряд. М. М. Пазяк.
<i>Взаємини...</i>	К., 1991.
РГО	Русское географическое общество (Санкт-Петербург).
РАН	Російська Академія наук
<i>Руданський</i>	Народні пісні в записах Степана Руданського. К., 1972.
РФ	Русский фольклор (Ленинград – Санкт-Петербург) [ежегодник].
ТОДРА	Труды Отдела древнерусской литературы. (Ленинград, Санкт-Петербург) [ежегодник].
<i>Українці...</i>	Українці : Народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд кув. А. П. Пономарьова та ін. 2-е вид. К., 1992.
ХИФО	Харьковское историко-филологическое общество. (Харків).
ЦНБ	Центральна наукова бібліотека АН УРСР, тепер НБУ НАНУ.
<i>Чубинський</i>	Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной имп. Русским Географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собр. д. чл. П. П. Чубинским. СПб., 1872–1874. Т. 1–5.
AT	The Types of the Folktale. A classification and bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC № 3). Translated and enlarged by Stith Thompson. 2-nd revision. Helsinki, 1961.
EdM	Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Herausgegeben von Kurt Ranke. Berlin; New York, 1977–1997. B. 1–9.
FF	Folklore Fellows.
FFC	Folklore Fellows Communications (Helsinki).
IAEEF	International Association for European Ethnology and Folklore.
ISCLR	International Society for Contemporary Legend Research.
ISFNR	International Society for Folk-Narrative Research.
JAF	Journal of American Folklore.
NIF	Nordic Institute of Folklore (Turku).
NNF	Nordic Network of Folklore (Abo; Bergen).



## Розділ 1

### ЩО ТАКЕ ФОЛЬКЛОР І ЩО ТАКЕ ФОЛЬКЛОР УКРАЇНСЬКИЙ

#### 1.1. Народна творчість чи усна література?



ермін "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, розпливчасто 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 ілізації". 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 вивчає 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"<sup>1</sup>. 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 неборними 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 "таєм-



ницями". 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 вміщувати їх під дахом спільної науки"<sup>2</sup>. 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"<sup>3</sup>. Це ж розуміння фольклору як "словесного мистецтва" відбилося й у назві існуючих підручників і діючої університетської програми 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 обмежується<sup>4</sup>. 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. (див.: 4.10).

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. Та навіщо далеко ходити, спробуємо разом знайти естетичні якості в таких прислів'ях: "Наше тільки й добре"; "Зараз не вішають, а поперед розсудять" (Номис, № 2520, 7435). На Заході популярна думка, що первісний *синкретизм* людської культури, тобто злиття в ній ще не розчленова-



них 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"<sup>5</sup>. 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 мистецтва<sup>6</sup>, 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 (див. докладніше: 2.5). 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'я-



зкові тактильні відчуття від вінка на голові, від дотику 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 луцили "насіння", в Америці їдять солодку кукурудзу, 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")<sup>7</sup>. 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

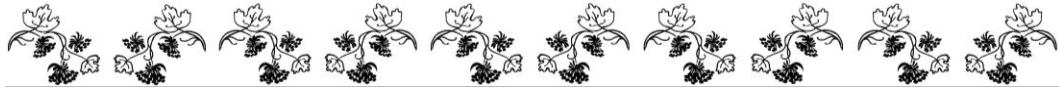
**Для самоперевірки.** Чи можна фольклор розглядати як вид мистецтва?

**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. Спроби теоретичного вирішення проблеми специфіки фольклору

Якщо на Заході фольклористи, при звичаївшись 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. Гусєв, 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. Гусєв 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"<sup>8</sup>.

Знову не можна погодитися з тим, що весь фольклор беззастережно віднесений до мистецтва. Більш того, на думку В. Є. Гусєва, 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. Гусєва, 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. Гусєва обов'язково закріпити за фольклором мовний компонент.

Від внутрішніх особливостей фольклору як об'єкта дослідження 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 – *C.P.*), а його реалізація, наприклад, магічна дія, може входити у цю одиницю"<sup>9</sup>. 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. Візьmemo 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"<sup>10</sup>. Для Д. Бен-Амоса фольклор це "артистичне спілкування в малій групі"<sup>11</sup>, визначення це доводиться визнати однібічним 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. Тоді у схемі 1



Схема 1.

**Базова схема комунікації**

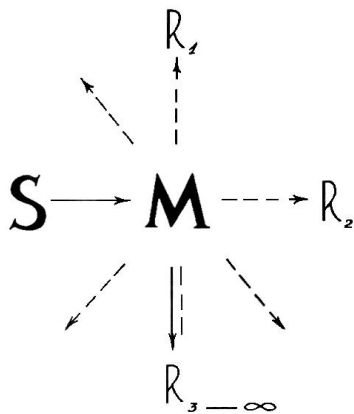
де  $S$  – суб'єкт інформації, або той, хто передає;  $R$  – реципієнт, об'єкт інформації, або той, хто її приймає;  $M$  – матеріальний посередник (медіум) між  $S$  і  $R$ , засіб передавання інформації;  $\leftrightarrow$  – "зворотний зв'язок".

Схеми "літературна" та "фольклорна" виявили значні відмінності (див. схеми 2, 3). У першій автор ( $S$ ), створивши "матеріально закріплений текст" ( $M$ ), саме через нього передає естетичну інформацію читачам ( $R_1, R_2 \dots R_n$ ). 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".

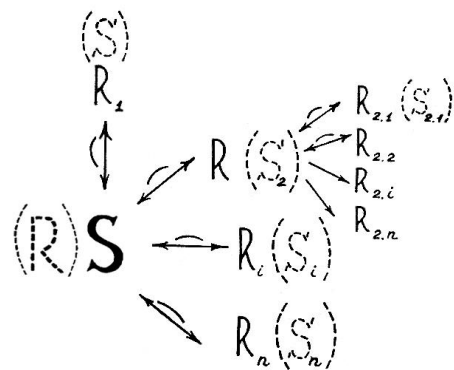




Зовсім іншу картину бачимо на схемі 3. Можна уявити собі, що тут зображено розказування казки. Казкар звертається до слухачів безпосередньо, і "зворотний зв'язок" миттю замикається на ньому самому: "Виконавець (особливо, коли мова про жанри, що припускають текстову імпровізацію) може змінювати (коректувати) зміст і структуру тексту й позатекстових елементів залежно від поведінки (реакції) слухачів під час виконання"<sup>12</sup>. 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.



**Схема 2.**  
**Комунікація в літературі**



**Схема 3.**  
**Комунікація у фольклорі**

Корисна праця К. В. Чистова розкриває цікавий аспект вивчення комунікації у фольклорі (див. ще, зокрема, розвідки піонера таких досліджень Р. Джорджеса (США), а також європейських фольклористів, як Й. Єх, В. Й. Онг і Р. Шенда<sup>13</sup>). 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 про-



ханья 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 "закодованому" 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..."<sup>14</sup>. 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 зачувати 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 зачувалися, 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. Відмінності фольклору від літератури та музики новоєвропейського типу: соціологічні, у "творчому кодексі", у функціонуванні твору**

Далеко не вичерпаними залишаються можливості, що їх відкривають для з'ясування специфіки фольклору зіставлення 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 XIX ст., коли в Україні протистояння фольклору й "високих" форм словесної та музичної культури було найчіткішим. Воно дещо розмите в XI–XV 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 *необов'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 XIX ст. із селян, насамперед, виходили й такі професіонали фольклору, як кобзарі, лірники, старці – виконавці "псалмів".

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<sup>15</sup>. 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 (див.: 4.13). 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* (див.: 4.8; 5.3) – 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" XIX ст. (див.: 3.3) 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"<sup>16</sup>. 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"<sup>17</sup>. Нарешті, абсолютизація типологічного вивчення фольклору (див.: 4.12) приводить Б. М. Путілова до заперечення існування "первісного тексту" взагалі<sup>18</sup>. У свою чергу, К. В. Чистов відкидає "містичний «пратекст»" як одну з "текстологічних ілюзій, досить популярних у фольклористиці XX ст."<sup>19</sup>.

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?"<sup>20</sup>. І справді, коли ми ніколи не дізнаємося, хто склав думу про козака-нетягу (у записах XIX 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, див.: 3.5; 4.1) 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"<sup>21</sup>. З цього погляду, "попередня цензура колективу" відбувається насамперед у свідомості самого творця, і тільки потім, якщо складене ним не додало "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"<sup>22</sup>. Автор цих рядків колись спеціально переглянув надруковані корпуси прислів'їв як жанру давнього та коломийок 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 переконатися, 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 твори анонімно – і не стільки тому, що воліють не "розшифруватися" 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"<sup>23</sup>. 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 полягає 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 знуцаються 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 тут 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* мо-

жна розглядати як одну з реалі-





зацій 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, биліни, 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 клапти ріллі або сіножаті, оточені лісом... А селянин цього краю продовжує співати про "раздольє чисто поле", немов він жив в Україні!"<sup>24</sup>.

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 "Жемчужжю 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 су-





часник Андрій Шут замість "галера" (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 видумати 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"<sup>25</sup>. 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"<sup>26</sup>.

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 метафорично, 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<sup>27</sup>. 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, чії 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 (про інші наповнення цього терміна див.: 4.6; 5.3), під текстом – одиничне відтворення певного твору виконавцем, а під контекстом відповідну соціальну ситуацію такого одиничного виконання, А. Дандис стверджує, що лише "знання контексту може прояснити варіативність тексту та текстури"<sup>28</sup>.

Українська фольклористка С. Й. Грица, запозичивши лінгвістичне поняття, висунула ідею фольклорної "парадигми" як "сукупності варіантів", котрі групуються коло однієї моделі інваріанта<sup>29</sup>, а як конкретизацію її – поняття "пісенної парадигми" – певної "сукупності варіантів одного пісенного зразка, що утворилася внаслідок його трансформацій у процесі часово-просторового руху"<sup>30</sup>. Розробка цієї концепції дозволи-



ла 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 (див. ще: 5.2; 6.1 тощо).

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 окремий різновид художнього стилю або ширше – окремий 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 загальновизнаному 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 Цзюї (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 Цзюї 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 літературного 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, окремішній 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 новоевропейського 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. Шумадою (1972). Тепер розігнемо ці книжки, першу – на вірші "Повій, вітре, на Вкраїну...", 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 друковане відтворення пісенного тексту до надрукованої поезії – це пісня, відома нині не менш як у 20 лише друкованих 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, новітня музика	новаторство	авторство	незмінність 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. У пошуках "внутрішніх" ознак 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"<sup>31</sup>. 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.

Деяко 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"<sup>32</sup>. 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"<sup>33</sup>.

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"<sup>34</sup>. 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, лірична 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"<sup>35</sup>. 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 суворю 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 відмовитися 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 власно 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 поезики (див.: 5.3). Коли з погляду етномузикознавця феномен музичної формульності "слід розуміти як своєрідну систему мислення, не розчленованого ще чітким осмисленням контрасту"<sup>36</sup>, 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"<sup>37</sup>. Цікава ця гіпотеза (котру треба ще ретельно перевірити) поєднує рівень прийомів народної поезики з осмисленням нею часопростору (див.: 5.2).



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 невольного 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?"<sup>38</sup>. Отой самий таємний зміст казки В. Я. Пропп ототожнює з "несвідомою 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"<sup>39</sup>. 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"<sup>40</sup>.

Як же все ж таки проникнути в цей таємничий, прихований інколи навіть і для сучасного носія фольклору світогляд або навіть світовідчуження мільйонів людей, що сформувавши 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 *epistyme* '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"<sup>41</sup>.

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 вислухування 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. Світовий фольклор і місце в ньому фольклору українського

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 красномовного 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, виявилось, 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 ґатунків – 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 *індоевропейської 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, індоевропейські, 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. Фольклор України та український фольклор

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. Рібакова, що "аланські, яські племена салтовської культури, можливо, входили до складу держави Русі"<sup>42</sup>. 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 української 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<sup>43</sup>.

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<sup>44</sup>.

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<sup>45</sup>. 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, однак, не означає, що слід відкинути оту абстракцію й перейти до вивчення *регіональних* фольклорів поодиноці. 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 регі-



ональними 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 поезики української пісні?





## Розділ 2

### НАУКА ПРО ФОЛЬКЛОР, ЇЇ СТРУКТУРА Й ДОПОМІЖНІ СПЕЦІАЛЬНІ ДИСЦИПЛІНИ

#### 2.1. Фольклористика в її стосунках до інших наук. Внутрішня структура фольклористики



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 (див.: 4.12).

Оскільки ж 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<sup>1</sup>, 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" (*Українці...* 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 XX 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"<sup>2</sup>.

У СРСР комуністична доктрина передбачала вольове прискорення очікуваного "злиття націй", тому названі науки отримували тут певну ідеологічну заданість (див. ще в "Післямові"). В Україні ж антропологічні





та етнологічні студії скеровані були насамперед на пізнання свого народу, його неповторної своєрідності<sup>3</sup>, 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 музику", або "народну музичну культуру" (О. І. Іваницький), і стосунки його з нашою наукою нагадують ті, що склалися в неї з етнографією, тільки спільне поле досліду 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" зумовляють 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 XIX 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?



## 2.2. Феномен донаукової стадії збирання фольклору та її український варіант XI–XVIII ст.

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 *навіщо* 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 – щойно згадану донаукову 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, донаукова 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<sup>4</sup>, вишкрябане на стіні Софійського собору в Києві:

Олтарь пломяны,  
А церкви ледяна.  
И ольтарь погаснеть,  
И цьк(в)ы стаеть.<sup>5</sup>





С. О. Висоцький бачить тут "пояснювальний надпис" до розміщеного поруч малюнка "Йордані", В. В. Німчук – "силабічний вірш із символічним змістом"<sup>6</sup>. 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, згадану в ПВА під 1113–1114 р.: "поставиша єпископа Данила Гургеvu"<sup>7</sup> (тобто в місто Юр'єв на р. Рось)<sup>8</sup>. 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 ПВА 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 посилання на усну традицію ("Инии же, не вѣ дуце, 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 Штефана-воєводу" ("Дунаю, Дунаю, чему 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 школярів, 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.: 2.3), але не варто забувати, 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 – "Скарбниція потрібная..." Іоаникія 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-священика 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, мовлячи: «Поганській сину, не сего дня розговієшся, так завтра, не завтра, так позавтрею, а двері нехай будуть в дому!»" <sup>9</sup>. Другий анекдот, безперечно західного походження, з "чорним" гумором розповідає, як "єден ні-



мецкої землі 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, хвалився перед 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 колегіумі, 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: "Paupereibus!" За класифікацією З. Фрейда (див.: 4.2) "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 обертався 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 Зіновійв, назвав свою збірку паремій таким чином: "Приповісти (або теж присловія) посполитіє, и азъбукою ради скорішого (якового слова) поісканя новособравшіся, споряженніє і зде положенніє, для розних потреб, которих заживають в речах слушних православніє"<sup>10</sup>. 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 збірника майбутні його читачі. Проте збирач



спрямовує до них ще й вірші:

... списал я приповістеи колко:  
єст, чаю, по вселенной еше іх и не толко.  
Ви же, чтущіє, молю вас, еше вспоминаите  
и, кгда схоцете, подлуг азъбуки докладайте.  
Іменно, як зволите, так собі поступуйте:  
на кую літеру вспомніте, к той приписуйте.

Далі в рукопису закреслено рядок: "Для того прожних листов в приповістех оставлял". І читачі відгукнулися на цей заклик збирача: на вільних містах рукопису чималенько таки підписувано паремій іншими руками.

На відміну від заголовка і віршів, самі записи (в усякому разі Климентіїві) 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.

Збірничок Климентія Зіновієва 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. А. де Боплана – Г. Калиновський, родом із Сумщини, із Кролевця, 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 брошури, від якої годі було сподіватися зиску, слави або благовоління з боку зверхників?



Ще через сорок років зустріч російського філолога й українського поміщика князя М. А. Цертелєва 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 етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край" П. П. Чубинського. Проте ці видання, будучи 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

<i>Давній літописець</i>	<i>Петро Могила</i>	<i>Климентій Зіновійв</i>	<i>Г. Калиновський</i>
Перекази прислів'я приказки, описи ідолів і т. ін.	...	Прислів'я, приказки, загадки	Опис весілля

**Відмінникові.** Климентій Зіновійв 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.







### 2.3. Сучасна збирацька (польова) фольклористика

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". Пройшло 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 погіршив 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.

А проте правила, якими слід керуватися при збиранні фольклору, прості. Про перше з них іноді забувають, іноді навмисно його порушують, пропонуючи в "Пам'ятках фольклористові" записувати лише твори певних жанрів, а інші обминати. А правило це було сформульовано ще 1916 р. В. М. Гнатюком, якого називають першим українським професійним фольклористом: "При питанні про те, що належить записувати, найліпше держатися засади – все що попаде під руки"<sup>11</sup>. Іншими словами, завданням збирача 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'язково "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"<sup>12</sup>. 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 казкарками" (*Куліш*, 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<sup>13</sup>, 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"<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup>. 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. Онищука"), 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., 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 подорожі – 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 скарп 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 дослідник північноросійської казки О. І. Никифоров, висуваючи перед збирачами "репертуарно-картографічне завдання" – просто виявити репертуар даної місцевості, скласти відповідну карту, таблицю тощо<sup>16</sup>.



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<sup>17</sup>.

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 облутують 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 Земпліні 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"<sup>18</sup>.

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. ХІХ ст., молодий О. О. Потебня, 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. Потебні 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 городі 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<sup>19</sup>.

Спробіть 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.

## 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.





## 2.4. Джерелознавство

Якщо збирацька діяльність, поїздки на село ще можуть бути пов'язані у сприйманні молодшої людини з якоюсь романтикою, то саме слово "джерелознавство" може викликати в неї, напевно, нудоту. Проте суворіша 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 редагуються, 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 (2.3) фольклористичні про-





грами, 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 звуковому 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 справу найчастіше. Вони бувають або *рукописними*, або *друкованими*. У той час як рукописне джерело існує лише в одному своєму унікальному втіленні, друковане 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 друкованим джерелами в їхньому *суспільному статусі*: на відміну від рукописного друковане джерело сприймається суспільством як *опубліковане*, що відбивається й у зовнішніх ознаках: це, насамперед, вихідні дані, що подаються на титульному аркуші; коли в ХІХ 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 друкованого видання, рукопис не може бути рецензовано або



в інший спосіб піддано критиці в друкованому 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 буквений або нотний текст, а серед давніх – згадані вже графіто (див.: 2.2) і *берестяні грамоти*. Останні в Україні знайдені нещодавно І. К. Свєшниковим 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 наколотий 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 ПВА можна віднести до джерел нашої науки, а всі інші ще не згадані рукописні умовно-знакові її джерела (від другого найдавнішого списку ПВА, 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 XIX – у перші десятиріччя XX ст. львівським НТШ, насамперед у його "Етнографічним збірнику" (1895–1929), тоді стане в пригоді основна частина фольклорного 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<sup>20</sup>.

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 фольклористів-фахівців. 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 XX 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. Гуриненка (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 XVII–XVIII 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. Киреєвського.

Цікаві знахідки ще можливі в архівах і бібліотеках Польщі, Канади, Швеції (зокрема у фондах "Casasica I" і "Casasica II" 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 приходиться 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 приступними друкованими відомостями про нього і лише потім вирушати в подорож! Щоб знайти, треба знати, що саме шукати і де така знахідка можлива.

При посиляннях 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: "З зв. – 45"), на котрих знаходиться текст.

*Друковані джерела* принципово доступніші для дослідника: будиши 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" фундаментальний 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.

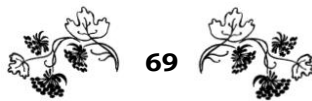
Однак настане час, коли кожний фольклорист України зможе отримати з дисплея власного комп'ютера будь-який запис і будь-яку інформацію про нього з будь-якого архіву або будь-якої бібліотеки країни й світу. Поки що це мрія. Але ж маємо її наближати.

## 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 видобув із джерела геть усю інформацію?





## 2.5. Текстологія: специфічне наповнення основних її понять у фольклористиці

Текстологія – це прийнята, головним чином, у слов'янських країнах назва для допоміжної дисципліни гуманітарних наук, що вивчає тексти та готує їх до видання; на заході вона має назву "критика тексту". Для розвитку в Україні фольклористичної текстології особливе значення мають (1) більш традиційна італійська "критика тексту" або "нова філологія" (Р. Піккіо, А. Данті, Д. Колуччі), що працює з пам'ятками переважно слов'янського давнього красного письменства, (2) *петербурзька текстологічна школа*, засновник якої Д. С. Лихачов переніс на вивчення давньої літератури принципи дослідження "творчої історії" текстів літератури нової, розроблені російським філологом Б. В. Томашевським, якому належить і сам термін "текстологія" (1928); (3) французька "*генетична критика*", розроблена вченими паризького Інституту сучасних текстів і манускриптів (А. Гресільон та ін.), що пропонують свій підхід до вивчення манускриптів як глобальний метод вивчення продукування тексту та постання ("генези") сенсу.

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 окремішнє 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"<sup>21</sup>. Українська дослідниця посилається на думку Л. Хонко: "Факт відсутності джерельної версії для усної епіки робить пошук тексту парадоксальним"<sup>22</sup>. 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 ереси 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 втіленням тексту існує у формі аркушика або зошити, 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'єktiv – 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 нанизання 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<sup>23</sup>. 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 перетілення 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.

Сталої 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 контактного 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<sup>24</sup>. Таким чином, можна казати про подольську *версію* певної балади, а коли в текстах, записаних один на Слобожанщині, другий під Хотиним, 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<sup>25</sup>.

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 спів-авторів 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)?





## 2.6. Текстологія: установлювання тексту, його критика. Типологія фіксацій ідентичного фольклору

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 текстологом 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. А. Грінченка.

Прочитавши текст і з'ясувавши для себе його семантику, фольклорист-текстолог може нарешті поставити перед собою завдання, що їх вирішувала традиційна "критика тексту", це – *рецензія*, *емendaція* та *едиція*, або відповідно критичний розгляд і класифікація відомих текстів пам'ятки, 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 с а м о к р и т и ц і " <sup>26</sup>.

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 невластиві 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"<sup>27</sup>.

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, хатичитальні, 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)<sup>28</sup>. 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" (Кирдан, 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 життя 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"<sup>29</sup>. Слід нагадати, що фольклорними такі тексти стають лише тоді, як отримують ознаки варіативності.



На Заході вироблено й доволі докладну класифікацію *позафольклорних імітацій* творів справжньої усної традиції. Відомий американський фольклорист Р. Дорсон ще 1950 р. традиційному фольклору як справжньому, автентичному протиставив *фейкмор* ("дослівно фальшований фольклор"), підробку (*fake*) під явища народної усної традиції. Через майже сорок років у статті для німецької "Енциклопедії казки" Р. Дорсон констатує, що запроваджений ним термін уже закріпився у фольклористичній термінології як корисна й перспективна складова її частка<sup>30</sup>.

Проте в Європі не для всіх дослідників, що зацікавилися явищем, яке отримало в Р. Дорсона назву "фейкмор", виявився прийнятним і запропонований ним термін – через, головним чином, виразний негативізм його "внутрішньої форми". Історію осмислення в Європі термінологічного "дублера" фейкмору, "*фольклоризмусу*" (або "фольклоризму"), що має вже цілком нейтральне емоційне забарвлення, подає спеціальний огляд словенської дослідниці М. Станонік (1996), яка засновником концепту "фольклоризмусу" вже в 60-х рр. ХХ ст. називає німецького етнолога Г. Мозера<sup>31</sup>. Тепер на Заході цей термін існує у двох версіях – англійській (*folklorism*) і німецькій (*Folklorismus*). Щоб запобігти черговій плутанині в українській фольклористичній термінології, пропонуємо вживати відповідник німецькій версії – "фольклоризмус". Прикладом безумовного фейкмору може слугувати вже згадана написана О. Шишацьким-Іллічем "Казка про бога Посвистача", передрукована П. О. Кулішем у "Записках о Южной Руси" як "Дума-казаніє про морський похід "старшого князя"-язичника в християнську землю" (*Куліш*, т. 1, 172–178), а "фольклоризмусу" – надрукований там само запис українського *visio* ("видіння"), подорожі старої Дубинихи на той світ, що його сам видавець рекомендує як "компіляцію, зроблену в дусі народної поезії" (*Куліш*, т. 1, с. 304).

На думку польського дослідника Р. Суліни, "словесний фольклоризмус" виникає як результат вільного вибору носія культури, "він не нав'язується силою, як і не зумовлюється 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"<sup>32</sup>. Прикладом такого ідеологічно спрямованого та нав'язаного державою "*фольксінесу*" є так звані "радянські думи" ("Дума про Олега Кошового", "Непорушна дружба (Дума про возз'єднання України з Росією)" тощо).





## 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?

Ou od Pola Kiliymskoho idet kozak netiaha,  
Rukoju machaie,  
Ny o czym nedbaie.  
Ou u ioho sermiazyna po kolina...

## 2.7. Текстологія: 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 матеріального 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 згладжено 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" (*Чубинський*, т. 5, с. 451), не піддає 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 атрибути 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"<sup>33</sup>.

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 відкриття. 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"<sup>34</sup>. Запит викликано публікаціями в російській реакційній пресі про українофільські виступи О. О. Потебні під час закордонного відрядження; 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"<sup>35</sup>. Чи можна це вважати аргументом на користь датування легенди про цю полтавську співачку XIX ст., коли форми "Маруся Чурай" відповідали ономастичній нормі?



## 2.8. Текстологія: питання герменевтичні, кон'єктуральна критика і реконструкція

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 фольклору. Так, текст казки "Про козу, чарівне свистало й чудодійний макогін", що її від О. Івасюк у місті Кіцмані "записав та впорядкував" М. Г. Івасюк<sup>36</sup>, має розглядатися (а) у контексті репертуару цієї казкарки; (б) у контексті новелістичної казкової традиції Буковини; (в) серед західноукраїнських, (г) українських, (д) слов'янських, (е) євразійських утілень традиційного сюжету АТ № 1539. Ок-



рім 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).

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 відрізняти, наприклад, помилку в тексті запису від помилки в тексті природного варіанта виконання (див.: 2.5). 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 хлѣ бѣя, 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, укра-



їнське "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: "Опрани 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 вдачу кон'єктуру, що її наводить Б. Д. Грінченко: "О праний, 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, марно названі поруч із "здобиччю". Що ж реконструює тут кон'єктура, наведена Б. Д. Грінченко? 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 Сціллою побожної естетизації помилок невірного виконавця і Харибдою 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 жалобно 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.

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-воеводу" (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 упередження 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 дав-



ньокиївського стану билинного епосу (див.: 6.1).

## 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 вечеряць 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 посилання: "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?

## 2.9. Текстологія: 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 еди- ція) тексту є науковою реалізаці-







єю, унаочненням і оприлюдненням результатів текстологічного 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 випливає 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"<sup>37</sup>. 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 розділі антології "Легенди і перекази" (1985) академічної серії "Усна народна творчість", та ще перемежувавши їх записами ХІХ–ХХ 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."<sup>38</sup>.

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 ХІХ – на поч. ХХ ст. ЦНБ, ф. І.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 від-



повіді, хоч згадати бодай те, що ця "баба", під котрою рубали голови, знаходилася в Суботові<sup>39</sup>, 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 друкованих 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"<sup>40</sup>.

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 невдале 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...

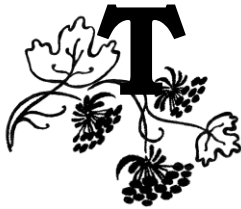
Ще за руських князів Аскольда і Дира був при дворі порадником старенький дідусь. <...>  
Зап. В. Хомик. *Ж о в т е н ь*, 1965, № 8, с. 138" (*Легенди...*, с. 94, 369).



## Розділ 3

### ТЕОРІЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ: XIX ст.

#### 3.1. Функції теоретичної (інтерпретаційної) фольклористики



Теоретична (або інтерпретаційна) фольклористика досліджує тексти фольклору, записані для неї фольклористами-збирачами, здобуті та знайдені в архівах джерелознавцями, перевірені, установлені та введені до наукового обігу текстологами. На практиці фольклорист дуже часто поєднує в собі всіх цих фахівців. Водночас окремо взяті збирач, джерелознавець, текстолог не можуть у своїй роботі обійтися без теоретичної фахової основи, тому змушені й самі вдаватися до доволі глибокої теоретичної інтерпретації тих явищ фольклору, над якими працюють. Що ж тоді залишається на частку фольклористики суто інтерпретаційної?

Функції її дуже відповідальні. Головним і найважливішим завданням кожної національної фольклористики є адекватна наукова інтерпретація вітчизняного фольклору, а саме визначення його *своєрідності* як феномена загальнолюдської культури та дослідження його *історії*.



Звичайно, можна чекати, поки, як сказав поет,

німець покаже,  
Та до того й історію  
Нашу нам розкаже...

та й не дочекатися... До цієї теми ще повернемося (див.: 3.8; 4.15), та, мабуть, це аксіома: який не є корисний "погляд збоку", але того, що мають зробити для вивчення усної творчості народу його фольклористи, за них ніхто не зробить. Для того ж, щоб вивчити феноменологію та історію вітчизняного фольклору, дослідник має оволодіти теоретичними надбаннями фольклористики світової, котра, у свою чергу, поступово складалася з узагальнень, що виникали в ході вивчення фольклорів національних. Це, звичайно, лише один бік справи, і не можна, ясна річ, бачити у світовій фольклористиці лише механічну суму таких узагальнень. По-перше, були, як ще побачимо, і багато було теорій, принципово розрахованих на інтернаціональне вивчення фольклору. По-друге, дослідник, що вивчає певну теоретичну проблему, іноді просто не може не те щоб обмежитися національним фольклорним матеріалом, а й узагалі опертися на нього. Де б у США М. Перрі та А. Б. Лорд, які намагалися експериментально вирішити, чи міг Гомер один скласти й запам'ятати "Іліаду" та "Одисею", знайшли б для себе необхідний матеріал? Індіанці взагалі не знали епосу, а розповіді про ковбоя Буффало Білла дослідникам не допомогли б. Коли росіянин О. М. Веселовський розробляв свою теорію походження епосу, саме на північноросійські тексти билин він міг опертися щонайменше. З цього погляду досить гармонійним здається розвиток наукових зацікавлень О. О. Потебні-фольклориста: почавши науковий шлях із прикладання універсальної тоді "міфологічної" теорії до явищ українського фольклору, він завершував його розробкою вже на інтернаціональному матеріалі проблем феноменології байки та прислів'я і приказки.

Нині єдиний раціональний шлях адаптації теоретичних надбань світової фольклористики – це вивчення її власної історії, історії послідовної появи нових теорій, "шкіл", напрямів. Мабуть, сама специфіка фольклору, явища надзвичайно складного й багатобарвного, привела до цікавого феномена: якою б далекою від нього, реального, не здавалася б сучасникам та або інша теорія, як би критично не сприймалася,



з часом виявляється і в ній раціональне зерно. Узагалі історія теоретичної фольклористики не є історією послідовного заперечення однієї теорії іншою, новою, а історією поступового накопичення різноманітних пояснень фольклорних явищ і підходів до їхнього дослідження.

Це погляд здалека, з тієї дистанції, про яку Л. Толстой сказав: "Час просіює". Що ж до сучасного стану розвитку теоретичної фольклористики, то тут сподіватися, що праці сучасників щось або хтось "просіє" за тебе, не випадає. Як кожную науку, що розвивається, сучасну фольклористику характеризує протистояння наднаціональних шкіл, гострі дискусії між ученими – іноді не тільки всередині однієї школи, або тієї ж національної фольклористики, а й між дослідниками, що суб'єктивно відносять себе до одного напрямку. У цій атмосфері важливо навіть у розпалі полемічних баталій зберегти повагу до опонента, уміти змушувати себе, щоб перевірити міцність своєї позиції, подивитися на проблему його очима, очима його концепції, що її намагаєшся заперечити. І тут корисно буде нагадати кілька рядків з рецензії В. М. Перетца на перший том "Українських народних дум" К. М. Грушевської, де характеризується її огляд вивчення думового епосу: "Всупереч звичаєві молодих авторів, вона не до чого не ставиться зневажливо, а в кожній відомій їй, навіть маловартій праці (як-от брошура Лісовського 1890 р.) силкується і часом уміє відкрити й висунути щось позитивне"<sup>1</sup>. Такий толерантний погляд на сучасників і попередників хотілося би згодом побачити й у сучасної наукової молоді.

Ми ж об'єктивний історичний погляд на ідеї фольклористики минулого намагатимемося поширити на теорії сучасні. Це полегшується, зокрема, тією обставиною, що між першими та другими існують як зв'язки прямої спадкоємності, так і тонші перегуки – не кажучи вже про незалежне від попередників, багаторазове повернення вчених до тих самих думок. Нашим же завданням буде не історіографія фольклористики – вітчизняної<sup>2</sup> та світової<sup>3</sup> – і не реєстраційно повний опис-перелік сучасних її теорій та концепцій. І в історії, і в сучасності теоретичної фольклористики будемо шукати лише ті ідеї та методи, що зберігають дотепер свої пізнавальні потенції, перспективні для подальшого розвитку нашої науки, або можуть прямо допомогти українській фольклористиці у виконанні її актуальних завдань.



## ЗАПИТАННЯ

### Для самоперевірки

Збирацька фольклористика	джерелознавство	текстологія	теоретична фольклористика
запис	джерело	текст ...	

**Відмінникові.** Чи можливе в наш час теоретичне осмислення національного фольклору без урахування досвіду світової науки?

## 3.2. Слов'янський шлях розвитку фольклористики, або чому не в Україні виникла перша велика теорія ХІХ ст.

Розвиток світової фольклористики від збирацької до теоретичної можна уявити як поступову появу поруч із фіксаціями фольклорних текстів моментів їхньої інтерпретації, а потім – як певний перерив еволюції, гегелівський "стрибок" – і *теорій*, тобто глобальних, на інтернаціональному матеріалі, розв'язань питань, важливих для вивчення світового фольклору.

У кожній національній фольклористики свій шлях, котрим вона проходить цей розвиток, своя довжина того шляху і своя його, так би мовити, конфігурація: в одній він короткий і прямий, а в іншій – довгий та звивистий. Українська фольклористика розвивалася за загальноєвропейською моделлю, тільки шлях її був порівняно довгий. Моменти інтерпретаційні, як легко помітити, супроводжують уже записи пере-





казів і шлюбних звичаїв, зроблені нашим давнім літописцем (див.: 2.2), проте тільки в 20-ті рр. XIX ст. з'являються перші спроби загальних характеристик української усної традиції – стаття Д. І. Зубрицького "Про пісні галицького народу" (1823) та есе І. Г. Кулжинського "Малоруське село", опубліковане у Москві 1827 р.). Водночас українськими фольклористами (а також поляками й росіянами) було розгорнуто активну збирацьку діяльність (див.: 2.2), яка досить швидко згромадила багатющій матеріал, уповні придатний для теоретичних узагальнень. Однак перші великі фольклористичні теорії виникли не в Україні, і непомітно навіть, щоби перші наші дослідники народної творчості ставили перед собою такі завдання... У чому ж справа?

Красномовну відповідь дають молоді ентузіасти вивчення своєї "народності", укладачі "Русалки Дністрової" (1837), у перших фраззах її передмови: "Судило нам ся послідним бути. Бо коли другі слов'яни вершка ся дохаплюють, і естлі не вже, то небавком побратаються з повним, ясным сонцем, – нам на долині в густій студеній мраці гибіти". Іншими словами, українці не мали своєї державності, а національна й культурна політика Австро-Угорщини та Росії, імперій, кордон між котрими перерізав тоді Україну, не передбачала навіть існування українського народу з власною мовою і культурою. Недаремно ж і щойно згадані праці Д. І. Зубрицького та І. Г. Кулжинського було надруковано не мовою народу, про фольклор якого йшлося і до якого належали обидва автори, а першу – німецькою та польською (потім її перекладено російською), другу – російською. Навіть важко тепер у це повірити, але ж на території Російської імперії протягом першої половини XIX ст. поспіль, а другої – з незначними виключеннями, українською мовою можна було друкувати лише фольклорні тексти, а передмови, коментарі, як і розвідки – тільки російською! Не дивно, що більшість української інтелігенції, точніше, залишків її, по обидва боки кордону перебувала у стані глибокої деморалізації. Хоч як гірко тепер читати сказане Є. Маланюком про літературу тієї доби, у його інвективах багато правди. І фольклористи, часто-густо одноставно з літераторами, не становили тут винятку. Лише один приклад. А. Л. Метлинський, видатний поет і фольклорист, уже 1852 р. в передмові до "Байок і прибаюток Левка Боровиковського" змушений був захищати можливість існування рідної мови як "народної говірки" ("наречия") поруч із "мовою вищого освіченого стану" або "мовою літературною, панівною".



І для А. Л. Метлинського, що недаремно ж обрав собі псевдонім "Могила", і для П. Лукашевича, укладача цінної збірки "Малоруські й червононоруські народні думи і пісні", виданої в Санкт-Петербурзі в 1836, Україна та її народна поезія були вже в минулому. П. Лукашевич писав: "Я вважаю, що виконав свій обов'язок перед своєю вітчизною, викликавши із забуття цю південноруську народну поезію в старців, що занесли одну ногу на труну. Я присвячую її моїм предкам гетьманцям, вона їм належить; може, хоч аркушик один із цього зібрання впаде на їх гріб, що завалився, або долетить на високу могилу козацьку". Це привабливе своїм відвертим "гетьманським" патріотизмом романтично-песимістичне сприймання рідного фольклору могло придатися як стимул для скорішого збирання (бо ж, бачте, гине – у першій третині ХІХ ст.!), але нових перспектив його наукового осмислення не відкривало.

Популярність саме такого ракурсу бачення вітчизняного фольклору серед народознавців тієї доби пов'язана, між іншим, із впливом на них одного з тодішніх "володарів дум", видатного німецького культуролога Й. Г. Гердера, що він, за словами М. І. Костомарова, "водрузив на непохитній підвалині прапор народності". За Й. Г. Гердером, цю "народність" (у власній термінології вченого – "народний дух") утілено в історії кожної нації, а вивчення її пісень дозволяє визначити своєрідність народного характеру. Сприйнята прямо або опосередковано, гердерівська ідея використання усної поезії як засобу для пізнання вітчизняної історії стає справжнім лейтмотивом народознавчих міркувань М. А. Цертелева, М. О. Максимовича, І. І. Срезневського, "руської трійці", а найбільш вдало й послідовно приклав її до українського фольклорного матеріалу М. І. Костомаров у щойно процитованій дисертації "Про історичне значення руської народної поезії" (Харків, 1843). Ідучи за Й. Г. Гердером, український учений пропонує відображення народом у піснях "свого власного життя" розглядати відповідно до трьох його, цього народного життя, "видів: духовного, історичного і суспільного". При цьому під другим розуміється "погляд народу на минуле його політичне життя", а "під третім – погляд народу як на минуле, так і на сучасне його життя, що розглядається *in status quo* і взяте немов у один момент його існування"<sup>4</sup>. Тут можна побачити ідею розрізнення діахронічного і синхронічного підходів до вивчення усної традиції.



Проте теоретичне значення цієї та інших цікавих думок дисертації значною мірою знецінювалося тим, як це відбито й у її заголовку, що фольклор вивчався лише "з погляду важливості для дієписьменника", тобто історика. Отже, у цьому плані М. І. Костомаров і його однодумці немов поверталися до утилітарного, суто історіографічного використання фольклору, яке знаходимо вже в давньоруських літописців.

Українські фольклористи не зосереджували й необхідної для постановня фольклористичних теорій компаративної бази, спостережень над усною творчістю інших народів; як правило, вони не йшли далі традиційних для тієї доби порівнянь українських пісень з російськими. До виразної національної замкненості штовхали їх і зазначені вище політичні умови, і приклад західноєвропейських романтиків, котрі, як відомо, сприймали вивчення народної поезії лише як проблему вузьконаціональну. Спричинився тут і ближчий зовнішній контекст розвитку української науки про фольклор у перші десятиріччя XIX ст., а саме інтелектуальна атмосфера "слов'янського відродження". Здавалось би, щойно сказане суперечить уже тому хоч би факту, що діячі "Руської трійці" порівнювали становище "у нас" та у "других слов'ян". Так, порівнювали, і можна погодитися також, що "характерною особливістю розвитку слов'янської науки про фольклор у період слов'янського відродження є її органічні міжнаціональні зв'язки" і що М. О. Максимович зробив своїми збірками "значний внесок у розвиток ... всієї слов'янської фольклористики"<sup>5</sup>. Проте в тому й парадокс, що генеральна ідея "слов'янського відродження" – ідея всеслов'янської єдності орієнтувала етнографів і фольклористів якраз не на порівняння слов'янських фольклорів між собою та встановлення національної специфіки кожного з них, але на певний синтез, на узагальнення. Характерний приклад – славнозвісні "Слов'янські старожитності" П. Шафарика.

Проте все могло скластися й інакше... Є в історії нашого ще донуюкового збирацтва цікавий епізод. Хтось із укладачів "Галицько-Волинського літопису" вмонтував у нього під 1201 р. запис половецького переказу про траву "євшан" (полин). Один з його персонажів – степовий музика ("гудець") і співець Орь, а "пѣ снѣ половѣ цкѣя" виступають як засіб, що ним половці намагаються повернути до рідного степу хана Отрока. І сама увага невідомого записувача до іноетнічного фольклор-



ного твору, і виявлена ним спроможність осягнути красу пісень та почуттів чужого, іновірного, у минулому ворожого народу – усе це вже на перших кроках нашої фольклористики... Наступні обіцяли дуже багато.

Але не судилося. Бо доля Київської Русі склалася інакше, аніж тієї ж Франції, що мала колись королеву Ганну Ярославівну. Або Німеччини, де виникла перша фольклористична теорія XIX ст.

### ЗАПИТАННЯ

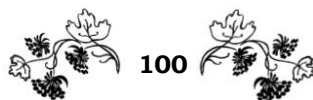
**Для самоперевірки.** Фольклористична теорія – це ...

1. ... будь-яка інтерпретація фольклорного тексту.
2. ... осмислення жанрової структури певного фольклору.
3. ... поширення на вивчення фольклору якоїсь літературознавчої методики.
4. ... наукове пояснення важливої проблеми вивчення світового фольклору.

**Відмінникові.** У "Щоденнику моєї подорожі за 1769 рік" Й. Г. Гердер писав: "Україна колись стане новою Грецією: прекрасне небо, під котрим живе тамтешній нарід, весела удача цього народу, його природний музичний хист разом благотворно вплинуть, щоб пробудити його до нового життя. З малих племен (а такими були свого часу й греки) постане велика культурна нація". Чи свідчить текст цього натхненного пророцтва, що його автор був знайомий з українським фольклором?

### 3.3. "Міфологічна" теорія Я. Грімма. Її конкретизація "молодшими міфологами"

Згадану першу фольклористичну теорію, "міфологічну", розробив славетний німецький філолог Якоб Грімм (1785–1863), а вперше обнародувана вона була в коментарі до видання 1822 р. "Дитячих і хатніх казок братів Гріммів" – тих самих, знайомих нам усім з дитинства. Із двох учених братів, Вільгельма та Якоба, як фольклорист-теоретик виступив Якоб, котрий і видав 1835 р. в Геттінгені монографію "Німецька міфологія", де "міфологічну теорію" було викладено систематично.





Щоб краще зрозуміти зміст цієї теорії (як, до речі, і низки наступних), корисно звернутися до схеми, не стільки бездоганно наукової, скільки навчальної або мнемонічної. Уявимо собі, що основні фольклористичні теорії XIX ст. намагаються відповісти на одне питання: чому казкові сюжети такі подібні в більшості народів Євразії?

Я. Грімм дав на це запитання першу наукову відповідь. За його гіпотезою, подібність казкових сюжетів (а також повір'їв і звичаїв) пояснюється, як би тепер сказали, *генетично* – спільним джерелом, а саме прадавньою міфологією арійів, гіпотетичного предка індоєвропейців, племені, котре, вийшовши з правітчизни, рознесло свої міфи в усі краї, де розселилися його нащадки. Тепер, мабуть, зрозуміло, чому ця теорія зветься й міфологічною, і арійською, й індоєвропейською.

Концепція вчителя В. і Я. Грималь, засновника "історичної школи права" Ф. К. Савіні про звичаєве право, мову й поезію кожного народу як утілення притаманного йому "народного духу", трансформувалося у фольклористичних працях Я. Грималь в чіткі фахові ідеї про нижчі верстви народу як носіїв прадавньої міфології, про колективний, надособовий характер усної традиції, про її синкретизм.

Монографію ж недаремно названо "Німецька міфологія": ніякої німецької міфології не знали вчені сучасники Я. Грималь, але він створював її на їхніх очах, реконструюючи міфологію давніх германців. Учений ішов при цьому, по-перше, шляхом порівняння з міфологією близьких родичів, скандинавів ("Старша Едда", "Молодша Едда"), а також інших індоєвропейських народів, зокрема слов'ян. Так закладалися основи порівняльного методу у фольклористиці, а саму теорію інколи й називають "порівняльно-міфологічною". По-друге, відбитки міфології давніх германців Я. Грімм здобував із творів німецького фольклору XIX ст., носії якого, як виявилось, зберегли рештки міфологічного світогляду.

На дослідника тут очікували справді епохальні відкриття. Коли античну міфологію було естетично освоєно ще в добу Відродження, то у своїй рідній, вітчизняній європейській вчені звикли бачити лише примітивне невігластво. Фактично в науці зберігався погляд на неї християнських богословів. Я. Грімм першим побачив у німецькому язичництві основу національної культури та справжню німецьку



народну релігію. Він відкрив і явище *двовірства*, показавши, що німецькі селянин і бюргер, які вважають себе добрими християнами, насправді залишаються водночас язичниками.

Згодом, у передслові до видання "Німецької міфології" 1844 р., учений указав і на історичні корені двовірства: "Ніде зовнішній вплив не може бути таким очевидним, як у випадку зіткнення християнського вчення з язичництвом у народів, що прийняли християнство, коли їм доводилося відмовлятися від власного і ставити на його місце те, чого вимагало нове вчення, або пристосовуватися, видозмінюючи власну традицію"<sup>6</sup>. Цей процес не міг оминати й "внутрішніх поглядів і уявлень простого народу" де "іудейське, християнське вчення почало пристосовуватися до язичницького, язичницькі ж образи й забобони почали проникати в усі кутки, ще не заповнені новою вірою. Наприклад, то християнський сюжет з'являється в язичницькому вбранні, то християнська форма приховує язичницький сюжет". Серед вражаючих прикладів двовірства наводиться й такий: досі "лежать біля Бамберзького собору слов'яно-язичницькі фігури звірів, з рунами на них".

А до проблеми подібності сюжетів Я. Грімм звернувся останнім разом у коментарі до видання "Дитячих і хатніх казок..." 1856 р.: "Як можемо пояснити той факт, що казка у самотньому гірському селі у Гессе подібна до таких же у Індії, Греції або Сербії? <...> Фрагменти вірування, датованого набагато давнішими часами, коли духовні речі було викладено фігурально, стають звичними для всіх оповідей. Міфічний елемент нагадує дрібні скалки розтрощеного самоцвіту, що лежать розсіпані на землі, поспіль порослій травою та квітами, і можуть бути виявлені тільки далекогляднішим оком. Значення їх багато в чому вже втрачено, але воно ще відчувається й становить цінність для оповіді, поки задовольняє природну розвагу чудовим". Відомо, що в науці надмірна метафоричність викладу, як правило, приховує неясність думки...

Як і в кожній науковій побудові, є в "міфологічній" теорії Я. Грімма і позитивне, і негативне; як водиться, знаходимо й плюс, що переходить у мінус. Так, хіба можна не симпатизувати вченому, коли він проголошує: "Мені хотілося піднести вітчизну, бо я зрозумів, що її мова, її право та її давнина дуже низько оцінюються"? Адже писалося це, коли Німеччина існувала лише як конгломерат маленьких князівств, а національні почуття німців зазнали приниження під час наполеонівських війн. Проте цей такий зрозумілий патріотизм Я. Грімма перехо-



дить, як хтось влучно сказав, у "тевтономанію", або в намагання довести перевагу германців – розумову, етичну, у суспільному устрою – над усіма іншими племенами, що вийшли з індоєвропейської правітчизни.

Перед учнями Я. Грімма, котрі отримали в науці назву "молодших міфологів", постало надзвичайно складне завдання – конкретизувати його концепцію, дослідивши шляхи перевтілення міфології аріїв у реальні усні традиції індоєвропейських народів. З учених, що запропонували тут справді нові ідеї, слід згадати Адальберта Куна, Вільгельма Шварца (Німеччина), Макса Мюллера, німця, що працював у Англії.

А. Кун (найбільш відома праця – "Сходження вогнів та божественні напої", 1859) розробив так звану "метеорологічну" теорію, за якою міфи виникли внаслідок спостережень перших індоєвропейців над явищами погоди. В. Шварц, учень А. Куна, зосередився на гіпотезі про те, що основний фонд прадавніх індоєвропейських міфів виник у процесі обожнювання бурі та громовиці ("грозова" теорія). М. Мюллер віддав перевагу сонцю та взагалі небесним світилам ("солярна" теорія).

А ось що виходило в італійського "молодшого міфолога" А. де Губернатіса, коли він приклав ці теорії до конкретного, зокрема слов'янського матеріалу: "Вранішня зоря – це корова; у цієї корови є роги; її роги круглясті й золоті. Коли з'являється вранішня зоря, все, що падає з її рогів, приносить щастя"<sup>7</sup>. Або таке міфологічне переповідання казки про "трикутник" дівчини, її чоловіка-монстра й гарного юнака: ідеться, бачте, "про вечірню зорю, що тікає від монстра ночі, прямуючи за своїм коханцем сонцем, котре вранці, прикрасивши себе її яскравістю, залишає її на березі похмурого океану й тікає; вечірня зоря змушена тому ввечері повернутися до свого чоловіка-монстра".

Проте найбільш руйнівним для наукової репутації "молодших міфологів" і – на довгий час – усієї "міфологічної" школи було практичне ними застосування розробленого М. Мюллером лінгвістичного методу реконструкції арійських міфів. Книгу вченого "Есе з компаративної міфології" (1856) було вже 1863 р. видано в російському перекладі, що безумовно, сприяло впливу її ідей і на українських учених.

У лінгвістичній теорії міфотворення, викладеній у цій праці, ключовим є твердження: "Для того, щоб яке-небудь слово отримало міфологічний зміст, необхідно, щоб у мові забулася або притемнилася свідомість первісного значення цього слова". Це – необхідний етап розвитку мови, і цей її стан "можна справді назвати дитячою хворо-



бою, через яку рано чи пізно має пройти кожний здоровий організм". Звідси славнозвісна формула М. Мюллера: "Міфологія – це хвороба мови". Є мови (скажімо, санскрит), що краще зберігають притаманий "первісній мові" арійців "зовсім простий і загальнозрозумілий зміст", а є такі, де слова прамови бачимо вже "з міфологічним значенням". Так само і з міфологіями різних індоєвропейських народів.

Ученому здавалося, що за допомогою лінгвістичного аналізу можна буде вивчати, нарешті, міфологію науково "і, замість того, щоб виводити міфологію, як це робилося досі, ab ingenii humani imbecillitate et a dictionis egestate (тобто з немоцій людського розуму та з убогства людської мови), можна, здається, навпаки, шукати для неї вірнішого пояснення в ingenii humani et sapientia a dictionis abundantia), цебто в силі людського розуму й багатстві людської мови)"<sup>8</sup>.

Ці ідеї М. Мюллера його послідовники почали так беззастережно застосовувати до фольклорного матеріалу сучасних народів, що викликали на себе нищівну критику. В. Ягич, наприклад, висміював відчайдушне словотворення, за допомогою якого російський "молодший міфолог" П. О. Безсонов виводив з прадавньої міфології імена билинних богатирів. Так, за П. О. Безсоновим, ім'я Чурили – персонажа билини, російської балади та кількох українських календарних пісень – походить від кореня чур-, а цей – від послідовно сур-, svar-, sol-, притягуються ще кур-, ser-, sur-, не забуто й Гермеса. Загальний висновок: Чурило – нащадок сонячного бога<sup>9</sup>. Подібні етимологічні екзерсиси та глибокодумні висновки з них сучасники висміювали й у працях іншого російського "молодшого міфолога" О. М. Афанасьєва.

Але ж і в наш час один з невтомних дослідників "міфів Київської землі" виводить стародавню назву Дніпра "Данаприс" "від двох слів: Д а н ъ (Дані-Діві) і слова п р и с н о, що означає "завжди" ("повсякчасно").

Данѣ + присне – Дънѣ пръ – Дніпро". От і виходить, що "стародавня назва великої священної річки наших предків збереглася до наших днів у церковнослов'янському Приснодіва". Для автора такої етимології не має значення, що вказані ним фонетичні перетворення фантастичні, що ім'я богині Дана експліковано з відомого приспіву, що слова "присно" немає в східнослов'янських діалектах, а це й не дивно – адже і в означенні Богородиці воно з'явилося лише в старослов'янських перекладах грецької гімнографії... Одна надія, що книжку призначено видавництвом "для старшого шкільного віку", а в цьому віці саме при-





значених для них книжок і не читають.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Проблему подібності сюжетів "міфологічна школа" пояснювала...

1. ... перенесенням арійцями своєї міфології до народів-сусідів.
2. ... незбагненою волею Божою.
3. ... їхньою присутністю вже у фольклорі арійців.
4. ... впливом давніх германців на інші племена.

**Відмінникові.** Чи мала "міфологічна теорія" Я. Грімма підтримку в сучасній їй лінгвістиці?

### **3.4. О. О. Потебня як "молодший міфолог" і фольклористичні сторінки його "теоретичної поетики"**

Серед "молодших міфологів" був учений, котрого навіть ніяково так називати, надто вже він оригінальний мислитель. Це Олександр Опанасович Потебня (1835–1891). Нащадок, за родинним переказом, запорозького сотника, він у молоді роки був запальним патріотом України, багато працював у харківській "Громаді", а 1863 р., як уже згадувалося, виголосив у Львові кілька українофільських промов – і настільки радикальних, що це викликало галас російської реакційної преси. Проте, окрім анонімно виданого того ж року збірника пісень, О. О. Потебня потім нічого більш не надрукував рідною мовою.

Студент, а згодом професор Харківського університету, О. О. Потебня починає як фольклорист, "молодший міфолог" за переконаннями, що відбилися в його магістерській дисертації "Про деякі символи у слов'янській народній поезії" (1860). Наступну велику монографію "Про міфологічне значення деяких повір'їв та обрядів", що вийшла



у світ у Москві в 1865 р. і яку він хотів захистити як докторську дисертацію, рада історико-філологічного факультету не допустила до захисту, погодившись із негативним відгуком на неї П. О. Лавровського. Учитель О. О. Потебні, автор кількох досліджень із слов'янської філології, майже забутих тепер і фахівцями, він не побачив у дисертації необхідної обережності, між іншим, у міфологічних поясненнях східнослов'янської лексики (характерним є зауваження, що О. О. Потебня "проминув" церковнослов'янську мову), натомість знайшов у ній і фантастичні зближення, і "насильні перебільшення". У результаті відстань між арійським міфом і образом пісні, записаній автором у Ахтирці, іноді просто зникала.

У пізніших своїх працях О. О. Потебня виступав уже не лише як фольклорист, а насамперед як мовознавець (філософ мови та граматики), він стає також творцем своєї "теоретичної поетики". То ж і вивчають його наукову спадщину тепер переважно історики мовознавства й теорії літератури. На жаль, і переважну більшість новітніх перевидань праць О. О. Потебні<sup>10</sup> зроблено не в інтересах фольклористики, в усякому разі української.

Проте були у славнозвісного філолога й зрілі фольклористичні дослідження; їх можна поділити на конкретні та теоретичні. Перші зібрані зокрема у фундаментальній двотомній праці, виданій у Варшаві (1883; 1887) – "Пояснення малоруських і споріднених народних пісень"; сюди ж треба віднести розвідки "Малоруська народна пісня за списком XVI ст." (1877) та "Слово о полку Ігоревім. Текст і примітки" (1878). У цих конкретних дослідженнях розсипано багато влучних, точних спостережень над поетикою українського фольклору й реаліями народного побуту, що в ньому відбилися; деяких із них ми тепер і не могли б самі зробити – просто тому, що матеріал, яким оперував О. О. Потебня, уже зник. Ось він, наприклад, звертає увагу на такий рядок у сербській епічній пісні "Весілля короля Вукашина": "У Момчила сабля са очима". Записувач пісні, славний Вук Караджич, не зміг пояснити цей образ, та й сам гусяр не знав, що воно означає. А О. О. Потебня пояснює: "І дотепер на молотках зустрічаються зображення очей: залишок вірування, що молоток бачить і знає, куди б'є"<sup>11</sup>.

Головною ж проблемою, що цікавила О. О. Потебню – теоретика фольклористики, була проблема співвідношення *міфу* і *слова*. У незакінченій праці, що її публікатори назвали "Із записок з теорії словес-



ності", учений суворо критикував О. М. Афанасьєва за непослідовність і нелогічність його поглядів: вони "не можуть бути названі суспіль невірними лише тому, що непослідовні". Знову і знову він повертається до теоретичного джерела міркувань російського фольклориста, – а саме до ідей М. Мюллера, то захищаючи їх від несправедливої критики, то оспорюючи головну тезу дослідника: на думку О. О. Потебні, міфологія аж ніяк не є "хворобою мови", а історія міфів – "історією падіння людського мислення", як це виходило у таких послідовників М. Мюллера, як О. М. Афанасьєв.

Сам О. О. Потебня знов і знов формулює свій погляд на міф. Ось одне з пізніх, найпрозоріших його міркувань: Для нас міф, котрий ми приписуємо первісній людині, є лише поетичний образ. Ми називаємо його міфом лише за стосунком до думки тих, ким і для кого він був створений. У пізнішому поетичному творі образ є не більше як засіб створення (усвідомлення) значення, засіб, який розкладається на свої стихії, цебто ця цілісність руйнується кожного разу, коли він досягає своєї мети, цебто такий, що в цілому має лише інакомовний зміст. Навпаки, у міфі образ і значення різні, інакомовність образу існує, але самим суб'єктом не усвідомлюється, образ цілком (не розкладаючись) переноситься у значення. Інакше: міф є словесний вираз такого пояснення (апперцепції), при котрім образ, що пояснює та має суб'єктивне значення, приписується об'єктивності, справжнє буття в тому, що пояснюється".

Проте водночас розуміння міфу в О. О. Потебні вельми конкретне: він, як і М. Мюллер, переконаний, що міфічне мислення притаманне й сучасній людині – і не тільки дитині, щодо котрої вчений наводить цікаві приклади (повторювати їх немає сенсу, бо кожний може пригадати, які фантастичні пояснення давав у малому віці незрозумілим словам і діям дорослих).

Серед конкретних типів міфів, розглянутих харківським філологом, для нас як для фольклористів найцікавіші, мабуть, ті, "що створюються під впливом зовнішньої та внутрішньої форми слів, звуків та уявлень". Дослідник наводить, між іншим, такий приклад зі сфери "вторинних календарних міфів і обрядів". Є церковне свято Знайдення голови Івана Хрестителя (24 лютого). Український селянин знав його назву в церковнослов'янській формі ("Обретѣ ніе..." і зробив з нього свято "Обертення" – "чоловік до жінки обертається, починає більше любити". О. О. Потебня коментує: "Вимагає пояснення властивість



дня, його значення для польових та інших робіт, його вплив. Пояснювальні запаси думки – це спостереження й досвід землероба, чабана, господині тощо. При цьому – міфічний погляд на слово як на правду і сутність. День може мати назву лише таку, що відповідає його значенню, і якщо він називається саме так, то це не дарма. Іноземне походження і випадковість календарних назв не визнаються. Звуки цих незрозумілих назв нагадують слова рідної мови, найбільш пов'язані з панівним змістом думки, і таким чином слугують за посередника (*tertium comparationis*) між тим, що пояснює, та пояснюваним".

Аналіз вичерпний – але лише з боку суб'єкта, що використовує незрозумілу для нього назву свята. Коли ж ураховувати й позицію тих, хто користується календарною назвою свідомо, розуміючи про яке "Обретѣ ніе" йдеться, тоді вже селянська "народна етимологія" та його переосмислення (ще: "на Симона Зіло́та" – копати зілля (цілющі трави), шукати скарбів (золота)) виступають саме як руйнація, якщо завгодно – "хвороба" тексту, цілком зрозумілого в певній системі поглядів. Але ж і О. О. Потебня, проголошуючи, що "псування мови <...> ніколи не було", має на увазі лише первісну її метафоричність, цей "єдиний, первісний засіб, приступний мові, що вже передбачається відсутністю уявлення в слові, прозаїчністю слова".

Для пояснення ж буденної "міфічності" усної традиції О. О. Потебня посилається на такі її чинники, як "відсутність критики", народна віра у правдивість усякого словесного тексту та "невміння тримати поділеними зображення і зображене". Останнє нагадує нам червоноармійців, що стріляли по акторах, що грали "білих" в агітаційній виставі, або хлопців кінця 30-х рр., які багато разів переглядали фільм про Чапаєва, сподіваючись, що він таки впливе. До теоретичної фольклористики має певний стосунок і праця "Із лекцій з теорії словесності. Байка. Прислів'я. Приказка" (1892). Уже порівняльний підхід у ній до проблеми фольклорних, як бачимо, жанрів (байка в розумінні вченого – жанр фольклорний), може збентежити сучасного українського фольклориста, що призвичаївся до вузько-національного осмислення уснопоетичного жанру, у кращому разі – з обережними екскурсами до слов'янського матеріалу.

Як це вже не раз зазначалося в історії нашої науки, в цій праці аналізуються не тексти та навіть не сюжети, а в першу чергу психологія їхнього сприйняття. Тут варто нагадати, що



О. О. Потебня, особливо в молоді роки, був під сильним впливом берлінського лінгвіста і, користуючись сучасним терміном, культуролога Г. Штайнталя, що розробляв так звану "психологію народів". І в цій праці, справді, про текст узагалі не йдеться, а коли і йдеться про якусь послідовність знаків, то вони для дослідника існують на рівні "надсловесному": це образи або, як розумів їх О. О. Потебня, "форми людської думки". Абстрактно-психологічний, "надтекстний" підхід – це й сила, і слабкість О. О. Потебні-теоретика.

Справді, харківський учений надто зближав три явища – мову, міф і фольклор. Такий підхід є цілісним і філософським, але він змушував О. О. Потебню – і ця ситуація багаторазово відтворювалася вже у ХХ ст. – дивитися на міфологію та фольклор очима насамперед мовознавця і психолога. Коли О. О. Потебня доводить тотожність структури слова й художнього словесного твору, його дотепні спостереження збагачують наше сприймання слова, а не твору. Так само обраний ученим погляд на явища фольклору обмежує сферу застосування його теоретичних висновків або окремими "образами" (фактично "ядерними" компонентами цілого – твору чи творчого процесу), або жанрами, грубо кажучи, достатньо короткими й "простими" для цього за структурою – архаїчною прозовою байкою, прислів'ям і приказкою, календарними прикметами.

Не може бути сумніву, що доробок О. О. Потебні в теоретичній фольклористиці є набагато ширший, різноманітніший і перспективніший для її подальшого розвитку, аніж він виглядає при будь-яких спробах його аналітичного розгляду. Читайте О. О. Потебню самостійно! А в цій книжці ми ще не раз зустрінемося з його думками.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** У працях О. О. Потебні ідеї М. Мюллера щодо лінгвістичної реконструкції міфу ...

1. ... відкинуто.
2. ...розглянуто лише як джерело невдалих застосувань до російського фольклору О. М. Афанасьєвим.
3. ... переосмислено й розвинуто.
4. ... не розглядаються.



Відмінникові. Чи була негативна рецензія П. О. Лавровського обґрунтованою?

### **3.5. Теорія "історичного переходу сюжетів" Т. Бенфея. Внутрішня корекція її методики О. М. Веселовським**

У середині XIX ст. вельми популярною серед науковців була філософія позитивізму, що вимагала від науки насамперед опори на факти. Незадоволеність її прихильників умоглядністю "міфологічної" теорії (один із засновників позитивізму, Г. Спенсер, прямо її критикував), з одного боку, а з іншого – уже згадана дискредитація її конкретними дослідженнями, що намагалися використати ідеї та методи "молодших міфологів", – ці два основні фактори поступово зменшували авторитетність першої великої фольклористичної теорії XIX ст. й провокували спроби з інших позицій вирішити проблему подібності сюжетів.

Першу таку спробу – і дуже вдалу – зробив німецький санскритолог Теодор Бенфей (1809–1881). Готуючи до видання давньоіндійську збірку казок "Панчатантра" ("П'ятикнижжя"), він дійшов висновку, що вражаюча подібність багатьох з цих казок у записі-обробці епохи Гупта (бл. 350–450 рр.) до європейських, хоч би тих же Гримальських, не може пояснюватися незалежним один від одного відтворенням спільного фонду сюжетів арійського першоджерела. Т. Бенфей запропонував простіше та, на його переконання, суворо логічне й бездоганно наукове пояснення: подібність обумовлено *запозиченням* уже сформованих казкових сюжетів одним народом у іншого, котре відбулося не у справді "міфічні" часи розселення аріїв, але в період, уже доступний спостереженню істориків. Отже, виникає можливість науково, вивчаючи реальні, відкриті дослідникові факти, установити географічне джерело та шляхи міграції казкових сюжетів. Так виникла "теорія запозичення", або "*історична теорія переходу сюжетів*" (формулювання Т. Бенфея), котру називають ще "індійською", "міграційною", або "бенфейзмом". Слід підкреслити, що головна цінність цієї те-



орії полягає не в ідеї запозичення як такої (її висували й до Т. Бенфея), а в тій конкретизації цієї ідеї щодо казкової сюжетики, від якої світова наука – у загальних рисах – не відмовилася й дотепер.

На думку Т. Бенфея, серед європейських казок лише короткі казки про тварин (так звані "байки Езопа") мають місцеве, автохтонне походження. Вітчизною ж ("працентром") основного масиву європейської казкової сюжети вчений проголосив давню Індію, а первісне використання її знаходив у джатаках (повчальних прикладах) буддійських проповідників. Від індійського працентру він виводив два основні канали розповсюдження казок. Перший через арабів і Візантію поступово знайомив з ними Західну Європу, і найактивніше він діяв у часи хрестових походів. Другий, набагато могутніший та ширший, мав за основних розповсюджувачів згаданих уже буддійських проповідників, а згодом монголів, котрі й принесли казки через азійські степи слов'янам, а ті, виключно за допомогою "усних традицій"<sup>12</sup>, – до Центральної Європи.

Функція, відведена жорстоким монгольським завойовникам, може здатися парадоксальною. Проте контакти між народами (навіть між завойовниками й завойованими) тривають довго, набувають різноманітних форм, серед яких і розповідання казок знаходить собі місце.

Одне з перших застосувань теорії Т. Бенфея до матеріалу, що його відносить до сфери своїх інтересів українська фольклористика, а саме до билин, запропонував 1868 р. В. В. Стасов, російський критик-мистецтвознавець. У докторській дисертації "Походження російських билин" він доводив, що билинний епос запозичено зі Сходу. Автор вважав, що не лише за сюжетикою, але й за подробицями "билини – доволі убогий, сильно кастрований екстракт східних поем і пісень". На думку дисертанта, билини ближчі не до таких великих поем, як "Шах-Наме" Фірдоусі, а до "поетичних витворів східних народів, географічно ближчих до Русі", цебто татар.

Дисертація В. В. Стасова викликала в академічному світі Російської імперії розголос, котрий можна порівняти хіба що зі скандалом, що його спровокувала через сто років у іншій, трохи вже не такій багатонаціональній імперії книжка О. Сулейменова "Аз і Я" (Алма-Ата, 1975), в якій доводиться тюркське (половецьке головним чином) походження образності "Слова о полку Ігоревім". Розвідку В. В. Стасова не варто



було і згадувати, коли б, по-перше, постулюючи татарське походження билинного епосу, автор не вбачав би в ньому післямонгольське, отже, виключно російське явище. По-друге, вона є красномовним прикладом войовничого дилетантизму. Так, цілком характерно для дилетантів усіх часів і народів, що автор, фактично наслідуючи Т. Бенфея навіть у деталях методики, рішуче заперечував свою від нього залежність. Проте в умовах, коли перша відповідна розвідка російського критика вийшла через п'ять років після оприлюднення голосної праці німецького вченого (1859), *ignorantia non est argumentum*. Претендуючи на докторський ступінь, а згодом і на престижну, як тепер кажуть, Уварівську премію, слід було б і з тюркськими піснями ознайомитися безпосередньо, а не за німецькими перекладами.

Але дилетантська робота В. В. Стасова зробила й добру справу, бо привернула увагу слов'янських учених до важливої й для української фольклористики проблеми східних впливів. Зокрема, відомий російський фольклорист Всеволод Федорович Міллер (1848–1913), раніше палкий опонент В. В. Стасова, згодом захопився цією проблемою і у своїх "Екскурсах до царини руського народного епосу" (1891) розпочав пошук джерел сюжетики билинного епосу в рудиментах великої іранської усної традиції, збережених у мові та фольклорі осетинів. Історики російської фольклористики вважають цю працю за помилкову, об'єктивнішу її оцінку знаходимо у М. С. Грушевського: "Міллер намітив цікаві аналогії східнослов'янські й іранські, геленістичні й кавказькі – їх перехрещення в прикавказьких, азовсько-каспійських степах, можливості переходів фольклорного матеріалу з Кавказу й Ірану на Україну і навпаки, через посередництво хозарів, ясів і всяких турецьких орд. Але він скоро стомився сею складною роботою" (*Грушевський*, т. 1, с. 365).

В українській фольклористиці теорію Т. Бенфея прийняв на озброєння Михайло Петрович Драгоманов (1841–1895), у перших розвідках – беззастережно. Ідеї цього, без жодного перебільшення, великого сина України, доходили й доходять до його народу шляхом важким і звивистим. У ХХ ст. по цей бік радянського кордону М. П. Драгоманова вважали за націоналіста, і навіть дуже ерудований М. К. Азадовський у своїй узагалі об'єктивній стосовно українських учених "Історії російської фольклористики" змушений був повторити відгук про нього В. І. Леніна – несправедливий за змістом і неетичний за формою<sup>13</sup>. По той бік ідеологічного Рубікону, навпаки, ставало на заваді "негативне





ставлення до Д.[рагоманова] українського націоналістичного руху"<sup>14</sup>.

Як фольклорист М. П. Драгоманов більш відомий своїми виданнями: окрім уже згаданих "Історичних пісень...", він устиг до еміграції видати й "Малоруські народні перекази й оповідання" (1876), а в еміграції – позацензурний і з українськомовним науковим апаратом збірник "Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст." (Женева, 1883–1885, ч. I–II). У радянські часи тексти з цих антологій передруковувалися, передмови й примітки використовувалися компільторами. А цікава тема "М. П. Драгоманов – текстолог і видавець" залишилася недослідженою.

Невивчена фактично й теоретико-інтерпретаційна діяльність фольклориста, хоч після його смерті учні та шанувальники попіклувалися про переклад (з болгарської, російської, німецької) і перевидання фольклористичних і літературознавчих праць ученого<sup>15</sup>. Що ж до бенфеїзму М. П. Драгоманова, то він добре узгоджується з його загальнополітичним кредо "Космополітизм в ідеях та цілях, національність у ґрунті та формах", воно ж цікаво втілювалося в його фольклористичних концепціях. Наприклад, М. П. Драгоманов полемізував з тими російськими вченими, які недооцінювали значення студій над українським фольклором навіть для "суджень про все руське плем'я", і наводить випадки, коли в Україні "знаходять пісні, сказати б, перекладені з російських, у той час як російські оригінали не ввіймані дотепер дослідниками"<sup>16</sup>. З іншого боку, саме він перший побачив в Україні країну-посередницю, як тепер кажуть, у культурному збагаченні Росії Заходом.

Немає сумніву, що особистий приклад і високий науковий рівень компаративних досліджень М. П. Драгоманова суттєво сприяли високій авторитетності бенфеїзму в українській науці початку ХХ ст. М. С. Грушевський навіть вважав, що завдяки йому "наш фольклорний матеріал з невеликими виїмками признано одним великим запозиченням", і посилався при цьому на І. Я. Франка, який у "програмній класифікації" 1895 р. визнав запозиченими "всі без виємка" християнські легенди, "майже всі" казки, а також "новели" та "оповідання міфічні" (Грушевський, т. 1, с. 351). На думку ж М. К. Азадовського, після праць М. П. Драгоманова "ставало вже немислимим колишнє ізольоване вивчення свого фольклору та наївні умовиводи безпосередньо від фольклорного матеріалу до національного характеру, що



було характерним ще, наприклад, для Чубинського<sup>17</sup>.

Представником школи Т. Бенфея в більшості своїх оглядово-фактографічних праць ("Ворон у народній словесності", 1890; "Чоловік на весіллі своєї жінки", 1893 та ін.), особливо ж у змістовному дослідженні анекдотів<sup>18</sup>, виступав і харківський професор М. Ф. Сумцов, у перших своїх розвідках представник "міфологічної" школи.

Слід зазначити, що М. П. Драгоманов був правовірним бенфеїстом, як побачимо, не дуже довго, а М. Ф. Сумцов звертався до компаративної методики епізодично. Але в Україні працювали й компаративісти, котрих метод Т. Бенфея цілком задовольняв. Ідеться насамперед про І. М. Жданова, відомого російського філолога, який у 1879–1882 рр. викладав у Київському університеті. Його порівняльні дослідження билин, багаті на конкретні спостереження, негативно оцінювалися деякими сучасниками та пізнішими істориками фольклористики. Коли праця В. В. Стасова задемонструвала, що цілком наукова методика Т. Бенфея за певних умов може привести до абсурдних висновків, то компаративні студії І. М. Жданова, якому аж ніяк не можна було закинути дилетантство, викликають враження безкрилої реєстрації накопичених фактів.

Незадоволеність фахівців бенфеїзмом у його класичній формі мало причини доволі серйозні. Намагаючись довести доцільність застосування компаративної методики до руського епосу, І. М. Жданов 1895 р. вдався до порівняння: "Пересуди про самобутність та наслідування в епосі, про співвідношення родового та набутого нагадують мені суперечки деяких географів про те, чи Ока впадає до Волги, чи Волга до Оки. <...> Якими би не були великими запозичення і домішки в епосі, вони не позбавляють епос ні єдності, ані національного значення"<sup>19</sup>. Ясно, що це оборона чисто декларативна: скільки не вихваляй і не підноси своє, національне, але у праці своїй правовірний бенфеїст залишається фіксованим на тому чужому, що до цього свого запозичується.

Психологічно зрозуміло, що індолог і санскритолог Т. Бенфей побудував свою теорію з позиції, ближчої до першоджерела міграції та об'єкта запозичення – індійських казок, які досліджував. Проте коли його послідовники перенесли цю методику на вивчення іноземних запозичень у рідному фольклорі, виявилася певна її однобокість, яку не можна було виправити за допомогою риторики, як це намагався зробити І. М. Жданов. Виникла настійна необхідність перенести "точку



зору" дослідника ближче до суб'єкта запозичення.

Першим у світовій фольклористиці цю корекцію здійснив не раз уже тут згаданий (1.3; 1.4; 3.1) славнозвісний російський фольклорист Олександр Миколайович Веселовський (1838–1906). Ще 1863 р., міркуючи про співвідношення свого та чужого в акті літературного запозичення, він зазначав: "Вплив чужого елемента завжди зумовлюється його внутрішньою однотайністю з рівнем того середовища, на котре йому доводиться діяти. Усе, що надто вже виривається з цього рівня, залишиться незрозумілим або буде збагнуте по своєму, врівноважиться з довколишнім середовищем"<sup>20</sup>. Як бачимо, поки що йдеться лише про випадок, коли явище, що впливає, належить до рівня вищого, аніж те, що його сприймає. Проте висновок доволі широкий: "Вплив діє більше у широчінь, ніж у глибину, він більше дає матеріалу, ніж вносить нові ідеї".

Згодом, 1883 р., О. О. Потебня викладе дуже подібні думки у формі більш узагальнюючій: головним для дослідника-компаративіста має бути не самий факт запозичення, а та "асимілююча сила народу, яка в ньому проявилася". Український фольклорист наполягав, що запозичення становить кожного разу "новий творчий акт" і що "у складних психологічних одиницях, – таких, як нарід, суспільство, – запозичення є лише іншим боком самостійності"<sup>21</sup>. Сам О. О. Потебня залишався відданим "міфологічній" теорії, на бенфеїзм він дивився, сказати б, збоку – тим красномовніша суголосність цих його міркувань до теорії "зустрічних течій", що її О. М. Веселовський оприлюднив у друкованій формі через кілька років.

Цього разу петербурзький компаративіст нагадував про два можливі пояснення "подібності міфів, казок, епічних сюжетів у різних народів" – або "зі спільних основ" (мається на увазі "міфологічна" теорія), або гіпотезою запозичення. "По суті жодна з цих теорій в окремішності не може бути прикладеною, та й мислими вони тільки сумісно, бо запозичення передбачає в тому, що сприймає, не пусте місце, а зустрічні течії, подібний напрям мислення, аналогічні образи фантазії". Якщо в реальному розвитку фольклору процес запозичення полегшується генетичною близькістю його об'єкта й суб'єкта, то цьому має відповідати і його теоретичне осмислен-



ня: "Теорія "запозичення" викликає, таким чином, теорію "основ", і навпаки; аналіз кожного факту з області folklor'у повинен однаково звертатися до того та іншого боку питання з огляду на можливість, що взаємний перехід міфу, казки, пісні міг повторюватися неодноразово, і кожного разу в нових умовах як середовища, що засвоює, так і матеріалу, що засвоюється"<sup>22</sup>. Як бачимо, перекреслено й постульоване теорією Т. Бенфея пересування сюжетів у одному напрямі, визначено можливість обопільного переходу їх у напрямках, що визначаються тепер реальними умовами взаємозв'язків між народами та їхніми фольклорами.

Ці думки стали теоретичною базою для конкретних компаративних досліджень О. М. Веселовського, присвячених зіткненню східних і західних "захожих" впливів у процесі формування на терені України билинного епосу ("Південноруські билини", 1881–1884), народної християнської поезії ("Дослідження в галузі руського духовного вірша", 1880–1891) і легенди ("Дослідження з історії розвитку християнської легенди", 1875–1877). Але працюючи над ними, О. М. Веселовський не міг уже не враховувати також і теоретичних здобутків нового напрямку у вивченні усної традиції, що поступово набирала тоді авторитету на Заході.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Головна новація теорії Т. Бенфея – це ...

1. ... гіпотеза про походження казкових сюжетів з Індії та визначення шляхів їхньої міграції до Європи.
2. ... висунення ідеї запозичення казкових сюжетів.
3. ... заперечення "міфологічної" теорії.
4. ... відкриття "Панчатантри".

**Відмінникові.** Почавши свої міркування з осмислення того факту, що "Панчатантра" є літературною обробкою давньоіндійських казок, знайдіть "слабке місце" в "індійській" гіпотезі Т. Бенфея.



### 3.6. "Антропологічна" школа й "теорія самозародження" сюжетів

Наступні спроби розв'язання кардинальних проблем вивчення первісної міфології та ранніх форм фольклору було зроблено на шляху, можливості котрого вперше відкрилися перед європейською наукою ще в XVIII ст., коли колоніальні загарбання ознайомили місіонерів та мандрівників з побутом і культурою примітивних племен. Уже тоді була перша спроба осмислення цих нових фактів в інтересах вивчення власної, європейської "передісторії" – праця французького мандрівника Ж. Ф. Лафіто "Звичаї американських дикунів у зіставленні зі звичаями перших часів" (Париж, 1725); автор висловлює думку, що картина первісного побуту найдавнішого періоду історії народів культурних може бути відтворена за допомогою спостережень над побутом "дикунів".

Протягом наступних десятиріч цих безцінних для етнографів спостережень було зібрано достатньо, щоб забезпечити вірогідне й обґрунтоване порівняльним матеріалом нове теоретичне осмислення їх засновником "антропологічної" школи (або "етнографічної", або ще "англійської") Едуардом Беннетом Тайлором (1832–1917). У фундаментальній, досі не застарілій монографії Е. Б. Тайлора "Примітивна культура" (1871) знаходимо, насамперед, методичку аналізу *пережитків* або таких явищ буденного життя людей, "де від старого звичаю збереглося доволі багато, щоб можна було розпізнавати його походження"<sup>23</sup>. Таким чином, виявлення первісного значення пережитків у побуті цивілізованих народів Європи стає ефективним допоміжним прийомом при інтерпретації спостережень над побутом "примітивних або прадавніх племен".

Проте головною, мабуть, заслугою Е. Б. Тайлора перед наукою стало відкриття ним *анімізму* як "глибоко притаманного людині вчення про духовні істоти", котре дослідник поширював на весь величезний матеріал первісної людської культури. У свою чергу, учень і послідовник Е. Б. Тайлора Дж. Фрезер довів велике значення в первісній культурі *магії*, або віри в можливість людини надприродно впливати на дійсність, що її оточує<sup>24</sup>, йому ж належить і ґрунтовне дослідження "Тотемізм і екзогамія" (1910, т. 1–4), де на дуже широ-



кому етнографічному тлі досліджується явище *тотемізму*, уперше науково описане шотландським ученим Д.-Ф. Мак-Келланом (1869): приналежність людини до певного *тотема* (тварини, іноді рослини або, наприклад, дощу, або навіть конкретної людини), що вважається праатьком і охоронцем "своїх", передбачає неможливість статевих контактів з особами свого тотема.

Анімізм, магія і тотемізм розглядаються представниками антропологічної школи як певні світоглядні основи функціонування первісного суспільства та стабільності його структури. На тлі безперечних успіхів цієї школи, котра, до речі, продовжує свій розвиток у США й досі, ще вірогіднішою виглядала теорія "*самозародження сюжетів*", стосовно примітивної міфології розроблена ще одним послідовником Е. Б. Тайлора, Ендрю Ленгом (1844–1912). Критикуючи лінгвістичну теорію М. Мюллера в монографії "*Міфологія*" (є російський переклад 1901 р.), Е. Ленг зазначав, що міфи, дуже подібні до "арійських", є також у австралійських аборигенів, ескімосів, ірокезів тощо. Міф, за Е. Ленгом, не є образне уявлення про природу та її явища (як це бачимо, наприклад, у О. О. Потебні), це також і не результат буквально розуміння, за М. Мюллером, уже незрозумілих слів первісного сакрального тексту. Міфологія є не чим іншим, як відбитком – і найбезпосереднішим – усього, у що колись вірувало все людство, відбитком первісного світосприймання. Усі племена й народи пройшли через цю фазу розвитку світогляду, а деякі не розсталися з цими віруваннями й дотепер. Проте саме тому, що всі народи пройшли ідентичні стадії світосприймання, в їхньому фольклорі відклалися однорідні мотиви – плід певних етапів однорідних вірувань людства.

В одній з небагатьох власне фольклористичних розвідок, "Інтродукції" до праці М. Е. Р. Кокс "*Попелюшка*" (Лондон, 1893), Е. Ленг таким чином резюмує свою позицію стосовно проблеми подібності сюжетів: "Можна, звичайно, задемонструвати багато шляхів, якими казка (tale), колись виникнувши, може бути поширеною або переданою <...>. З іншого боку, я зазвичай кажу, що, коли йдеться про подібний стан смаку й фантазії, подібні погляди, подібні матеріальні умови, – *подібна* казка, зрозуміло, може незалежно скластися в регіонах, віддалених один від одного. Ми знаємо, які подібні моделі, подібне мистецтво (порівняймо ацтекський і мікенський глиняний посуд у Британському музеї) у такий спосіб незалежно виникли; так само – подібні космічні міфи, подібні



байки, подібні прислів'я, подібні звичаї та інституції"<sup>25</sup>.

У радянській фольклористиці знаходимо звинувачення антропологічної школи спочатку як ідеолога "колоніальної політики західно-європейської та особливо англійської буржуазії", а потім у тому, що була "не в змозі розкрити динаміку суспільного розвитку" і т. п. Гірше, коли такі звинувачення приписуються, наприклад, І. Я. Франку. Нам кажуть, що він у огляді праць чеського фольклориста Ч. Зібрта "рішуче заперечував спроби автора поширити вплив "антропологічної" школи, що ігнорував історичний ґрунт виникнення народних звичаїв та обрядів, на всіх слов'янських фольклористів"<sup>26</sup>. Насправді ж І. Я. Франко, як легко в цьому переконатися, натякав на примітивний фактографізм праць чеського колеги, на його погану обізнаність у теоретичних питаннях. І хіба вчені антропологічної школи заперечували отой "історичний ґрунт"? Хіба той же Е. Ленг у розвідці "Таємниця тотема" не написав прекрасну фразу: "Ми ніде не зможемо побачити абсолютно примітивну людину"<sup>27</sup>?

Отже, "теорія самозародження" Е. Ленга запропонувала вже третє, в сучасній термінології – типологічне, вирішення проблеми подібності сюжетів. До цих трьох іноді ще додають "теорію полігенези" казки, яку висунув Ш. Бедьє у своїй праці "Фабліо. Етюди з народної літератури та історії літератури середніх віків" (Париж, 1893). Проте, гостро критикуючи бенфеїзм, Ж. Бедьє протиставив йому лише ідею незалежного один від одного та багаторазового виникнення тих самих казкових сюжетів і в різні часи, але принципово відмовився від пошуку закономірностей, котрим підпорядковується такий полігенезис.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Тотем – це...

1. ... будь-який предмет, явище природи, тварина рослина або навіть людина.
2. ... тільки тварина або рослина.
3. ... тільки тварина.
4. ... тільки рослина.



Відмінникові. Чи відкидав Е. Ленг можливість запозичення сюжетів?

### 3.7. Спроби синтезу трьох основних теорій у ХІХ ст.

У розв'язанні проблеми подібності сюжетів чітко позначилася необхідність синтезу й відповідні спроби не змусили на себе довго чекати. Вони полегшувалися вже тією обставиною, що жодна з висунутих у ХІХ ст. трьох основних теорій принципово не відкидала двох інших. Так, Я. Грімм 1844 р. виступав лише проти "зловживання" ідеєю запозичення при оцінці "подібності в мові, звичаях та вірі" у двох народів, що природніше було б розглядати "як доказ тотожності їхнього віку". Навіть В. В. Стасов погоджувався з "арійською" теорією, а Е. Ленг, як ми бачили, підтримував вивчення шляхів "поширення та передавання" казки.

О. М. Веселовський уже в докторській дисертації (1872) викладає ідею принципової рівноправності трьох гіпотез, що можуть бути висунені при розв'язанні питання про генезу "подібності двох оповідей, східної та західної". Така подібність сама по собі не є доказ необхідності між ними історичного зв'язку: "вона могла зав'язатися далеко за межами історії, як полюбляє доводити міфологічна школа; вона, можливо, є продукт рівномірного психічного розвитку, що приводив і там, і тут до втілення в тих самих формах того ж змісту"<sup>28</sup>. Ідеться поки що про принцип тільки, доволі абстрактний, а полемічний запал спрямовано проти бездумного застосування методики Т. Бенфея.

Подальші спроби синтезу трьох теорій були частіше механічними. Наприклад, А. М. Лобода вважав, що антропологічна та "лінгвістично-психологічна" теорії начебто "доповнюють одна одну, і у вправному використанні тієї та іншої, здається, і міститься істина"; можливе й запозичення, "особливо у творах пізнішого складання"<sup>29</sup>. Оригінальнішою виглядає концепція іншого професора Київського університету М. П. Дашкевича, оприлюднена ним у огляді досліджень західноєвропейського казкового епосу про тварин (1904). Ідеться про "теорію, що до неї автор даної статті, подібно деяким іншим ученим (тут посилання на досить принагідні антибенфеївські міркування Г. Мейєра у праці 1887 р. – С. Р.), прийшов багато (27) років тому". Ця теорія, що не ви-





ключає "попередніх, за котрими визнає частку вірогідності в окремих і часткових випадках, бачить у творах фольклору не пережитки лише й закам'янілості далекої, первісної давнини, але результати також безперервного видозмінювання творчості на протязі наступних століть розвитку". Вона "визнає учасниками у творінні та розповсюдженні світової літератури, якою є фольклорна, обдарованих людей усього світу, різних епох і племен". Фактично ж, теорія М. П. Дашкевича, як і теорія "полігенезису" Ж. Бедье, що "почасти підійшов", на думку вченого, до його концепції, методологічно обеззброює дослідника. М. П. Дашкевич вважає, що за допомогою його теорії "можна буде відокремлювати пласти та нашарування різних епох побуту й культури різних місцевостей і відкривати оповіді, що стоять осібно"<sup>30</sup>, але не розкриває секрету, як розрізнити ці нашарування різного походження.

З цього боку привабливішою виглядає спроба об'єднати всі три теорії, яку зробив М. П. Драгоманов у розвідці "Слов'янські перерібки Едипової історії" вже в кінці свого наукового шляху. Означивши їх як "міфологічно-племінну", "літературно-інтернаціональну" та "антропологічну", дослідник зауважує, що кожний із цих напрямів "має бути прикладений на своєму місці. Перший і третій напрями помагають нам схопити початок оповідання і процес першого його формування, а другий може пояснити далші перерібки оповідання та його міжнародний рух, який у багатьох випадках занадто очевидний, щоб його можна було відкидати". Треба тільки "особливо звертати увагу не лише на основи оповідання, але й на подробиці: розвій теми, побутові риси, географічні та й історичні вказівки, тенденції й т. п.". Давши кілька конкретних методичних порад, М. П. Драгоманов підсумовує: "Дослідник може втихомиритися аж тоді, коли побачить, що й основа оповідання, і подробиці варіанта, який можна признати за найдавніший і більш або менш самостійний, відповідають побутовим (географічним, суспільним, моральним) ознакам життя певної сторони і епохи". Ясно, що в цій спробі синтезу М. П. Драгоманов залишається все ж таки бенефієстом, котрий вірить, що "порівняння подробиць оповідання у різних народів повинно довести до вказання доріг його розповсюдження" і навіть "нарешті місця і епохи первісного постання оповідання".

Ще в кінці XIX ст. було запропоновано багато в чому й досі неперевершену спробу синтезу трьох теорій, виходячи з внутрішньої побудови самого фольклорного твору. Зробив це О. М. Веселовський, ще раз, уже



востаннє, повернувшись до цього питання. Ідеться про розвідку "Поетика сюжетів" у складі його величної, хоч і незавершеної "Історичної поетики" – теоретичного узагальнення накопиченого в європейській науці та у власних його дослідженнях величезного порівняльного матеріалу, що мав освітити кардинальні питання "історичної поетики" – виникнення "поетичних родів", історію поетичної мови та стилю.

У згаданій "Поетиці сюжетів" О. М. Веселовський починає свої міркування, поставивши запитання: а чи можливе взагалі уподібнення сюжету до формул "поетичної мови"? Його висновок знов і знов привертає увагу дослідників: "Сучасна література з її складною сюжетикою і фотографічним відтворенням дійсності, здається, знімає саму можливість подібного запитання, але коли для наступних генерацій вона опиниться в такій же далекій перспективі, як для нас давня", тоді – "явища схематизму й повторення установаються на всій відстані"<sup>31</sup>. Що вже тоді казати про фольклор?

Але щоб розібратися у феномені формульності фольклорної сюжетики, треба спочатку розглянути саме поняття "сюжетність", а головне тут – відрізнити сюжет від мотиву. О. М. Веселовський зауважує: "Під *мотивом* я розумію формулу, що відповідала в перші часи суспільності на питання, котрі природа ставила перед людиною, або таку, що фіксувала найяскравіші, такі, що здавалися важливими, або повторювалися, враження дійсності". Як приклад наводяться "елементи нижчої міфології та казки, що далі не розкладаються". Саме такі мотиви "могли зароджуватися самостійно в різноплеми-них середовищах; їхню однорідність або їхню подібність не можна пояснити запозиченням, а тільки однорідністю побутових умов і відбитих у них психічних процесів".

Оскільки у слов'янській фольклористиці це розуміння мотиву вважається класичним, а процитоване визначення справедливо стало хрестоматійним, корисно навести й інше, подане вже в середині ХХ ст. Ст. Томпсоном: "мотив – це найменший елемент казки, який має силу (а power), щоб зберегтися в традиції. А щоб отримати цю силу, він повинен мати в собі щось надзвичайне або вражаюче"<sup>32</sup>. Хоч погляд на проблему в американського фольклориста вужчий, його підхід висвітлює мотив збоку умов його існування в традиції та необхідних для цього естетичних якостей, що суттєво доповнює розуміння цього



наративного "елемента" О. М. Веселовським.

А сюжет петербурзький дослідник розглядає як "комплекс мотивів", можливі комбінування яких "передбачають уже певну свободу". Випадок, унаслідок котрого "в різних народних середовищах" зібралось б "з однаково випадковою послідовністю" по 12 тих самих мотивів, настільки малоймовірний з погляду математичної статистики (О. М. Веселовський покладається тут на "розрахунок Джекобса"), що в такому разі "ми маємо говорити про запозичення кимсь у когось".

Здавалось би, питання вирішено, але щось у цій побудові, жорстко детермінованій теорією вірогідності, не вдовольняло самого вченого, бо він придивляється до проблеми з іншого боку. Уводиться генетичний аспект, при цьому, відтворюючи процеси утворення первісних сюжетних схем, що підлягають згодом успадкуванню в "поетиці наступних генерацій", О. М. Веселовський починає не з "творчості міфологічної", яку теж ураховує, а з широкого й водночас конкретного розуміння примітивної культури людства, виробленого "антропологічною" школою: "Сюжети – це складні схеми, в образності котрих *узагальнилися* певні акти людського життя і психіки у формах побутової дійсності, що чергуються". Згадане чергування відбувається в процесі історичного розвитку, і виявити його допомагають результати оцінки первісного акту: "Коли, наприклад, такі теми, як Психея та Амур і Мелюзіна, відбивають стару заборону шлюбу між членами того ж тотемного союзу, то примиренний акорд, яким закінчується Апулеєва і споріднені казки, указує, що еволюція побуту вже скасувала колись живий звичай...".

І втретє повертається О. М. Веселовський до проблеми генезису подібності сюжетів, на цей раз уводячи до умов завдання фактор нерівномірності розвитку "народностей і культурних сфер": хіба ж "усюди відбувся перехід від природної схематизації мотивів до схематизації сюжетів?" Безумовно, ні, бо "побутові казки дикунів не знають ні типових тем, ані суворого плану наших казок <...> І серед цієї безформності казкового матеріалу ви зустрічаєте знайомі нам схематичні теми, сюжетність європейських, індійських, перських казок. Це – заходжі казки".

Отже, коли М. П. Драгоманов пропагував ураховувати можливість "різноманітного" й окремішного походження основи сюжету та його деталей, "подробниць", то О. М. Веселовський, висунувши близькі ідеї, доводив



принципову можливість такого полігенезису стосовно фонду фольклорних сюжетів "народності", або "культурної сфери", що дозволило теоретичний досвід, накопичений при вивчення проблеми подібності сюжетів у європейській фольклористиці, поширити на дослідження казок і міфів народів, що не входять до індоєвропейської мовної спільності.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Проблему подібності сюжетів О. М. Веселовський вирішував...

1. ... поширивши її на фольклор неіндоєвропейських народів.
2. ... пояснивши зародження сюжетів з погляду "міфологічної" теорії, а поширення – теорією Т. Бенфея.
3. ... прийнявши теорію "самозародження" Е. Ленга.
4. ... пояснивши подібність мотивів явищем "самозародження", а сюжетів – запозиченням.

**Відмінникові.** Коли йдеться про походження двох подібних у різних народів фольклорних сюжетів, чи справді, як це думав О. М. Лобода, "лінгвістично-психологічна теорія" М. Мюллера та "антропологічна" теорія можуть доповнювати одна одну?

## **3.8. Своєрідність українського внеску в теорію світової фольклористики XIX – початку XX ст.**

Українська фольклористика XIX – початку XX ст., на відміну від деяких інших гуманітарних дисциплін, як-от філософія або бібліїстика, розвивалася в рідніщі західноєвропейської науки, була закономірним і повноправним її компонентом, у чому дозволяє впевнитися вже викладене в цій книзі. Такий її статус засвідчує й авторитет, набутий нею при вивченні вітчизняного фольклору, й існування в її активі не тільки традиційних слов'янознавчих дос-



ліджень, а й глибоких екскурсів до проблематики фольклору світового. До цих останніх належать, окрім згаданих у попередніх підрозділах праць М. П. Драгоманова, О. О. Потебні, І. Я. Франка й М. П. Дашкевича, численні сходознавчі розвідки А. Ю. Кримського, статті й рецензії М. Ф. Сумцова, В. М. Гнатюка, С. В. Савченка. До речі буде згадати тут визнання, що його здобули фольклористичні праці І. Я. Франка в Польщі та Німеччині, М. П. Драгоманова – у Болгарії, а також російські академічні премії, присуджені майже всім видатним українським фольклористам тієї доби.

Тепер знаходимо у працях цих учених і передбачення відкриттів, зроблених у світовій науці вже у ХХ ст. І. Я. Франко, як побачимо (4.2), раніше за З. Фрейда розробив теорію несвідомого підкладу поетичної творчості, а О. О. Потебня був піонером вивчення "художнього часу", запропонував перші наукові пояснення так званих "примітивних" прийомів народної поезики (5.3), на півстоліття випередив Дж. Ренсома, звернувши увагу на необхідність розрізнення явищ, які той назвав "структурою" та "текстурою" і т. ін.

Кількість прикладів таких "випереджень" можна легко примножити. Проте не варто кидатися з цього приводу в бій, на захист пріоритету співвітчизників. Недарма ж у гуманітарних науках немає чіткого юридичного поняття "відкриття", і не захищається воно тут "авторськими свідоцтвами" та привілеями. А з іншого боку, хіба ж не розгледіли ми названі передбачення тільки тому, що нам відкрили на них очі стрункі виклади пізніших концепцій ХХ ст., що стали вже популярними в певних наукових колах? Тому доцільніше бачити у згаданих явищах свідчення великих теоретичних *потенцій* української фольклористики її класичного періоду, її "срібного" віку.

Чому ж ці потенції не було реалізовано на головних напрямках розвитку світової науки про фольклор? Замислитися над цим питанням корисно, оскільки воно має прямий стосунок до сьогодення: відповідь на нього допомогла б осмислити й теперішнє місце української фольклористики у світовій. По-перше, молода українська наука не мала за плечима такої могутньої філософської бази, як німецька, або століть колонізаторської експансії та пов'язаного з нею вивчення "дикунів", як англійська, французька, російська. По-друге, проблеми генезису та взаємостосунків між фольклорами нащадків праїндоевропейців (нага-



даємо, що це кардинальні проблеми теорій XIX ст.) цікавили українських фольклористів лише тієї мірою, якою звертання до них допомагало вирішувати основне їхнє завдання, поставлене перед ними не стільки логікою розвитку науки, як самою історією українського народу.

Ідеться про завдання теоретичного осмислення тих незчисленних скарбів духовної культури свого народу, що розкрилися перед ними вже при перших спробах збирання. Ось на цьому полі працюючи, наша фольклористика і зробила свій оригінальний, на жаль, досі ще належно не поцінований внесок до теоретичного фонду фольклористики світової. І першим таким своєрідним здобутком стали результати розробки питань статусу носія фольклору як представника національної культурної традиції, а також його контакту зі збирачем як речником тієї ж традиції. А започаткував цю "філософію фольклористичного контакту" Пантелеймон Олександрович Куліш (1819–1897), дуже талановитий фольклорист, який присвятив нашій науці лише кілька молодих років свого довгого письменницького життя.

Якщо для Гримальових казкарів, з якими вони працювали, були тільки передавачами дорогоцінної прадавньої спадщини, П. О. Куліш у народних оповідачах і старцях-лірниках, котрих розшукував і з котрими намагався потоваришувати, вбачав насамперед яскравих особистостей і серйозно міркував про засади такої збирацької методики, що мала б якомога природніший характер, не деформувала б, говорячи сучасною мовою, притаманної усній традиції форми реалізації твору. Ось що розповідає він про свою співпрацю з лірником Архипом Никоненком: "Я не поспішав випитувати у нього все, що він знав або пам'ятав. Мені здавалося, що буде зроблено дуже добре, коли я буду записувати його роздуми і розповіді в міру того, як вони будуть довільно виказуватися переді мною; і це було би справді зроблено дуже добре, якби б нагла смерть Архипа не розірвала нашої дружби, що тільки-но починалася" (*Куліш*, т. 1, с. 8).

Особлива короткість дистанції між збирачем і лірником, сказати б, інтимність їхніх стосунків не є тут випадковою. П. О. Куліш спокійно визнає, що хоч давно цікавився "простонародними оповідями", проте "довго залишався в омані, начебто для збереження їх достатньо однієї пам'яті". Визнання дивне в устах фольклориста. Але ж перед нами письменник, що відчуває себе творцем тієї самої національної культури, хранителя якої бачить у старці-лірнику, і намагається спочатку



прямо, без посередництва запису, перейняти усну версію цього спільного надбання. Тим самим він відтворював, знову-таки кажучи сучасною мовою, притаманний фольклору спосіб комунікативного акту (див.: 1.2), а зайнявши згодом позицію фольклориста, намагається утримати між собою і лірником такі самі природні стосунки реципієнта інформації з її подавачем.

Слухач є важлива постать і у фольклорі, адже тільки він може згодом продовжити життя твору. Оскільки ж усна історична традиція України руйнується (П. О. Куліш наводить красномовні свідчення цього), місія збирача-письменника набуває особливої ваги. Адже тільки

Слово нам верне і силу давнезну і волю  
І не один в нас лавровий вінок обов'є круг чола.

*("Сум і розвага")*

Ось так загальна культурологічна концепція, рефлексія письменника та власний науковий досвід приводять П. О. Куліша до глибокого і теж "людиноцентричного" розуміння постаті збирача-фольклориста як повноправного й несвідомо-творчого учасника "фольклористичного контакту" (див. ще: 2.2). Відзначимо й Кулішеві звертання до питань збирацької етики. Зокрема, він цікаво розв'язує питання, що постало перед Л. М. Жемчужниковим як збирачем і ним самим як публікатором: оскільки для повної соціологічної характеристики казкаря довелося згадати й певні його грішки, ім'я цього "діда" взагалі не названо.

Цю ж національну модель "філософії фольклористичного контакту" втілює у формі більш наукові невтомна збирацька й публікаторська праця В. М. Гнатюка, представника вже "срібного" віку нашої науки. Випускаючи в кінці XIX ст. свою збірку "галицько-руських анекдотів", він підкреслює, що "не від речі буде пояснити в ній, як сам народ глядить на фольклор, як його розуміє та яке становище займає супроти тих, що стараються його добути на верх і учинити доступним для науки" (Гнатюк, с. I). Реалізуючи цей намір, В. М. Гнатюк від двох своїх інформантів прецизійно записує розповіді про їхнє власне життя, додаючи й коротку характеристику вже від себе цих "Тимка Гринишина з Пужник і Гриця Олішака Терлецького з Мшанця" саме як оповідачів. З іншого ж боку, він друкує й "оповідання" згаданого



Г. Олищака Терлецького та Кузьми Лучкевичіва, в яких подано селянські чутки, викликані появою в селі "пана"-фольклориста. До цього відображення – вельми гротескового і фантастичного – власної поста-ті в суспільній думці Мшанця, Михновця та Лип'я В. М. Гнатюк долу-чає трохи іншого матеріалу для автохарактеристики – даючи, напри-клад, відсіч "тим галицьким рецензентам попередніх томів Етнограф. Збірника, що не можуть собі помістити в голові, як може існувати по-дібне видання та друкувати "неморальні" на їхній погляд речі".

І саме збирання, і теоретичне осмислення зібраного настійно вима-гали розвитку *жанрології*, то ж не випадково саме в цій галузі україн-ська фольклористика має кілька непересічних здобутків. Уже перші, ще романтичні спроби осмислити відбиття у фольклорі національної історії викликають появу спочатку розпливчастих (М. В. Гоголь, І. І. Срезневський), а потім науково обґрунтованих ідей щодо специ-фіки історичної пісенності. Десятиріччями випереджаючи формуван-ня російської "історичної школи" (див.: 3.9), Вл. Б. Антонович і М. П. Драгоманов ще 1874 р. використали методику широкого залу-чення історичних джерел, "тубільних та іноземних", щоб можна було "судити, якою мірою пісні, що збереглися в пам'яті поселянина мало-русського на протязі кількох століть, подають поетичне відтворення реальних образів дійсності цих століть, що послідовно змінювалися"<sup>33</sup>.

Паралельно з кристалізацією уявлень про жанрову специфіку дум висувалися докладно обґрунтовані концепції походження цього жанру (П. Г. Житецький, Ф. М. Колесса), які викликали наукову полеміку. Пропонувалися гіпотези (І. Я. Франко, М. Ф. Сумцов, В. М. Гнатюк) про генезис інших жанрів. Плідний розвиток жанрології знаходив відбиток і в постійній увазі українських учених до її головного пи-тання – загального жанрового структурування національного фольк-лору. Жанрологічна активність фольклористики "срібного віку" про-довжилась і в радянську добу.

Одна з аксіом майбутньої "Історії української фольклористики" знайшла поки що таке втілення: "Як позитивну рису української фольклористичної школи слід відмітити її постійне прагнення до ана-лізу ритміки слова і музики в їх тісних зв'язках, що вилилося в самос-тійну теоретичну концепцію"<sup>34</sup>. Ось тут внесок нашої фольклористи-ки у світову, мабуть, найвагоміший, і пов'язаний він з напрочуд вдалою гармонією між збирацькою та теоретичною галузями вітчиз-





няного етномузикознавства. У другій половині XIX ст. подвижницькій збирацькій, публікаторській та патріотично-пропагандистській діяльності М. В. Лисенка відповідає піонерське музикознавче дослідження П. П. Сокальського ("Руська народна музика, великоруська і малоруська, в її побудові мелодичній та ритмічній, та відміни її від засад сучасної гармонічної музики", Харків, 1888), де було, зокрема, зроблено спробу реконструювати історію народного мелосу взагалі.

Плідне поєднання вже в одній особі постатей збирача народної музики й теоретика-інтерпретатора демонструють нам праці К. В. Квітки, що згодом уточнив і розвинув музикологічні концепції П. П. Сокальського. Оригінальний жанр інтердисциплінарного дослідження, в якому музична форма народної поезії вивчається в нерозривному зв'язку зі словесною, виробив Ф. М. Колесса.

Таким чином, об'єктивний внесок нашої фольклористики XIX – початку XX ст. у скарбницю світової був вагомий. Але познайомившись із західними оглядами історії науки про фольклор (хоч би з не раз уже тут згаданим томом Дж. Коккьяри), легко пересвідчитися, що цей внесок не був належним чином осмислений на Заході.

Причин для цього вистачило, і в першу чергу – об'єктивних. Головною ж була, мабуть, така: розвиток фольклористики в Україні коригувався жорсткою реальністю факту, що більшість учених були підданими Російської імперії, а меншість – Австро-Угорщини. Уже згадувалося, що в Російській імперії українська мова як мова науки довгий час була просто забороненою. Певна окремішність української та білоруської фольклористики російськими колегами визнавалася, проте не всіма та інколи з виразним імперським присмаком. Що вже казати про інших, коли обізнаний і ліберальний у національному питанні О. М. Пипін у чотиритомнику "Історія російської етнографії" відвів білоруській етнографії місце в четвертому томі, поруч з описами побуту ... народів Сибіру.

Становище західноукраїнських фольклористів було не набагато кращим. Досить згадати драматичну історію видання "Русалки Дністрової" (1837) або університетські поневіряння І. Я. Франка. Запрошення саме І. Я. Франкові дати статтю про завдання етнографії для першого тому народознавчого польського щорічника "Lud", що з 1895 р. видавався у Львові, розглядають як знак визнання його наукових заслуг польською фольклористикою<sup>35</sup>, але ж об'єктивно це була



й спроба привласнення нею талановитого українського дослідника...

Мовна ситуація була складною для нашої науки по обидва боки кордону, але найскладнішою – у загальному міжнародному контексті. Навіть дотепер для західноєвропейських учених сумною для нас аксіомою залишається: "Slavica non leguntur" (в усякому разі, за межами вузького кола славістів) – що вже казати про XIX ст.? Можна з упевненістю стверджувати, наприклад, що Франків трактат "Із секретів поетичної творчості" (1898), коли б надруковано його було – як деякі інші праці вченого – німецькою мовою, міг би прискорити розвиток ідей фрейдизму у світовому літературознавстві та фольклористиці. Цього не сталося, бо в тій тонкій верстві української інтелігенції, серед котрої поширювався львівський "Літературно-науковий вісник", праця не отримала необхідного для цього резонансу. Проте хіба можна закидати Каменяреві, що він звертався насамперед до співвітчизників?

Теоретичні новації фольклористів Наддніпрянщини, щоб потрапити на європейський "ринок ідей", мали проходити "фільтр" навіть подвійний: російська фольклористика тоді широко використовувала досвід західної науки, але "зворотний зв'язок" був для росіян таким же утрудненим, як і для інших слов'ян. То ж коли такі новації й пробивали собі дорогу на Захід, то вже не як українські...

Ось приклад. Після публікації німецькою мовою праці М. К. Азадовського "Про одну сибірську казкарку" (FFC. 1926, № 68) в американській фольклористиці здобула визнання притаманна російським фольклористам "особлива увага до індивідуальних відмін між оповіданнями", "до їх життя і соціального підґрунтя", причому визнано також, що до появи "російських праць" "усе це було практично "закритою книгою" для західних вчених"<sup>36</sup>. Але ж за походженням своїм це не російська новація, а українська: новаторським пошукам у цій галузі П. О. Куліша і Л. М. Жемчужникова відповідає суцільна гримівська "надособовість" водночас друкованих "Народних російських казок" (1855–1863) О. М. Афанасьєва, значно пізніше були оприлюднені спостереження над північноросійськими співцями билін, зроблені П. М. Рибниковим (1867) і О. М. Гільфердингом (1873). Та й виробляв свій підхід до вивчення казок М. К. Азадовський під впливом не лише названих праць, а й з ураху-



ванням постійної уваги до кобзарів та лірників української фольклористики XIX – початку XX ст.

То ж пригадаємо слова К. В. Квітки: "Безперервна переоцінка існуючих праць необхідна по відношенню до усіх предметів наукового дослідження"<sup>37</sup>. Ми пережили вже період, коли генетичні й навіть діахронічні дослідження світової фольклористики здавалися знеціненими, і хто знає, чи не зробить розвиток теорії нашої науки такий виток, на якому саме зосередженість на феноменології вітчизняного фольклору, притаманна українським дослідникам XIX – початку XX ст., зробить з них найавторитетніших та уважно студійованих попередників?

З іншого ж боку, мусимо визнати, що головні, фундаментальні фольклористичні праці О. О. Потебні ("Пояснення малоруських і споріднених народних пісень", 1883–1887) та І. Я. Франка ("Студії над українськими народними піснями", 1913) задумані були таким чином, щоб теоретичні екскурси в них тільки пояснювали явища вітчизняного фольклору. І. Я. Франко і прямо запевняв у передслові: "Не вдаючись ні в які загальні міркування ані системи", робити все, що "може причинитися до якнайповнішого зрозуміння даної пісні, – отце моя мета"<sup>38</sup>. Є тут присмак принципової атеоретичності (ідеться, нагадаємо, про сприйняття теорій XIX ст.), а це вже одна з ознак того, що й українську фольклористику її "срібного віку" не оминула криза, яка охопила світову науку про фольклор на межі XIX–XX ст.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Одна із складових частин внеску української фольклористики "срібного віку" до теорії фольклористики світової – це ...

1. ... перші записи народного епосу.
2. .... вироблення методології вивчення фольклорного історизму.
3. ... "відкриття" народної казки.
4. ... подальша розробка теорії "самозародження" сюжетів.

## Відмінникові

Фольклорист		М. П. Драгоманов	М. Ф. Сумцов	...	І. С. Свенціцький
Сфера		Компаративістика,	Зв'язки	Зв'язки	Фольклор



теоретичних  
пошуків

проблема  
фольклорного  
історизму

фольклору,  
і літератури  
жанрологія

міфології і література,  
та мови,  
поетика

### **3.9. Кризові явища в теорії фольклористики кінця XIX – початку XX ст.**

Наприкінці XIX ст. незадоволеність розвитком теоретичної фольклористики найпроникливіші її фахівці висловлювали цілком відверто. Так, О. М. Веселовський уже в рецензіях середини 80-х рр. ставить парадоксальне для позитивіста запитання: а чи не досить збирати все нові й нові варіанти тих же казок? Ученого охоплює туга за "новим, хоч би конвенціональним (умовним – С. Р.) синтезом, який би вказав нові шляхи дослідження, замість уже пережитих, котрі замість виходу часто приводили до стіни!"<sup>39</sup>. Через майже сорок років Г. Хьюе, учень відомого компаративіста Г. Париса, запитував: "Коли ми не знаємо нічого ні про вітчизну (казок – С. Р.), ані про час їхнього походження, яка ж нам користь від вивчення їх?"<sup>40</sup>.

Розчарування в теоріях XIX ст. викликало в деяких західних фольклористів бажання розрубати "Гордіїв вузол". Напрямок цієї операції підказав реальний стан функціонування традиційного фольклору, що його цивілізовані європейці спостерігали в себе вдома та який вельми контрастував з романтичною концепцією предвічної й безособової народної творчості в Я. Грімма. Справді, відклавши "Deutsche Mythologie", і визирнувши у вікно, мюнхенський фольклорист міг побачити вуличного співака із шарманкою, який продає перехожим аркушики з текстом нової пісні, щоб вони могли її заспівати разом з ним. Хіба під цей спів добрих бюргерів можна було погодитися зі старим Якобом Грімом, котрий ладен був віддати всю творчість Гете за будь-яку народну пісню? Підпорядковане літературі та принижене перед нею становище фольклору в Німеччині XIX ст. підсвідомо переносилося на ієрархічні та творчі стосунки будь-якого фольклору й будь-якої літератури.

Приблизно отак можна було б відтворити психологічний підклад появи парадоксальної концепції "культури, що опустилася", вироб-



леної О. Группе у фундаментальній праці "Грецькі культу й міфи в їхньому відношенні до східних релігій" (1887). За цією концепцією народ сам нічого не творить: усі культурні цінності виробляються у вищих, освічених колах суспільства, а вже потім "опускаються" в широкі народні маси, де спотворюються й вульгаризуються. Суголо-сну ідею висунув Ж. Бедьє, який у чотиритомному дослідженні, присвяченому генезису *chansons de geste*, французьких епічних поем<sup>41</sup>, доводив, що цей героїчний епос виник не з народної усної традиції, а з джерел літературних – монастирських хронік, що були доповнені розповідями паломників і легендами ченців.

Подібні теорії здобули прихильників і в нас. Так, Володимир Миколайович Перетц (1870–1934) у магістерській дисертації (1900) вбачав спільне джерело української та російської народної лірики у віршовій українській літературі XVI ст. як продукті "творчості культурніших класів"<sup>42</sup>. Молодий ще дослідник мимоволі розкриває психологічну підоснову обрання ним цього підходу: на його думку, таким чином з'являється можливість розкрити "таємницю розвитку одного з найцікавіших літературних явищ". Для майбутнього фундатора "філологічного методу" у цій проблемі існують лише співвідношення словесних текстів, котрі він і розглядає. У найяскравішій, а zarazом і найбільш теоретичній формі В. М. Перетц висловив свої погляди на цю проблему в капітальному дослідженні-виданні "Слова о полку Ігоревім" (1926): "Коли ми придивимося до звичайного процесу, спостережуваного і в народному побуті, і в народній творчості, то помітимо, що й речі, і сюжети, й елементи усної творчості поволі пересуваються в напрямку від шарів культурніших – до менш культурних, які поволі прилучаються до культури вищої. Отже, коли можна говорити про те, що "Слово" стикається з пізнішою народнопоетичною творчістю, саме XVIII та XX вв., то хіба в тому тільки розумінні, що "Слово" впродовж віків безпосередньо або через низку наслідувань <...> передавало свою поетичну фразеологію усній творчості"<sup>43</sup>. Ці міркування не можна оцінювати однозначно. Щодо конкретного прикладу, то В. М. Перетц безумовно помиляється: ні саме "Слово", що поширювалося до 1800 р. у списках (було їх, як гадають фахівці, дуже небагато), ані вказані вченим наслідування йому, серед яких в Україні відомі були лише "Сказаніє о Мамаєвом побоїще" та один-два списки "Задонщини"<sup>44</sup>, просто фізично не змогли б здійснити такого широкого



впливу на українську усну традицію. Проте самий висунутий дослідником услід за О. Группе принцип змушує замислитися. Адже В. М. Перетц, нагадавши, що сучасні північноросійські епічні співці "лише зберігають традиційну спадщину", запитусь: "Що ж було давніше, за доби, коли відбувалася жива творчість (у Київській Русі – С. Р.)? Але нехай навіть – стійна манера komponувати, нехай сталі епітети, одно слово, всенький словесний апарат, що за його допомогою або його способами поет у старовину втілював свої думки і почування. Хто ж утворив увесь оцей рясний та різноманітний запас словесної орнаментатії? Мляві переказувачі чужої творчості – чи творці, поети?"

Одначе чому це "творців, поетів" В. М. Перетц не хоче бачити серед народних співців? Далі, отой "рясний та різноманітний запас словесної орнаментатії" в побудові своїх образів якраз і виявляє, у чому легко пересвідчитись, сліди первісного, примітивного мислення, а саме принципів "бриколажа" й "калейдоскопа", відкритих пізніше К. Леві-Стросом. Водночас саму ідею про запозичення в традиційному фольклорі з творчості – усної та писемної – представників вищих за соціальним рангом шарів і класів не можна відкидати й недооцінювати. Адже щодо народного побуту В. М. Перетц абсолютно правий: давно вже доведено, що в народів Європи засоби благоустрою житла, моди, танці та інші способи розваги в XVII–XIX ст. поступово, із запізненням інколи на століття, але таки "опускалися" до нижчих верств суспільства, до трудящого люду. Що ж до усної творчості, то тут хрестоматійним є приклад "пісень літературного походження", добре вивчених в українській фольклористиці (праці В. М. Перетца, В. Г. Бойка, Г. А. Нудьги та ін.).

Узагалі ж великою помилкою було б кидатися боронити власними грудьми святий народний фольклор від інсинуацій О. Группе або В. М. Перетца. Така реакція була б пережитком романтичного народолюбства і справжнього обожнювання народної творчості, що їх поділяла інтелігенція майже всіх народів Європи середини XIX ст. Отже, указуючи на полемічні перебільшення у справді антидемократичних теоріях О. Группе та В. М. Перетца, зокрема не погоджуючись з ідеєю глобального запозичення всього кращого у фольклорі з літератури, будемо спокійно перевіряти їх на конкретному матеріалі.

У Росії ідея "культури, що опустилася", відбилася в науковій творчості В. Ф. Міллера, засновника російської так званої "історичної



школи", а конкретно знайшла своє втілення в атрибуції билин творчості "професійних співців, що виконували їх для багатшого і культурного класу"<sup>45</sup>. Це твердження було серйозною науковою гіпотезою, яку не можна просто відкинути – як і концепцію П. Г. Житецького, підтриману В. М. Перетцом, про літературне походження віршової форми українських дум<sup>46</sup>.

Зосередившись на вивченні билинного епосу, В. Ф. Міллер запропонував досліджувати його таким, яким він зберігся "в найближчий до нас період билин", не заглиблюючись у передісторію билинних сюжетів. При цьому головне завдання – "шляхом зіставлення варіантів вивести найбільш архаїчний її (конкретної билини, що вивчається – С. Р.) ізвод і, досліджуючи історико-побутові ознаки цього ізводу, визначити по можливості період його складання та район його виникнення"<sup>47</sup>. Для цього згадані "історико-побутові ознаки" треба було зіставити з реальними фактами історії, зафіксованими в літописах та інших письмових історичних джерелах.

Легко помітити, що ніякої особливої новизни тут немає. З одного боку, В. С. Міллер прямо повторює методика Т. Бенфея, підхоплену й розвинуту в ті самі часи засновниками "фінської школи" (див.: 4.1), а щодо праці з історичними джерелами, то, не згадуючи вже про Вл. Б. Антоновича і М. П. Драгоманова (3.8), раніше за російського вченого або водночас із ним у такий спосіб вивчали давньофранцузький епос про Гільома Оранзького А. Жанруа в серії статей і Ж. Бедье в першому томі вже згаданого дослідження "Епічні легенди: Розшуки про формування "шансонс де жест". Т. 1. Цикл про Гільома Оранзького" (Париж, 1908). Проте, на відміну від російського фольклориста, А. Жанруа спеціально попереджав читача, що не треба шукати "надто тісного зв'язку між історичною реальністю та її відбиттям у поезії, не треба намагатися в кожному літературному персонажі побачити персонаж історичний, чиє ім'я та чий головні риси збігаються з ім'ям і рисами персонажа літературного"<sup>48</sup>. Така обережність була необхідна – і тому, зокрема, що епос індоєвропейських народів, як відомо, відображує не тільки (і не стільки) історичну дійсність, як специфічний "епічний світ" із своїми внутрішніми законами.

В. С. Міллер та його послідовники розуміли історизм епосу надто механістично, вбачаючи в ньому чи не дзеркальне відбиття дійсності. Як наслідок, виявилось, що й ця методика не гарантує від дослід-



ницької сваволі. Коли С. К. Шамбінаго, учень В. С. Міллера, доводить, що билина про Василя Буслаєва відбиває погром Новгороду 1571 р. і є новгородським памфлетом на царя Івана Грозного<sup>49</sup>, бенфеїст І. І. Жданов вбачає в герої цієї ж билини варіант західного образу Роберта-диявола<sup>50</sup>. Якщо ж, обираючи навіть таке вузьке поле дослідження, два фольклористи за допомогою двох різних методів приходять до однаково неприйнятних – такими вони й залишилися в історії науки – результатів, це є ще одним симптомом глибокої кризи, в якій опинилася теоретична фольклористика в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. А щоб вийти із цієї кризи, треба було винайти ідеї більш плідні, ніж концепція "культури, що опускається", або жорстка прив'язка фольклору до історії.

### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Основною теоретичною помилкою в методиці російської "історичної школи" було те, що її представники ...

1. ... ігнорували художню специфіку епосу.
2. ... не зверталися до "теорії запозичення".
3. ... не враховували класову боротьбу між персонажами билин.
4. ... опиралися лише на друковані історичні джерела.

**Відмінникові.** Чи є вживання сучасними українськими робітниками носовичків свідченням на користь концепції "культури, що опускається"?





## Розділ 4

### ТЕОРІЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ: XX – ПОЧАТОК XXI ст.

#### 4.1. "Фінська" (історико-географічна) школа



будь-якій кризі закладено й можливості подальшого розвитку, тож і зневіра фольклористів у трьох великих теоріях XIX ст. приховувала в собі нові спалахи теоретичної думки. Фактографічну безкрилість позитивізму одні фольклористи покинули заради глобального психологізму (фрейдизм і неофрейдизм), інші – задля такої ж глобальної теорії марксизму, ще інші зробили справою життя справжню "гру в бісер", вивчаючи іманентні, умовно ізольовані форми (структуралізм), менш послідовні з них намагалися наповнювати їх з першого або другого джерела. Проте розпочати огляд теорій XX ст. доцільно з напрямку, що прямо продовжував і – у дещо реформованій формі – продовжує й тепер виконувати завдання, поставлені перед фольклористикою ще Т. Бенфеєм. Це вже згадана в попередньому розділі "фінська", або історико-географічна школа, що з початку 20-х рр. розвивалася виключно в західній науці



про фольклор. Методику цієї школи розробив фінський фольклорист Карл Крон (1863–1933), що спирався на досвід батька, дослідника "Калевали"<sup>1</sup>, деякі корективи згодом вніс Анті Аарне (1867–1925)<sup>2</sup>.

Завдання дослідника – знайти вітчизну кожного фольклорного сюжету. Для цього, по-перше, необхідна якомога повна реєстрація всіх варіантів утілення його у світовому фольклорі та літературі. Потім слід прискіпливо вивчити регіональні варіанти, знайти в них мотиви, специфіку яких зумовлено місцем і часом виникнення їх. Вирізнення та оцінка серед варіантів найархаїчнішого й дозволить дійти висновку про час і місце його постання. Згодом В. Андерсон, автор зразкового історико-географічного дослідження<sup>3</sup>, у некролозі відомого німецького фольклориста І. Болте таким чином узагальнив ті проблеми, що, на його думку, є головними для вивчення фольклорного твору: визначення (1) приблизної праформи (у термінології К. Крона – А. Аарне – "архетипу") казки або пісні, (2) часу її виникнення, (3) шляхів географічного поширення, (4) "місцевих редакцій" та їхнього співвідношення<sup>4</sup>.

Теоретики "фінської" школи принципово відмовилися від будь-якого філософського (а також соціологічного або естетичного) осмислення фольклорних текстів. Вони відмовилися так само й від наперед визначених постулатів "усередині" методики: "індійський" і "арабський" канали розповсюдження сюжетів (Т. Бенфей) вважаються ними лише за одну з багатьох можливих гіпотез. Безперечно, атеоретичність "фінської" школи є реакцією на кризу науки про фольклор на зламі століть, про яку вже не раз заходила мова. Водночас ця її особливість підкреслює прикладний і такий, що робиться в інтересах усієї світової фольклористики, сказати б, альтруїстичний характер того тягаря, який поклали на плечі собі та своїм послідовникам її засновники. Перші ж конкретні праці історико-географічної школи задемонстрували, що роботу вони мали перед собою справді Сізіфову.

Однією з головних заслуг "фінської" школи перед світовою фольклористикою було заснування 1907 р. К. Кроном, А. Аарне та шведським компаративістом А. Ольриком Міжнародної федерації фольклористів (Folklor Fellows), яка під енергійним керівництвом К. Крона з 1910 р. почала видавати неперіодичну серію публікацій (монографій різного обсягу з послідовною нумерацією, мовами німецькою, англійською, французькою) "Folklor Fellows Communications" (FFC). Ця серія існує й дотепер: одним із останніх видань, що вийшов у світ під



№ 291, є "Показчик португальського фольклору" І. Кардігос (2007). Федерація видає часопис "Folklor Fellows network" (Турку, Фінляндія).

Щоб надати своїм послідовникам надійні орієнтири для плавання безмежним океаном світового фольклору, засновники "фінської" школи – і в цьому теж їхня величезна заслуга – розв'язали проблему створення доброякісних каталогів (показчиків) фольклорних, у першу чергу казкових, сюжетів. Спроби такі робилися й до них, проте лише А. Аарне спромігся створити такий каталог казкових сюжетів, що виявився придатним для практичного користування<sup>5</sup>. Згодом уже не раз згаданий на цих сторінках американський фольклорист Ст. Томпсон видав поширений англійський переклад цього показчика (1927)<sup>6</sup>.

Виходячи з необхідності поширення такої каталогізації на інші фольклорні жанри, західноєвропейські колеги на Конгресі дослідників фольклорної оповіді в Лунді (1935) доручили Ст. Томпсону доповнити показчик А. Аарне за рахунок не тільки казок Африки та Америки (А. Аарне обмежився індоєвропейською сюжетикою), а й міфів, легенд, анекдотів, літературних обробок казок усього світу. Проте Ст. Томпсон пішов принципово іншим шляхом, почавши ще з 1932 р. друкувати у FFC фундаментальний "Показчик мотивів словесного фольклору. Класифікація оповідних елементів у казках, баладах, міфах, байках, середньовічних романах, «прикладках» проповідників, фаблю, збірках жартів і місцевих легендах"<sup>7</sup>. Саме мотив (у розумінні Ст. Томпсона: 3.7) виявився тією одиницею, що дозволила "за певною логічною системою" (космогонія; тотемізм; магія тощо) упорядкувати дуже різномірний матеріал і дати фахівцям надійний бібліографічний "ключ" до перших пошуків у ньому.

У 40-і рр. Ст. Томпсон, очоливши Фольклорний інститут при Індіанському університеті (США), друкує дуже змістовну, не раз уже цитовану тут монографію "Фольклорна оповідь" (1946), котра, бажав цього її автор або ні, підбила підсумок теоретичного розвитку "фінської школи", а разом стала своєрідною "лебединою піснею" історико-географічного методу. На початку розділу "Вивчаючи фольклорну оповідь" Ст. Томпсон зауважує, що вчений "бажає знати не тільки «що», але також «як» і «чому»". Дослідник намагається відповісти, головним чином, на перше, описове питання, і тут масштаби його фахової ерудиції вражають: казка про Попелюшку, наприклад, відома авторів "не менш, як у п'ятистах тільки європейських версіях". Проте



питання "як" Ст. Томпсон розуміє, майже виключно, у рідчій пошуку механізмів поширення казки та інших традиційних оповідей, утворення регіональних варіантів та їхньої ідентифікації (у монографії знаходимо цінне узагальнення цікавого теоретичного досвіду в цій сфері А. Аарне, А. Ольрика, В. Андерсона та К. В. вон Сидова), на питання ж "чому" – цілком у традиціях історико-географічного методу – практично не відповідає.

Але ж і в Європі історико-географічна школа продовжує свою діяльність, щоправда, за рахунок переважно фольклористів скандинавських країн. У FFC друкуються покажчики, що поступово складають всесвітній каталог казкових сюжетів і оповідних мотивів – індійських (Ст. Томпсон і В. Е. Робертс, 1960; 2-е видання – 1991; доповнення – Х. Ясон, 1989), японських (Н. Ікеда, 1971), китайських (Най Тунгтінг, 1978), латвійських (Л. Неуланд, 1981) тощо. І хоча традиційна методологія школи і в другій половині ХХ ст. піддавалася критиці (структуралістів – за те, що її адепти займаються "змістом", марксистів – за те, що під змістом розуміють лише сюжет), це міжнародне видавництво, редакційна рада якого давно вже включає й антропологів, і структуралістів, продовжує свою корисну справу.

Що стосується критики, то тут слід розрізняти питання методики та проблему об'єктивного існування явищ, котрі досліджуються компаративістами. У другому аспекті сперечатися з ними безглуздо. В. М. Перетц у рецензії на магістерську дисертацію А. М. Лободи дотепно зауважив з приводу такої критики: думка захисника національної самобутності часто-густо ще суб'єктивніша, ніж у критикованого ним компаративіста, "бо ж висловлюючи її, дослідник, як правило, не має під руками того фактичного матеріалу, на котрий може послатися прибічник теорії міжнародного спілкування"<sup>8</sup>.

А факти свідчать, що частка чужого, запозиченого у фольклорі кожного народу дуже значна. Навіть у Радянському Союзі, де з кінця 40-х рр. слово "компаративіст" було лайливим і як таке вимагало означення "буржуазний", В. М. Жирмунський, учень О. М. Веселовського, скориставшись "відлигою", друкує 1967 р. невеличку розвідку, в якій, гостро розкритикувавши класичну методику "фінської" школи, водночас укидає ґедзика "нашим радянським «антиміграціоністам»". Сам же доводить появу в Європі кількох казкових сюжетів через запозичення, а наприкінці вдається до спостережень, котрі могли б



знайти собі місце і в книжці Ст. Томпсона: "Отже, ми приходимо до висновку, що спільність казок, об'єднаних у каталозі Аарне, відбиває історично утворену спільність певного культурного ареалу, котрий об'єднували тривалі контакти <...> Проте де проходять межі цієї спільності? Чи входять до неї, наприклад, Китай, В'єтнам, Індонезія – або Корея, Японія? Зразки індонезійських казок немов показують, що десь у районі Сулавесі припиняється могутня експансія індійських казкових сюжетів, систематизованих каталогом Аарне, і на перший план виходять сюжети, нам невідомі" і т. д.<sup>9</sup>.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Чи можливо користування матеріалом конкретних досліджень "фінської" школи для тих фольклористів, які не поділяють її методологічних засад?

**Відмінникові.** Ясна річ, принципова атеоретичність "фінської" школи є ілюзорною. Насправді ж ця школа ґрунтується на філософській базі ...

1. ... об'єктивного ідеалізму Г. В. Гегеля.
2. ... позитивізму.
3. ... фрейдизму.
4. ... марксизму.

## **4.2. Ортодоксальний фрейдизм у фольклористиці**

На початку ХХ ст. виникла одна зі спроб моністичного пояснення усіх форм культурної діяльності людини – теорія австрійського психіатра Зігмунта Фрейда (1856–1939). Коли ревні послідовники К. Маркса геть усе на світі виводили з боротьби класів, то ортодоксальний фрейдизм – з боротьби в людській психіці сфер свідомого ("его" або "Я") та підсвідомого ("ід", "Воно"). Важливим чинником цієї боротьби виступає "супер-его" ("над-Я"), що складається з усієї суми юридичних



і моральних заборон, що тяжіють над людиною в цивілізованому суспільстві та в його інтересах не дають їй вільно задовольняти свої природні інстинкти – прагнення до сексуальної насолоди, агресивність тощо. Невблаганний "цензор-сторож", "супер-его" ще в ранньому дитинстві витісняє ці інстинкти зі сфери свідомого до підсвідомості, проте звідти вони незалежно від людини, спонтанно виходять на поверхню свідомості, виявляючи себе – безпечно у снах здорової людини, в її начебто випадкових обмовках і помилках, руйнівно й вороже – у мареннях і маніях хворих психічно. Поступово З. Фрейд розробив концепцію сублимації – переводу енергії витісненого сексуального або агресивного імпульсу в соціально-прийнятне річище. Ось тут і виникла можливість розглядати й усі різновиди духовної діяльності людини як таку сублимацію, а її творіння, поряд з іншими та фольклорні – прирівнювати до викидів зі сфери підсвідомого, як-от сновидіння здорової людини або болісні фантазії невротика.

Як і кожна нова теорія, ця виникла не на порожньому місці. З одного боку, застосування метапсихологічного підходу саме до фольклору було певним чином підготовлене розвитком у Німеччині "психології народів", або етнопсихології (праці Г. Штайнталя, В. Вундта, М. Лазаруса). У дуже авторитетного свого часу В. Вундта, зокрема, знаходимо розуміння міфу як продукту психічної діяльності людини, при цьому міфотворчість учений виводив з "афекту і з вольових дій, що з нього випливають". До таких афектів він відносив, між іншими, бажання і пристрасть, любов і ненависть<sup>10</sup>.

З іншого боку, у науці ставилася й проблема творчої потенції підсвідомого. Про це свідчить і вже згаданий (3.8) трактат І. Я. Франка "Із секретів поетичної творчості", точніше, його розділ "Психологічні основи", надрукований через три роки після 24 липня 1895 р. – дня, котрим З. Фрейд датував епохальне для себе відкриття (пояснення сновидіння як здійсненого бажання), але за кілька років до обнародування ним своєї теорії.

І. Я. Франко мав за мету познайомити українське суспільство "з деякими способами і здобутками новішої психології спеціально на полі естетики, прикладаючи ті методи до нашого поетичного матеріалу"<sup>11</sup>. Йшлося переважно про працю М. Десуара "Подвійне Я" (Лейпциг, 1896), де було викладено вчення про взаємозв'язок "верхньої та нижньої сві-



домості". Остання тут близька до "ід" у З. Фрейда – це своєрідний резервуар психічної досвіду індивідуума і "всього людського роду", при-темненого й похованого "у глибокій криниці нашою душі". Проте, "хоч неприступне для нашої свідомості, все те добро <...> раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз сильніше від усіх контраргументів нашого розуму".

Особистість творча, поет, отримує в І. Я. Франка особливу психічну ознаку. Вона стосується "його *"нижньої свідомості"*", яка в поета здатна час від часу підіймати "цілі комплекси давно погребаних вражінь і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними, на денне світло верхньої свідомості". Мало того, саме "перевага несвідомого у творчому процесі" і є, за І. Я. Франком, ознакою "правдивого поетичного таланту".

Послідовно прирівнюючи поетичну фантазію до сновидіння, поет далі нагадує, що "легкість асоціювання образів" у сновидінні є величезною і, "власно, для браку контролі з боку свідомості і рефлексії. В тім панованні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили й багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також і увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії". Під цим останнім висновком, замінивши терміни на свої, міг би, мабуть, підписатися З. Фрейд. Недаремно ж трактат І. Я. Франка добряче попусував крові радянським естетикам, котрі намагалися то виправдати "помилки" автора, то підтягнути його погляди до "матеріалістичної психології" І. М. Сеченова та І. П. Павлова.

Між поглядами З. Фрейда та І. Я. Франка на роль підсвідомого у літературній і фольклорній творчості (поет аналізував з цього боку й українські народні пісні) є не лише термінологічні відмінності. Для І. Я. Франка, як бачимо, накопичене в підсвідомості – це "добро", це "золото", це "глибоко сховані скарби". Для З. Фрейда – речі, котрих людина соромиться, усе те, що її навчили вважати за погане, огидне, аморальне. І це зрозуміло, бо український поет ішов до осмислення підсвідомого від спостережень над власною художньою творчістю, а психіатр – від клінічної практики, від свого методу лікування хворих – психоаналізу. Вони бачать різні боки того самого явища, проте важливіше інше: для І. Я. Франка креативну (творчу) потенцію має все приховане в підсвідомості – і добре, і зле (серед підсвідомих чинників створення Ф. Грільпарцером його трагедії



"Праматір" (1817) він услід за Й. Садгером називає й "страховинні дитячі спомини"), а З. Фрейд обмежив свої висновки лише злими – в усякому разі соціально-неприйнятними – інстинктами Лібідо (сексуального бажання) і Танатоса (потягу до смерті, самознищення).

Можна думати, що фрейдизм недаремно народився саме в центрі Європи та був започаткований вихідцем з незаможної єврейської родини, який додав і самоаналіз власних комплексів до безкомпромисного аналізу психічного життя святенницького буржуазного суспільства кінця ХІХ – початку ХХ ст., з його не те що "подвійною" – "потрійною" мораллю. Мабуть, З. Фрейд не став би одним із володарів дум ХХ ст., якщо б працював у Америці 50–70-х рр. минулого століття, або у тій же Австрії, коли вона переживала "сексуальну революцію".

Поступово З. Фрейд почав поширювати винайдений ним підхід на ті явища духовної культури, що пов'язані з фольклором. Найбільш вдалою тут виявилася праця "Дотепність та її стосунок до підсвідомого" (1905). Щоправда, єврейські анекдоти про шадхена (свата) і про галицьких євреїв<sup>12</sup> розглядаються тут не як фольклорний жанр, але як сфера застосування дотепу. Проте лінгвістичні та психологічні механізми дотепу й комізму дослідник аналізує просто блискуче. При цьому його висновки щодо популярності "масних розмов у простого народу" та спостереження над "комізмом сексуальності та соромітності" в усній культурі не містять відчутних перебільшень. Останнього не можна сказати про розвідку "Тотем і табу" (1910), де З. Фрейд поставив перед собою сміливе завдання: "висвітлити за допомогою поглядів, що склалися у психоаналізі, те, що залишилося темним або сумнівним у психології народів"<sup>13</sup>. Незважаючи на дуже сумлінне опрацювання досліджень попередників – антропологів Е. Б. Тайлора, Дж. Фрезера, Е. Ленга та інших, власні висновки автора розвідки не були прийняті наукою – можливо, і через надмірну сміливість. Так, зводячи до купи Дарвінове бачення первісної людської орди ("Тут є лише жорстокий заздрісний батько, котрий приберігає для себе всіх самиць і виганяє синів, що підростають, і нічого більше"), те, що етнографи реально спостерігають у примітивних племен ("чоловічі спілки з рівноправних членів" тощо) і своє тлумачення "тварини-тотема як заміни батька", З. Фрейд зважається на таку гіпотезу: "Одного чудового дня брати-вигнанці з'єдналися, вбили і з'їли батька й поклали





таким чином край батьківській орді". І далі: "тотемна трапеза, можливо, перше свято людства, була повторенням і згадуванням цього визначного злочинного діяння, від якого багато що мало свій початок: соціальні організації, моральні обмеження та релігія". Релігію згадано не дарма. Принциповий матеріаліст і атеїст, З. Фрейд цей свій висновок у останній надрукованій праці "Мойсей і монотеїзм" (1939) поширив на інтерпретацію Старого Заповіту: Мойсей, на його думку, це не хто інший, як ватажок первісної орди, котрого вбили та з'їли його сини (звідти – таємниця смерті й похорону Мойсея), Єгова – лише "екстрапроекція" спогадів про нього.

А дослідник після "Тотема і табу" звернувся до чарівних казок. У статті "Потрапляння казкового матеріалу до снів" (1913) він, з одного боку, видобуває з чарівних казок сюжету, котра допомагає йому зрозуміти сни та марення своїх пацієнтів, а з іншого – уже до цієї сюжету прикладає техніку психоаналізу, яку застосовує при розшифруванні викидів з підсвідомості у хворих. Методика ж розшифрування нескладна: усі подовжені речі інтерпретуються як символи фалічні, а ями, скриньки, грубки та ін. – як символи жіночих геніталій. Коли ж цю символіку З. Фрейд накладає на атрибутику чарівної казки, виявляється, що за її сюжетом ховаються підсвідомі сексуальні бажання. Знаходить учений у казках і відбиток Едипова комплексу. Зокрема, звернувши увагу на образ вовка, що повторювався у снах його пацієнта, З. Фрейд побачив у ньому символ кастрації. А згадавши образ вовка-поглинача в казці про Червону Шапочку, він запитує: а чи не можна звести прихований зміст цієї казки "просто до дитячого жаху перед батьком?"<sup>14</sup>.

Аналізуючи в розвідці "Тема трьох скриньок" (1913) сюжет казки про Попелюшку, З. Фрейд констатує, що наречений тут "завжди обирає гірший варіант". Попелюшка здається "німою" та безсловесною, вона "дурненька" й "замазура". На думку вченого, ця атрибутика казки вказує на втілення в її героїні образу смерті. Казка стає алегорією вічної боротьби в підсвідомості людини потягу до смерті та потягу до кохання. Казковий герой підсвідомо шукав смерті, але її символіка, ідучи за котрою, він обрав Попелюшку, його зрадила: шукаючи смерті, герой знаходить кохання. Казка стає, подібно до сновидіння, царством свободи, де виповнюються приховані бажання: "У той час,



як у буденному житті люди підкоряються забобонам, казковий герой покладається на власний вибір, і те, що він обирає, виявляється не жахливим, а найпрекраснішим і найбажанішим у житті"<sup>15</sup>.

Згодом російський фольклорист Є. М. Мелетинський розглянув казку про Попелюшку як пізню версію сюжету, "сформованого на основі розвитку естетики героя, що не подає надій". А цей останній утілює "віру народу в силу простої людини та мрію про соціальну справедливість"<sup>16</sup>. Коли б довелося вибирати між інтерпретаціями З. Фрейда й Є. М. Мелетинського, ми б опинилися у складній ситуації. Якщо радянський учений вбачає в Попелюшці лише "послаблену" посестру російського Івана Дурня та "плішивого паршивця" тюркських казок, які в першу чергу цікавили його як дослідника та які, справді, добре піддаються соціологічній, а надто антропологічній<sup>17</sup> інтерпретаціям, то й З. Фрейд надто вже переосмислює казку: тоді як у записі В. і Я. Грималь (і в усіх інших версіях сюжету) саме Попелюшка є "героїнею", З. Фрейд передає функції героя принцові. Можливо, ближчий до істини канадський культуролог Н. Фрай, що водночас із Є. М. Мелетинським іронічно описував "архетип Попелюшки" в родинній комедії, де, як і в цьому казковому сюжеті, "доброчинність винагороджується, і героїня, в якій пересічний читач упізнає себе, під шелестіння весільного строю та шурхіт банкнот отримує доступ у суспільство, про котре мріє і вона сама, і читач"<sup>18</sup>. Проте за цим "архетипом" у Н. Фрая стоїть майже півсторічна історія адаптування та ревізії теорій З. Фрейда на Заході.

Що ж до Сходу, слід визнати, що тут фольклористи зазначені праці недооцінили. М. С. Грушевський 1923 р. у зв'язку з "пробами виявлення психології казки" називає старі праці В. Вундта, а серед "менш визначних" – розвідку Ф. ван дер Лейсна "Походження казки" (1905), де обґрунтовано "теорію походження фантастичної казки з сонної візії" (*Грушевський*, т. 1, с. 358). Через три роки російський фольклорист О. І. Никифоров у короткому переліку "новіших напрямів у вивченні казки" згадує між іншими "гіпнотичну школу Leyen'a, сексуальну Freud'a"<sup>19</sup>. Коли у М. С. Грушевського давно забутий Ф. ван дер Лейсен заслонило собою З. Фрейда, то для О. І. Никифорова їхні теорії рівноцінні...

Починаючи з 30-х рр., у працях радянських фольклористів фрейдизм згадується лише в осудливих контекстах. І не дивно: принципово моністична марксистська методологія не залишала місця для інших таких самих.



## ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки . З. Фрейд відкрив ...

1. ... психологічний підхід до вивчення фольклору.
2. ... явище тотемізму.
3. ... Едипів комплекс.
4. ... символічний характер фольклору.

**Відмінникові.** У праці "Достоевський і батьковбивство" (1928) З. Фрейд двічі повторює "На жаль, перед проблемою письменницької творчості психоаналіз повинен скласти зброю". Чому, як на вашу думку, це обмеження не діяло, коли він звертався до фольклорних жанрів?

### **4.3. Неофрейдизм: теорія "архетипів", "забута мова" символів і "архетипічна біографія" героя**

На Заході ідеї З. Фрейда набули щонайширшої популярності, але у фольклористиці цікавіше відбилися в інтерпретації тих його учнів, що надали вченню форми, за якою закріпилася назва *неофрейдизму*. Серед неофрейдистів найбільшої слави здобув Карл Густав Юнг (1875–1961), швейцарський філософ і культуролог, у спадщині якого нас буде цікавити лише його теорія "архетипів". Філософ повертався до неї багаторазово, то ж і нам доведеться звертатися до різних його статей, що трактують це питання.

К. Г. Юнга, котрий увійшов до кола учнів З. Фрейда, будучи вже відомим психологом, поступово перестав задовольняти глобальний біологізм його вчення, панівна роль, віддана З. Фрейдом сексуальним потягам. Щоб позбавити фрейдизм цієї вади, К. Г. Юнг у власній



концепції перейшов від індивідуального підсвідомого до "підсвідомого колективного". Він висуває гіпотезу, за якою в кожній людині її особисте підсвідоме "ґрунтується на більш глибокому шарі, що не є продуктом особистого досвіду, а природжений людині. Цей більш глибокий шар – так зване колективне підсвідоме. Я обрав вислів "колективне", тому що несвідоме не індивідуальної, а загальної природи, тобто воно на протилежність психіці має один і той же зміст і форми поведінки – всюди і у всіх індивідів"<sup>20</sup>. Зміст цього "колективного підсвідомого" й знаходить вияв у "архетипах". Ці "архаїчні, або первісні образи, тобто <...> всезагальні образи існують з давніх часів". К. Г. Юнг конкретизує це, власне Платонове розуміння терміна, наполягаючи на тому, що "архетипи" – на відміну від специфічних форм їхнього виявлення і водночас реалізації, серед котрих називає "міф і казку", не є "історично сталими і виробленими формулами". Поняття "архетип" означає "тільки той психічний стан, який ще не зазнавав ніякої свідомої обробки і, отже, є безпосередньо душевно-психічною даністю".

Яке ж походження Юнгових архетипів? Для цього неокантіанця вони явно становлять "річ у собі", і серед кількох його відповідей на щойно поставлене питання найбільш, мабуть, органічною для нього є така: "архетипи визначаються не відповідно до свого змісту, а тільки у відповідності до своєї форми <...> Форма ж архетипу може бути, мабуть, порівняною з осью системою кристалу, що вона, сказати б, наперед формує кристалічну структуру у рідині, хоч і не має власного матеріального існування". Архетип сам по собі є "пустим і чисто формальним"<sup>21</sup>. Слід наголосити, що в подальшому викладі будемо триматися саме такого, Юнгового, розуміння архетипу.

Розгляд своїх архетипів К. Г. Юнг починає з головного – *Аніми*. Це фактично душа, архетип вічно жіночого у сприйманні чоловіка, і тому серед архаїчних утілень Аніми філософ називає русалку (це "інстинктивний перший ступінь" її) і відьму. Як архетип самого життя, Аніма "бажає й добра, і зла". Так само має негативну й позитивну проєкції її подвійник *Анімус*; це сприймання жінкою чоловіка в К. Г. Юнга вийшло відчутно збідненим. Наступний архетип, *Тінь*, є "життєвою часткою особистого підсвідомого"; побачити власну Тінь людині вельми неприємно, тому все негативне проєктується "на інших, на зовні-



шній світ". Цей архетип втілюється в образах трікстерів – шахраїв і химерників на кшталт Уленшпігеля або Ходжі Насреддіна. Спеціальна розвідка К. Г. Юнга "До психології постаті трікстера" (1959) – одна з найцікавіших для фольклориста його праць. Далі йде *Мудрий Старець*, або "архетип духу, котрий репрезентує прихований у хаотичності життя попередній зміст"<sup>22</sup>. На думку вченого, він прямо походить "від образу шамана в первісному суспільстві". У праці "Феноменологія духу в чарівних казках" (1945) К. Г. Юнг демонструє негативний і позитивний аспекти цього архетипу, маніфестації якого знаходить у казках різних народів.

Згодом до цих трьох базових архетипів К. Г. Юнг змушений був додати четвертий – *Тварину*, бо "об'єктами колективної підсвідомості є й залишки функцій тваринного минулого людини, тривалість котрого за часом була незмірно більшою, аніж порівняно коротка епоха специфічно людського існування"<sup>23</sup>. Якщо ця новація була певним поверненням до біологізму З. Фрейда, то поява в інших працях К. Г. Юнга архетипів *Великої Матері*, *Раю*, *Вічного Юнака* пояснюється принциповим інтуїтивізмом методу філософа, чії наукові тексти інколи нагадують фіксації медитацій або "потоків свідомості" безмежно ерудованого та, як казали в давнину, "прозорливого духом" мислителя. Доля концепції архетипів К. Г. Юнга в науковій думці ХХ ст. була складною і неоднозначною<sup>24</sup>.

К. Г. Юнг визнавав, що ідея "колективного підсвідомого" належить З. Фрейду і що його вчитель зазначав "архаїчно-міфологічний характер підсвідомого". Справді, останній ще 1908 р. писав, що "міфи, наприклад, є зруйнованими залишками бажань-фантазій цілих народів – вічні сновидіння юного людства" ("Відношення поета до того, хто марить наяву"). Проте між підходами З. Фрейда і К. Г. Юнга до явищ фольклору та етнографії є суттєва розбіжність. Тверезий позитивіст, З. Фрейд завжди мав настанову на наукове дослідження об'єкта, що до нього прикладав свою методологію. Відгук його про К. Г. Юнга в листі 1930 р. до Р. Роллана ("у великому ступені містик") добре пояснює принципово відмінну настанову швейцарського вченого: фольклорні твори та образи для нього лише матеріал для конструювання тієї духовної "дійсності", яку він створював для себе своїм філософствуванням.



Інший учень З. Фрейда, Еріх Фромм, свого часу теж дуже популярний на Заході, використав його підхід для розшифрування "символічної мови", що нею, на його думку, створені всі міфи та всі сновидіння людства. Тут зупинимося лише на тих ідеях американського філософа, що безпосередньо стосуються фольклористики. Ідеться про концепцію "мови символів", або "єдиної загальної мови, твореної людством, котру люди забули раніше, ніж вона спромоглася стати універсальною умовною мовою". Прикладом реалізації ідеї Е. Фромма є розшифрування казки про Червону Шапочку, подане в процитованій книжці "Забута мова" (1951). Символіку її автор розуміє інакше за З. Фрейда. У трактуванні Е. Фромма "червона оксамитна шапочка" – це "символ менструації", а пересторога матері "По дорозі не звертай, а то впадеш і розіб'єш пляшечку" – не що інше, як попередження, що "вступати у статевий зв'язок і втратити дівочість небезпечно". Проте Вовку вдалося дівчинку звабити: вона повернула до лісу й була "суворо покарана за те, що зійшла з прямого шляху добродетельності". Але мораль казки не є настільки простою. Чоловік, якого символізовано в образі Вовка, зображений вороже, "а статевий акт описаний як акт канібалізму, у котрому чоловік поглинає жінку". Щоб посміятися над ворогом-чоловіком, "показано, як він намагається зіграти роль вагітної жінки <...> Червона Шапочка напихає черево вовка камінням – і вовк переможений. За давнім законом відплати його злочин покарано відповідно до його провини: він гине від каміння, що символізує безплідність, і тим висміюються його претензії на роль вагітної жінки". Отже, це казка "про перемогу жінок, що ненавидять чоловіків"<sup>25</sup>.

Незважаючи на дотепність цього та інших розшифрувань "символічної мови" фольклору, вони все ж таки зберігають основну ваду фрейдистського розуміння явищ усної традиції: надто велика відстань між підсвідомим бажанням (З. Фрейд), "пустим і формальним" архетипом (К. Г. Юнг) або універсальними символами, в основі яких "властивості нашого тіла, відчуттів і розуму, характерні для кожної людини" (Е. Фромм) – надто вже великою є відстань між цими першоелементами та їхніми, згідно з концепціями зазначених учених, утіленнями в конкретних фольклорних текстах.



Скоротити цю відстань, наблизити символіку психічної діяльності людини до реальних творів міфології та фольклору спробував американський фольклорист Джозеф Кемпбелл. У першому томі свого чотиритомного дослідження "Маски бога" (1959–1968), написаного на широкому, цікаво проінтерпретованому матеріалі (серед небагатьох лакун, на жаль, і слов'янський фольклор) Дж. Кемпбелл викладає схему "архетипічної біографії" людини, що рекомендується як універсальна. Починається вона "родовою травмою як архетипом трансформації". Самий термін "родова травма" запроваджений фрейдистом О. Ранком, який доводив, що необхідність покинути тепле материнське черево та перетинання пуповини, яке примушує перейти на новий спосіб живлення, залишають глибокі сліди в підсвідомості, моделюючи в ній праобрази перебування в раї (звідси архетип Раю в К. Г. Юнга) та вигнання з нього. На цьому першому етапі виникає амбівалентний (такий, що несе і добро, і зло) образ води як символ родової кровотечі у матері, при цьому "наяди, чаклунки й сирени, котрі часто з'являються як вартові води або пояснення утвореного водою (криниці, ями, урвища), володарки озер та русалки, можуть репрезентувати аспект або життєстверджуючий, або такий, що являє собою загрозу життю"<sup>26</sup>.

Другий етап також має відчутну бінарну конструкцію: дитина знаходить новий рай біля матерньої груді, а коли її відлучають від неї, знов переживає болісну травму. Яскраву ілюстрацію подають мемуари російського письменника XVIII ст. Д. І. Фонвізіна. Чомусь його одняли від груді годівниці пізно, на третьому році. Мемуарист згадує: одного разу батько, "підійшовши до мене, запитав: «Сумно тобі, друже мій?» – «До того сумно, батечку. – відповів я йому, затремтівши від люті, – що я й тебе, і себе зараз же вдавив був у землю»"<sup>27</sup>.

Коли тут дитина зосереджує свій гнів на батькові, то Дж. Кемпбелл виводить із цієї ситуації появу образів людожерок (відьом та інших), що виступають як проекції негативної оцінки дитиною матері. Варто нагадати, що на "архетипічне" значення зазначеної події в житті дитини першим звернув увагу Й. В. Гете. З приводу картини Корреджіо "Відлучення від груді" він сказав І. П. Еккерману, що її сюжет



"робиться загальнолюдським і стає символом життєвого ступеня, через який всі ми пройшли <...> Він повертає нас до найраніших часів людства і вгадує наперед найвіддаленіші" (запис від 13 грудня 1826 р.).

Третій етап Дж. Кемпбелл визначає як "розвиток інтелекту дитини, зацікавленої своїми екскрементами". У примітивних племен дитині не забороняється гратися з ними, а відповідна заборона в народів цивілізованих витісняє це зацікавлення до підсвідомості, звідки воно виходить вже у зрілому віці, у нормальної людини сублімуючись у потяжі до пластичних, зображальних мистецтв. Цей етап аргументований дослідником не дуже переконливо.

Четвертий етап (починаючи із чотирирічного віку) визначається острахом кастрації, на цьому етапі народжуються різноманітні образи відьом, павуків, які, за З. Фрейдом, теж символізують жахливу "фалічну матір" тощо. П'ятий етап – це Едіпів комплекс у традиційному фрейдистському його розумінні.

Слід відзначити загальний похмурий і хворобливий характер цієї, так би мовити, "передбіографії" людини, котра, будучи витісненою до підсвідомості та забутою (за З. Фрейдом, саме тому, що стає неприйнятною для "Я" дитини), потім, як хоче довести нам Дж. Кемпбелл, визначає перебіг життя не лише кожного з нас, але й героїв міфу та епосу. Можна сказати, що тут продовжує діяти своєрідна "родова травма" самого фрейдизму, що народився і розвивався в лоні клінічних спостережень психіатра. У "передбіографії" людини, у первісних контактах немовляти з навколишнім світом і людством, котре представлене насамперед батьками, багато більше світлого та оптимістичного.

Проекції компонентів цієї "архетипічної біографії" на міфологію та фольклор Дж. Кемпбелл порівнює з "елементами калейдоскопа", що залишаються тими ж у будь-яких комбінаціях. Це порівняння стосовно елементів фольклорної сюжетики знаходимо вже в Т. Бенфея, у ХХ ст. у К. Спісса та ін.), але американський фольклорист пропонує нову відповідь на запитання: а хто струшує цей калейдоскоп, утворюючи нову комбінацію "першоелементів"? Питання це філософське, але дослідник повертає його до суб'єкта – людини з "містичними здібностями", у чіх сновидіннях, галюцинаціях або утворених ним текс-





тах цей принцип здійснюється. На щаблі первісного суспільства це робив "шаман – таким чином, як це здійснювали містик, поет і митець на вищих рівнях культурної шкали".

У заключному томі праці, присвяченому "творчій міфології", Дж. Кемпбелл накреслює функції міфології, що повинні перекинути місток між "примітивною" творчою діяльністю й такими витворами людського генія, як романи Дж. Джойса і Т. Манна, котрі він тут теж розглядає. Міфологія, на думку вченого, має, по-перше, "примирити свідомість, що пробуджується, з *містерією жахливою і чарівною* світу цього, *яким він є*". По-друге, вона повинна відтворити "інтерпретаційний тотальний образ його – таким, яким він відомий сучасній свідомості". Третя функція, одначе, це примушення моральні – міфологія має забезпечити пристосування "індивідуума до вимог його географічно або історично зумовленої соціальної групи", а при цьому відсікти в ньому якнайбільше від притаманного людській природі. У той час, як різноманітні ознаки – надрізи, шрами, татуїровки і таке інше виступають як соціально зумовлені тавра або "обрізування вух", призначені для того, щоб "приєднати природне людське тіло" до більшого, суспільства, людські "розум і чуття мають бути водночас штемпельовані та скориговані міфологією"<sup>28</sup>.

Отже, у концепції Дж. Кемпбелла за ілюзорний захист від страхів дійсності, котрим міфологія ошчасливає людство, вона бере з нього високу ціну. Тверезий, коли не песимістичний погляд на стосунки між людиною та міфологією відокремлює позицію Дж. Кемпбелла від апологета "масової культури" як фольклору електронної ери М. Маклюєна або від теоретика "міфотерапії" Ф. Вілрайта. Але що побачили би українські фольклористи, якщо б вироблені неофрейдистами підходи зважилися застосувати до вивчення вітчизняного фольклору?

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Чи виключають одна одну інтерпретації образу русалки у працях К. Г. Юнга й Дж. Кемпбелла?

**Відмінникові.** Знайдіть "слабке місце" в розшифруванні Е. Фроммом символічного змісту казки про Червону Шапочку.





#### **4.4. Ідеї російського та українського формалізму як теоретичні витoki структуралізму**

Поруч із фрейдизмом поступово розвивалося нове вчення, котре, на відміну від нього, зароджувалося в надрах самої словесності та спочатку мало на меті не пояснення її витоків, а пошук адекватних їй методів дослідження. Ідеї формалізму витали в повітрі Європи кінця XIX ст., реалізуючись у трактаті віденського музикознавця Е. Гансліка (1881), де доводилося, що музика – це лише "рухомі звукові форми", які не мають іншого змісту, ніж звуковий. Подібні думки пропагували й члени мюнхенського гуртка формалістів – А. Фідлер, Г. Маре й, особливо, А. фон Гільдербрандт, чия монографія "Проблеми форми в зображальному мистецтві" (1893) викликала в Європі певне зацікавлення.

У Росії в 1914 р. водночас із російським перекладом цього трактату було надруковано невеличку брошуру В. Б. Шкловського "Воскресіння слова", а в Україні – посібник В. М. Перетца "З лекцій з методології історії літератури". У грубому цьому томі відомий учений, професор Університету св. Володимира, перебравши всі існуючі тоді методи літературознавства та фольклористики, зупинився на думці, що головне завдання тут дослідника – вивчення "формального боку" твору, "того, «як» висловив поет свою ідею, а не того, «що» висловив він"<sup>29</sup>.

На це твердження сучасники звернули увагу, і не сказати, щоб прихильну. Проте В. М. Перетц такі думки висловлював і раніше. У вже цитованій рецензії на магістерську дисертацію А. М. Лободи "Руські биліни про сватання" (1904) він писав, що "історик літератури є лише дослідником прийомів і способів, котрими створюється літературне явище як таке"; його наука "має справу з формулами, а з дійсністю – історія"<sup>30</sup>. Проте, забезпечивши в такий спосіб пріоритет за українською наукою, далі принцип формалізму В. М. Перетц не розвивав.

Що ж до нікому ще не відомого автора петербурзької брошури, то він став одним із засновників утвореного в наступному році ОПОЯЗу (російська аббревіатура назви Товариства вивчення поетичної мови) –



угруповання молодих філологів, голосного в історії світової науки. У його членів (окрім В. Б. Шкловського, туди входили Ю. М. Тинянов, В. М. Жирмунський, Р. О. Якобсон та ін.) таке саме розчарування методами академічної науки, що й у академіка В. М. Перетца, викликало прагнення радикального перегляду їх, результати якого й отримали в науці назву "*російського формалізму*". Праці членів гуртка друкувалися, головним чином, у "Збірниках з теорії поетичної мови" (1–3, 1915, 1919), а потім "Поетика" (1–5, 1926–1929); більшість із цих праць було згодом перевидано на Заході, а частково, після "відлиги", і в СРСР. Оскільки цікавилися формалісти в першу чергу літературою, нас тут затримують лише ті їхні ідеї, що відбилися на розвитку світової фольклористики.

В. М. Жирмунський, найконсервативніший, на перший погляд, серед формалістів (бо час од часу критикував друзів з позицій, ближчих до традиційної філології), проголосив 1923 р.: "Оскільки матеріалом поезії є мова, до основи систематичної побудови поетики має бути покладено класифікацію фактів мови, котру дає нам лінгвістика. Кожний із цих фактів, підкорений художньому завданню, стає, звідти, поетичним прийомом"<sup>31</sup>. Узагальнюючи науковий досвід європейської фольклористики ХІХ ст. – від Я. Грімма до О. О. Потебні, – ця настанова водночас випереджувала таку особливість теоретичного пошуку в галузі фольклору пізніших формалістів і структуралістів, як принципова опора на досягнення лінгвістики.

Найбільше значення мало тут вже згадане (1.3) вчення Ф. де Сосюра про синхронію та діахронію як два стани мови (а водночас методів її вивчення), що передбачає протиставлення "мови" й "мовлення", системності й безсистемності, осей одночасності та осей послідовності, статичності й динамізму. Важливу для фольклористики інтерпретацію цих ідей запропонував Ю. М. Тинянов. Зокрема, у розвідці "Про літературну еволюцію" (1927) він запроваджує до літературознавства системний підхід: "Треба раніш домовитися, що літературний твір є система, і системою є література"<sup>32</sup>. Слід нагадати, що "система", термін узагалі багатозначний, означає тут єдність взаємопов'язаних компонентів. Нині, коли розвиток кібернетики звів ідею системності на рівень буденної свідомості, важко досягнути новаторство Ю. М. Тинянова.



З ідеї системності твору й літератури випливало, по-перше, що всі елементи системи твору ("сюжет, стиль, ритм, синтаксис у прозі, ритм і семантика в поезії") *"співвіднесені між собою та існують у взаємодії"*. Замислившись над механізмом цієї взаємодії, Ю. М. Тинянов подає важливу новацію: "Співвіднесеність кожного елемента літературного твору як системи з іншими і, таким чином, з усією системою я називаю конструктивно функцією елемента". Перспективність цієї думки Ю. М. Тинянова (він розглянув і різні типи функцій) позначилася дуже швидко.

Поширення ідей формалістів на вивчення фольклору диктувалося й логікою розвитку самої фольклористики. В. Б. Шкловський у праці 1919 р. "Зв'язки прийомів сюжетоскладання із загальними прийомами стилю", розглянувши вже відоме нам розрізнення сюжету й мотиву в О. М. Веселовського (3.7), підвів підсумок: "Навіть допущення запозичення не пояснює існування однакових казок на відстані тисяч літ і десятків тисяч верст". Підрахунки тут передбачають "відсутність законів сюжетоскладання", проте вони, хоч і "невідомі", існують<sup>33</sup>.

Пошуку цих законів на синхронічному рівні й було присвячено книжку молодого тоді українського фольклориста Р. М. Волкова (1885–1959), де зроблено спробу структурного, як ми б тепер сказали, аналізу казок "про невинно гнаних"<sup>34</sup>. Зашифрувавши математичними символами мотиви цих казок, дослідник згрупував їх разом, а потім застосував арифметичний прийом "винесення за дужки". Результат отримав несенсаційний: виявилось, що "невинно гнані" спочатку переслідуються, а потім винагороджуються... Наступні томи дослідження так і не з'явилися.

Важливий крок до розгадки цієї таємниці зробив Олександр Ісакович Никифоров (1893–1941). Петербурзький учасник Семінарію руської філології В. М. Перетца, він щасливо поєднував таланти фольклориста-збирача й теоретика, друкував свої праці й в Україні, у виданні ВУАН "Етнографічний вісник". Учений загинув під час німецької блокади Ленінграда, а праці його після війни паплюжилися як "сутобо формалістичні", а заразом і такі, в яких "найбільш різко виявився вплив" буржуазної "фінської школи"<sup>35</sup>. Насправді ж О. І. Никифоров, навпаки, гостро критикував теоретичні позиції послідовників історико-географічного методу.



1928 р. О. І. Никифоров друкує невеличку розвідку "До питання про морфологічне вивчення народної казки", де доводить існування таких найголовніших "композиційних закономірностей у побудові казки", як давно відомий (1) "закон повторення динамічних елементів казки"; (2) "закон композиційного *стрижня*, яким є герой" (ідеться про те, що "казка безгеройна" фактично вже губить ознаки жанру), і, нарешті, найцікавіший для нас (3) "закон *категоріальної або граматичної формовки дії*". Він виявляється в тому, що частково казкові дії складаються в єдиний хід за категоріями, аналогічними морфологічним категоріям словотворення в мові". У такому "ході" ("окремому замкненому колі дії") дослідник знаходить "ядрову (кореневу) дію та дії, що тяжіють до неї в порядку попередності (префіксальні) та в порядку слідування (суфіксальні та флексійні) дії...". Якщо в останньому "законі" втілено ідею використання лінгвістичної методики, котра була висунута В. М. Жирмунським, то на іншому рівні морфологічного аналізу, коли треба виявити загальні схеми розвитку дії в казці, О. І. Никифоров звертається до поняття функції, аналогічного запропонованому Ю. М. Тиняновим: "Конкретні персонажі казки не є чимось усталеним. Усталеною є лише функція персонажа, його динамічна роль у казці"<sup>36</sup>.

І того ж 1928 р., і теж у Ленінграді вийшла невеличка книжка Володимира Яковича Проппа (1895–1970) "Морфологія казки". Зв'язок автора з "формальною школою" позначився хіба що назвою серії, в якій вийшла його книжка: "Питання поетики. Вип. 12". Це було вже на самому заході російського формалізму, у СРСР брутально задушеного марксистською, тоді – примітивною "соціологічною", критикою. Не уникла її й монографія В. Я. Проппа.

Принциповий вибір морфологічного аналізу як методики дослідження В. Я. Пропп підкреслив не лише назвою, а й епіграфом з Й. В. Гете, де стверджувалося, що "спільний, такий, що ґрунтується на трансформаціях, тип проходить через усі органічні істоти, і його можна спостерігати в усіх частках на деякому середньому рівні". Варто пригадати, що кількома роками раніше А. ван Геннеп висував вимогу застосування до фольклору синхронічного підходу, а також методики біології: він радив фольклористам нарешті "вилікуватися від хвороби ХІХ ст., котру можна назвати історичною манією" і замінити її "методом біологічним". І все ж таки, оскільки йшлося в нього



про те, що зоологи та ботаніки вивчають свої об'єкти "в їхній екзистенції та у природному середовищі"<sup>37</sup>, легко переконатися: В. Я. Пропп пропонує дещо принципово відмінне. Та й саме уявлення про морфологію в нього інше, ніж, наприклад, у О. І. Никифорова: той тяжів до морфології словотворення в лінгвістиці, а В. Я. Пропп – до загальнонаукового уявлення про структуру певного об'єкта, яке було вироблено природознавцями.

Коли ж морфологію казки можна прирівняти до структури деревини або епітелію, то й дослідження її має бути організовано таким чином, як це робиться у природничих науках. Перша проблема тоді – вибір об'єкта. В. Я. Пропп обирає казки чарівні, попереджаючи при цьому, що з погляду загальнонаукової методики вирізнення їх як окремого жанру є лише "необхідна робоча гіпотеза", але обіцяє потім "дати точніше визначення на основі отриманих висновків"<sup>38</sup>. Як повівся би далі вчений-природознавець? Визначив би ту необхідну кількість досліджуваних явищ (або обсяг репрезентативної вибірки), спостереження над котрою забезпечило б йому достовірні результати – кількість обстежених тварин, дослідів тощо. Сучасний природознавець для цього зазирнув би до довідника з математичної статистики, а В. Я. Пропп розв'язує проблему емпірично: "Ми вирішили, що 100 казок являють собою більш ніж достатній матеріал". Маються на увазі 100 текстів чарівних казок зі збірника О. М. Афанасьєва "Народні російські казки" (1855–1863, вип. 1–8).

Далі В. Я. Пропп обирає одиницю аналізу казкової сюжетики, якою буде "вимірювати" сюжети цих казок. Це вже знайома нам Тинянівська *функція*, тобто "вчинок дійової особи, що визначається з погляду на його значущість для поступу дії". Потім висуваються кілька тез, котрі треба буде довести. Перша теза: зазначені функції, незалежно від того, хто і як їх виконує, "утворюють основні складові частини казки". Друга: "Кількість функцій, відомих чарівній казці, є обмеженою". Третя: "Послідовність функцій завжди однакова". Остання теза стає логічним висновком з трьох попередніх. Висновок цей, справді, "здається безглуздим, навіть диким". А втім: "Усі чарівні казки однотипні за своєю побудовою".

Доводить В. Я. Пропп ці тези, можна сказати, експериментально: в обраних казках визначаються функції дійових осіб, кожна з них отримує окреме позначення (А, С<sub>contr</sub> та ін.), за допомогою цієї абрака-



дабри сюжет кожної казки транскрибований, а транскрипції зведено до таблиці "Схеми аналізування казок". Аналіз цей підтвердив, що сюжет чарівної казки на найбільш абстрактному рівні являє собою, сучасною мовою, лінійний інваріантний синтагматичний ряд функцій. В. Я. Пропп описує ці функції, даючи кожній максимально скорочену, в одному слові, назву: "вихід" (в оригіналі – "отлучка", що краще перекладається як "тимчасова відсутність"); "заборона"; "порушення" (заборони); "вивідування" (розвідка антагоніста); "видача" (відомості про жертву); "підступ"; "пособництво" тощо (усього в найповнішому варіанті 31 функція). Отже, дослідник доходить висновку, що на найбільш абстрактному рівні всі чарівні казки індоєвропейців мають, як не дивно, один сюжет.

Через сорок років книжку В. Я. Проппа було перевидано в СРСР – але лише після перекладу її майже всіма європейськими мовами на Заході. Можна запитати: звідки такий успіх? Хіба ж не транскрибував казкові сюжети Р. М. Волков? Так, але лише В. Я. Пропп винайшов ефективну методику аналізу таких транскрипцій. У Р. М. Волкова це були механічні суми мотивів у розумінні О. М. Веселовського. Автор "Морфології казки" не лише звів транскрипції сюжетів у таблицю, а й зробив з неї щось подібне до менделєєвської: розташувавши їх таким чином, щоб подібні функції опинилися під їхніми відповідниками в раніше транскрибованих казках, він отримав таблицю, яку можна було "читати" як "по горизонталі", так і "по вертикалі": перший спосіб прочитання виявив індивідуальний у кожній казці набір функцій, а другий – згадану інваріантність послідовності функцій у загальній схемі, існування близьких за структурою груп казкових сюжетів тощо. Проте все це було б неможливо, коли б дослідник із самого початку не застосував як одиницю аналізу сюжетики саме Тинянівську функцію. Знову можна запитати: а хіба ж О. І. Никифоров не зробив те саме? Так, і навіть висловив думку, що "групування особистих функцій головного персонажа і вторинних персонажів у певну кількість комбінацій за принципом дуже (але не абсолютно) вільних сполучень і складає основну пружину казки". Справді, О. І. Никифоров дуже близько підійшов до епохального відкриття В. Я. Проппа, але не здійснив його – через те, головним чином, що надто широко визначив об'єкт своїх спостережень, обравши для них не лише казку в цілому, а навіть і "Urspungssage", тобто легенди про походження (речей та ін.).



Для історії української фольклористики надзвичайно цікавим є відгук В. М. Перетца на монографію В. Я. Проппа, надрукований у передостанній книжці "Етнографічного вісника" (1930). Побачивши "безперечну заслугу молодого вченого" як в "ідеї виучування функцій, що з них складається казка", так і в "низці висновків, які з того випливають", В. М. Перетц усе ж таки вважає, що "звідти ще далеко до того, щоб здійснити Проппову надію – "побудувати п р а ф о р м у ч а р і в н о ї к а з к и – не тільки схематично, але й конкретно" (с. 98)", адже "казка не застиглий організм, а вічно живий, що твориться заново, хоча б і за принципом сполучення функцій, уже відомих, та чи всі ці функції властиві були "праформі"?" Таким чином, визнаючи значимість відкриття В. Я. Проппа на рівні синхронічного вивчення сюжету чарівної казки, досвідчений дослідник не приймає його претензій на поширення цих висновків на рівень діахронії або історичний. Скепсис В. М. Перетца пов'язаний у першу чергу з його незадоволенням джерельною базою дослідження – збірником О. М. Афанасьєва, що має погану репутацію у фахівців: "Звісно було корисніше і для обґрунтування висновків В. Проппа, щоб він використав усі відомі записи чародійних казок, обмежившись до того певною національно-мовною групою"<sup>39</sup>. Запропоновану В. М. Перетцом перевірку так і не було проведено, але й тепер не пізно здійснити задум ученого на матеріалі українських чарівних казок, добравши для цього справді авторитетні записи (див. ще: 5.8).

Всесвітню ж славу "Морфологія казки" здобула тому, що зроблене в ній відкриття заклало основи структурного вивчення фольклору, об'єктивно являючи собою одне з теоретичних джерел структуралізму – дуже впливового явища в суспільній думці третьої чверті ХХ ст.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Заповніть місце, залишене вільним у таблиці, складеній з визначень бінарних функцій дійових осіб за "Морфологією казки".

заборона	вивідування	підступ	...
порушення	видача	пособництво	перемога
заборони			







**Відмінникові.** На відміну від В. Я. Проппа, що являв собою класичний тип кабінетного вченого, О. І. Никифоров багато записував казок і сам, повідомляючи про результати своїх експедицій на Російську Північ та спостереження, пов'язані з ними, і в українському ЕВ (1928, кн. 7; 1930, кн. 9; 1932, № 10). Чи можна побачити в активній збирацькій діяльності вченого один із чинників, що завадив йому, ідучи тим же шляхом, що й В. Я. Пропп, зробити те саме відкриття?

#### **4.5. Структурний аналіз міфів у працях К. Леві-Строса**

Структуралізм у фольклористиці – явище доволі складне, та й виникло воно внаслідок своєрідного "полігенезису". Проте і в тих його напрямках, де традиційно визнається основоположна і стимулююча роль розглянутої монографії В. Я. Проппа, питання про успадкування її ідей не таке вже й просте. У першу чергу сказане стосується теоретичного набутку патріарха структуралізму, видатного антрополога й фольклориста сучасності Клода Леві-Строса. Виробивши свою концепцію вивчення міфів під час багаторічної польової праці етнографа й фольклориста серед індіанців Південної Америки (учений був змушений покинути Францію, рятуючись від фашистів), К. Леві-Строс познайомився з книжкою російського вченого лише після першого перекладу її англійською (1958). Намагаючись визначити реальний ступінь залежності своїх ідей від спадщини російського формалізму, він у спеціальній розвідці "Структура і форма. Роздуми над однією працею Володимира Проппа" (1960) указує на визначну особисту роль живого посередника між "формальною школою" і структуралізмом, Р. О. Якобсона, що теж у роки війни опинився у США. Прочитавши ж у передмові до перекладу 1958 р., що сам він "застосував" і розвинув "метод В. Проппа", К. Леві-Строс зазначає: коли це й так, то "відбулося це не усвідомлено", оскільки праця В. Я. Проппа до перекладу лишалася йому недоступною. Проте через посередництво Р. О. Якобсона ним "було сприйняте дещо істотне і надихаюче"<sup>40</sup>.



Оскільки увагу К. Леві-Строса зосереджено головним чином і майже повністю на дослідженні міфів, до того ж насамперед як явищ живої, сучасної традиції примітивних народів, то зупинимося на його теоретичному набутку лише в обсязі, необхідному для інтерпретації явищ українського фольклору й для окреслення загальної теоретичної перспективи в розвитку фольклористики.

Тому звернімося до програмної статті К. Леві-Строса "Структурне вивчення міфу" (1955), що в перекладі з англійської та в переробленому вигляді увійшла до монографії "Структурна антропологія" (Париж, 1958), перекладеної російською мовою з ґрунтовними коментарями та бібліографією (1978; 1985); маємо тепер і український переклад (1997). Виклад своєї методики вчений починає з часової характеристики міфу: він завжди оповідає про минуле, але значення міфу виявляється в тому, що події, про котрі розповідається, "існують поза часом". Аналогію дослідник знаходить у сприйманні істориком ХІХ ст. Ж. Мішле Великої французької революції: того дня, коли було взято Бастилію, "усе було можливо. <...> Майбутнє стало теперішнім. Іншими словами, часу більше не було, був спалах вічності". Що ж, і ми можемо пригадати, як уславлювався "геній усіх часів і народів" або як співали: "Ленин завжди живою...".

У міфі К. Леві-Строс бачить явище водночас "мовне і позамовне": маючи мовну природу, міф утворюється певними "складовими елементами", які з лінгвістичного погляду відносяться до "семантем" (одиниць значення, в індоєвропейських мовах – звичайно коренів) так, як вони відносяться "до морфем, а морфемі – до фонем". Ідеться, здавалось би, про синтаксис, але це не так, хоч згадані "великі складові частини, або *міфемі*", треба шукати на рівні фрази. Адже кожна така "міфема" за природою своєю "є якість *відношення*". Коли складений з міфем міф і має зміст, то він визначається не окремими елементами, що входять до його складу, а "тим способом, котрим ці елементи комбінуються"<sup>41</sup>.

Отже, перед нами справді якась подоба синтаксису, але тоді виходить, що зміст способу комбінування елементів традиційному носієві міфу неприступний – так неписьменна людина володіє умінням застосовувати синтаксичні конструкції, зовсім не осмислюючи їх. Справжню структуру міфу, за К. Леві-Стросом, може встановити лише дослідник, аналізуючи сукупність його варіантів. Приступаючи до праці, він має зважати на такі структурні елементи міфу, як "арматура", "код" і "повідомлення". "Арматура" – це і є



інваріантна структура міфу, "код" – це специфічний словник, яким користуються носії міфу, "повідомлення" (фактично збігаються з варіантами) – нарації, що їх оповідають носії міфу, користуючись свідомо "кодом" і несвідомо – "арматурою", із суми котрих дослідник повинен цю "арматуру" видобути. Для цього пропонуються дві процедури. Перша передбачає розбивку сюжетики "повідомлень" на елементарні семантичні фрагменти – *опозиції* (наприклад, чоловіче/жіноче, верх/низ, живе/мертве). Ці бінарні протиставлення слід згрупувати та осмислити таким чином, щоб знайти серед них головні, котрі відбивають відношення, що втілюють шуканий зміст міфу, а також забезпечують розгортання його дії, знімаючи або трансформуючи основні протиріччя.

Як приклад візьмемо один з наведених К. Леві-Стросом міфів. Це міф індіанців пуебло, у тій версії, де "боги усвідомлюють власну самотність і викликають людей на поверхню землі, щоб ті могли возносити молитви й поклонятися їм". Тут вирізняються опозиції: люди/боги верх/низ самотність/спілкування моління/мовчання населеність/безлюдність недостача/надолуження. Учений вважає, що "будь-який міф (котрий розглядається як сукупність варіантів) може бути поданий у вигляді канонічного відношення типу

$$Fx(a) : Fy(b) :: Fx(b) : Fa^{-1}(y)''.$$

Ця "медіальна формула" лише здається складною. Ось як її механізм реалізується в наведеному міфі пуебло. Боги ( $a$ ) відчують недостачу партнерів на землі ( $Fx$ ), вони піднімають на поверхню ( $Fy$ ) людей ( $b$ ). Тим самим ( $::$ ) недостача надолужується ( $Fx$ ): боги зазнають від людей поклоніння, отримуючи таким чином новий статус ( $a^{-1}$ ). Цей їхній новий статус піднесених богів у подальшому розвитку міфу завдяки "одночасній інверсії між значенням функції та значенням аргументу (дійова особа – *С. Р.*) двох елементів ( $y$  наведеному вище визначенні  $y$  та  $a$ )" може виконувати роль функції, а те, що було функцією, стати в новому фрагменті дійовою особою. Люди ж виступають тут як "медіатор", за допомогою якого відбувається зміна первісного статусу.

Одночасне вивчення цілого комплексу міфів ґрунтується вже на іншій методичній основі, підказаній К. Леві-Стросу близькістю міфу до музики, про яку французький етнолог писав не раз, а з найбільшим, мабуть, блиском – у передмові до свого п'яти томного дослідження



"Міфологіки" (1964, т. 1, "Сире та варене"). З цієї аналогії й випливає важлива для нього деталь інтерпретації міфу. К. Леві-Строс пропонує читачеві уявити собі, що людська цивілізація загинула, а археологи позаземної цивілізації намагаються розшифрувати знайдену в руїнах партитуру. Як її читати, вони не знають, тому й читають її зверху вниз. Хіба ж вони не отримають музичного змісту? "Інакше кажучи, усі ноти, що знаходяться на тій же вертикальній лінії, являють собою велику складову одиницю, або пучок відношень". Такі ж "пучки відношень" відкриваються і при структурному аналізі комплексу міфів, коли дослідник записує елементи цього комплексу в таблиці один над одним – приблизно так, як це робив у своїй "Схемі аналізування казок" В. Я. Пропп. Для ілюстрації скористаюся ідеєю П. Мюнза, одного з англійських популяризаторів праць К. Леві-Строса (табл. 1).

**Таблиця 1. Модель аналізу комплексу міфів за методикою К. Леві-Строса**

Люди	Що на них					
A	Капелюх	сорочка	піджак	брюки	краватка	черевики
B	–	футболка	куртка	джинси	–	кросівки
C	кепка	сорочка	піджак	брюки	–	чоботи
D	–	блузка	–	спідниця	–	босоніжки

Якщо читати "по горизонталі", отримуємо досить виразні характеристики А, В, С і D, коли ж "по вертикалі", то колонки утворюють певні переліки різновидів у певних класах одягу чи взуття. Отак і К. Леві-Строс групує міфи про предків Едипа, його самого та нащадків, отримуючи колонки зі значеннями: "переоцінка (гіпертрофія) родинних стосунків"; "недооцінка або знецінення стосунків родичання"; "чудища та знищення їх "; семантика імен Едипових предків, що гіпотетично означають "труднощі в користуванні кінцівками". Звідси, підключаючи до розгляду паралелі з індіанських міфів, К. Леві-Строс приходить до трохи несподіваного висновку: міф про Едипа втілює неможливість для суспільства, що сповідує ідею автохтонності людини" (у даному випадку – походження зі землі), "перейти до думки



про те, що кожний з нас народжений від союзу чоловіка і жінки". Але ж і у формулюванні З. Фрейда "проблема приводить до запитання: як двоє можуть народити одного?" Отже, "ми можемо віднести гіпотезу Фрейда разом з текстом Софокла до версій міфу про Едипа".

Своєрідність методологічної позиції К. Леві-Строса особливо чітко визначилася в його критичних зауваженнях про монографію В. Я. Проппа "Морфологія казки". Частину їх присвячено проблемі співвідношення міфу й казки, в якій французький антрополог, мабуть, розбирається краще. Але найцікавіша для нас критика формалізму російського дослідника. В. Я. Пропп, на думку К. Леві-Строса, "розривається між формалістичними поглядами та необхідністю історичних пояснень" (походження виявленої сюжетної схеми). Це протиріччя є позірним: морфологія у вивченні фольклору є безплідною, "поки її не запліднять прямі чи непрямі етнографічні спостереження". Тут пролягає межа між формалізмом та структуралізмом. Для першого форма і зміст "повністю роз'єднані", а для структуралізму їх протиставлення не існує, бо при його методі "форма і зміст мають ту саму природу й однаково піддаються аналізу". Це буцімто стає можливим тому, що "структура сама і є змістом, замкненим у логічну форму, котру розуміємо як якість реальності"<sup>42</sup>.

Конкретний вияв протиріччя форми та змісту, притаманного, на його думку, формалізові, К. Леві-Строс бачить у "основному розділі праці Проппа, де функції (роди) визначені на основі суворо морфологічних критеріїв", а "види" їхні (VIII функція "Шкідництво" має 22 види й підвиди) – з уведенням, "напевно, мимоволі", аспектів, що стосуються змісту. Тут і справді вразливий пункт праці В. Я. Проппа – перехід від цілком абстрактної схеми до того в казці, що він сам називає "її вражаючою різноманітністю, її строкатістю і пишнobarвністю". Логічніше було б, напевно, розглядати оті "види" не як продовження морфологічного аналізу, а лише як реалізацію його результатів у конкретному матеріалі – "грубезній матерії" (К. Леві-Строс) дослідження, у тій сотні конкретних казок.

Зауваження К. Леві-Строса не мають на меті якось "применшити величезні заслуги Проппа та не заперечують пріоритету його відкриттів". Натомість критика монографії В. Я. Проппа його співвітчизником В. П. Анікініним має довести, що "формула годиться для чого зав-



годно, тільки не для мистецтва". І з пафосом: "Питання стоїть ось як: морфологія або художня творчість? Ми даємо на нього єдину прийнятну відповідь: художня творчість в усій плоті та розкоші її традиційного багатства!"<sup>43</sup>.

На Заході такого рівня критика "Морфології казки" була вже неможлива.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Один з радянських істориків філософії назвав метод К. Леві-Строса комп'ютерним. Це визначення...

1. ... не має ніяких підстав.
2. ... має на увазі бінарність опозицій і несвідомий характер міфу в концепції вченого.
3. ... є жартом.
4. ... має на увазі спроби вченого застосувати для аналізу великих комплексів "повідомлень" комп'ютерну техніку.

**Відмінникові.** Ураховуючи розуміння К. Леві-Стросом "змісту", чи можна погодитися з його протиставленням формалізму структуралізму?

## **4.6. Поширення структурного аналізу на ненаративні жанри фольклору**

На Заході в "Морфології казки" з'явився навіть захисник від критики її К. Леві-Стросом. У цій ролі виступив видатний американський фольклорист А. Дандис, котрий, у свою чергу, критикував К. Леві-Строса за такі важливі, на його думку, помилки, як "перенесення на фольклор мовної структури", "надто широке розуміння міфу та його варіацій" – з цим останнім зауваженням слід, мабуть, погодитися. Разом з тим А. Дандис вважає за неправомірне у французького стру-



ктураліста "змішання синхронії з діахронією", а також фактично виступав проти етнографічної підоснови його конкретних досліджень<sup>44</sup>. Сам А. Дандис ставить перед собою завдання "синхронного структурного аналізу", що має привести до створення точних визначень об'єктів дослідження, визначень, які будуть зроблені за допомогою формальних морфологічних ознак.

Власний теоретичний внесок А. Дандиса у розв'язання цієї проблеми не виглядає значним. "Функцію" В. Я. Проппа він пропонує замінити доволі близьким за значенням терміном "мотивема", котрий відрізняється тим, що "об'єднує значення мотиву й алломотиву". При цьому "мотив" тут – абстрактне значення мотивеми, "алломотив" – його конкретне "позиційне" втілення<sup>45</sup>; ідеться, таким чином, про відповідники власне "функції" та "виду" її у В. Я. Проппа. Отже, зазначений К. Леві-Стросом недогляд В. Я. Проппа тут не ліквідується, а навпаки, канонізується.

Цікавішою є спроба А. Дандиса поширити на фольклорний твір уже згадане (3.8) протиставлення "текстури" та "структури", запропоноване американським літературознавцем Дж. К. Ренсомом у монографії "Нова критика" (1941). У поетичному творі, як на думку Дж. К. Ренсома, "структура" становить частину загального значення твору, що її можна передати логічним парафразом, а коли це твір віршований – то переповіданням його прозою. "Текстура" ж – усі інші елементи форми, що не вкладаються у "структуру". Сам же словесний твір є "відкритою логічною структурою з вільною індивідуальною текстурою"<sup>46</sup>. А. Дандис інтерпретує "структуру" Дж. К. Ренсома як сюжет, а "текстуру" як "поетичну мову", знаходячи певні відповідники цим категоріям у В. Я. Проппа. Деякі підстави для цього існують, проте куди ближчі до концепції Дж. К. Ренсома думки О. О. Потебні, який з приводу поезії О. О. Фета "Хмаркою хвилястою..." зазначив, що в ній "лише форма настроює нас так, що ми бачимо тут не зображення одиничного випадку, зовсім незначного через свою звичайність, а знак або символ невизначеної низки подібних ситуацій та пов'язаних з ними почуттів. Щоб переконатися в цьому, достатньо роззброїти форму. З яким сумнівом щодо здорового глузду автора й редактора зустріли би ми на окремій сторінці часопису таке..." – і О. О. Потебня подає прозовий парафраз поезії<sup>47</sup>. Стосовно ж позиції А. Дандиса нагадаємо, що під текстурою він свого часу пропонував



розуміти й лінгвістичне оформлення усного твору взагалі (див.: 1.3).

Поширивши структурний аналіз на казки індіанців Північної Америки, А. Дандис виявив своєрідність їхньої побудови (вони, коротко кажучи, складаються з меншого набору "мотивем", ніж європейські) і замислився над проблемою: "У чому ж зміст і яку мету має структурний аналіз казок?" Серед відповідей на це запитання відзначимо останню: майбутній, "найбільш надихаючий внесок структурного аналізу лежить, можливо, у недослідженій галузі міжжанрового порівняння". А. Дандис доводить, що "спільна структурна модель" може бути закладена в основі таких жанрів, як повір'я, та в народних звичаях. "Повір'я – традиційні втілення однієї або декількох умов та одного або кількох результатів, пов'язаних з деякими умовними знаками та іншими чинниками". Структуру повір'я він передає формулою "Якщо А, то В" – з факультативним контратанктом (умовою, за якою можна уникнути наслідку) "якщо не С". Порівняння структур казки й повір'я в північноамериканських індіанців доводить, на думку вченого, близькість структури, а також "певну кореляцію між факультативною мотивею «спроба уникнути наслідку» (у казці – С. Р.) та контратанктним моментом у повір'ях". Дослідник доводить, що структурна модель повір'я може бути поширеною й на дитячі ігри<sup>48</sup>. Згодом А. Дандис звернувся до структурного дослідження прислів'їв і загадок.

Завдання охопити структурним дослідженням щонайбільше фольклорних жанрів поставили перед собою Е.-К. Кьонгас Маранда і П. Маранда. Їхня монографія "Структурні моделі у фольклорі та есе про трансформацію" (Гаага; Париж, 1971) є водночас спробою синтезу структуралістських концепцій вивчення фольклору – від В. Я. Проппа до А. Дандиса. Їхні теоретичні новації виглядають інколи наївними ("головний герой – той, хто згадується найчастіше"), а узагальнюючі моделі, як правило, саме й не узагальнюють головних формальних особливостей розглянутих творів, не кажучи вже про зміст або про зв'язки з реальністю, що так цікавили К. Леві-Строса. Це стосується насамперед головного аналітичного інструменту Е. К. Кьонгас Маранда і П. Маранда – загальної "причинно-наслідкової формули"  $QA : QR :: FS : FR$ , тобто "квазірішення : квазірезультат :: остаточне рішення : остаточний результат, де : та :: означають два корелятивні каузальні результати послідовності"<sup>49</sup>. Оскільки ж ця формула є модифікацією наведеної вище формули К. Леві-Строса, а там





головним чинником був "медіатор", автори змушені визнати, що "в деяких замовляннях, піснях, голосіннях і дитячих оповідях" немає не лише медіатора, а й ніякої "зміни стану", відсутній і контраст. При аналізі лірики відсутність медіатора стає чи не жанровою ознакою: "Нульовий медіатор. (Модель 1)". Не переконує й ілюстрація до "Моделі 2. Невдачливий медіатор", бо в наведеній міфологічній легенді (тут і далі користуємося назвами жанрів, прийнятими в українській фольклористиці) про несправедного суддю, якого забирають чорти, "пастори", що в них автори розвідки вбачають медіатора, насправді є другорядними персонажами. Більш вдало пристосовується "причинно-наслідкова формула" – як цього й можна було сподіватися, урахувавши її походження, – до "Моделі 4", де відбувається "успішна медіація: ліквідація ініціального конфлікту". Ілюстраціями виступають міфологічні легенди про селянина, котрому вдалося заспокоїти мертву стару, яка шукала цвях від своєї домовини, і про знайдення чаклуном украдених чобіт, етіологічна легенда ("міф") про качку, що дістає Землю з дна океану тощо. Але значні труднощі виникають, коли з погляду цієї ж "моделі" розглядаються такі жанри, як замовляння (синтетичний ритуальний комплекс і виключно словесний текст), загадка й прислів'я.

Серед висновків праці звертають на себе увагу узагальнені в табл. 2:

**Таблиця 2. Структурні розбіжності між лірикою, нарративом і ритуалом**

Жанри	Лірика	Наратив	Ритуал
Ініціальна опозиція	Не знаходить вирішення	Вирішується в самому нарративі	Вирішується за участю кодуючого і декодуючого
Сюжет	Не існує	Існує	
Медіація	Не передбачена	Міститься в сюжеті	Міститься поза сюжетом, у зовнішній дії
Рівень	Суб'єктивний	Об'єктивний	Від суб'єктивного до об'єктивного



Розпочате А. Дандисом, Е. К. Кьонгас Марандою та П. Марандою поширення структурного аналізу на практично всі фольклорні жанри відкрило нові перспективи дослідження форми творів кожного національного фольклору.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Формула А. Дандиса "Якщо А, то В – якщо не С" мала відбити типову структуру...

1. ... прогнозу погоди.
2. ... поради астролога.
3. ... замовляння.
4. ... повір'я.

**Відмінникові.** У наведеній у підрозділі таблиці знайдіть найбанальніше спостереження.

## **4.7. Синтез структуралістських досліджень оповіді (Р. Барт)**

На відміну від Північної Америки, у Франції 60–70-х рр. ХХ ст. структуралізм і постструктуралізм сприймалися насамперед як явища філософії, явища світоглядні. То ж не дивно, що фольклористичні дослідження структуралістів – за всього авторитету в суспільстві К. Леві-Строса – залишалися на периферії як їхніх наукових зацікавлень, так і суспільного інтересу до їхнього доробку.

Відзначимо також, що структуралісти-семіотики (дослідники знакових систем), які займалися фольклорними текстами (К. Бремон,



А.-Ж. Греймас та ін.), головну увагу приділили спрощенню та новим математично-символічним інтерпретаціям ідей класичних праць В. Я. Проппа й К. Леві-Строса. А.-Ж. Греймас сам зазначає в розвідці 1970 р., що за таких умов його робота буде, "фактично, являти собою перегрупування ідей", котрі йому не належать<sup>50</sup>.

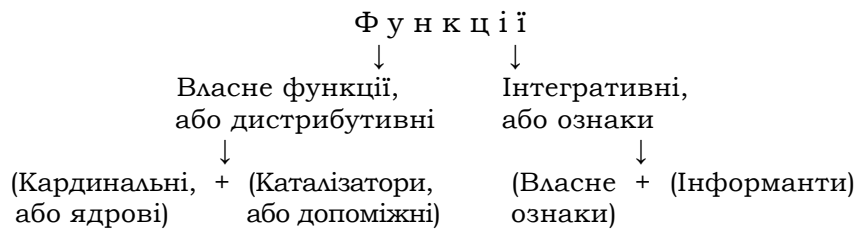
Звернемося до праці класика французького структуралізму Ролана Барта (1915–1980) "Вступ до структурного аналізу оповідних текстів" (1966). Пафос розвідки – культурологічний. Р. Барт закладає підвалини *наратології* – науки, що вивчає оповідні тексти, при цьому тексти не тільки словесні, у тому числі усні, а й зображальні (ікони, комікси) та синтетичні (кінематограф). Доцільність розгляду тут саме цієї праці ґрунтується на тому, по-перше, що вона досить повно синтезує структуралістські дослідження в царині оповідних текстів (фольклорних також). По-друге, коли не загальну схему Р. Барта, то в усякому разі її деталі можна застосувати при вивченні структури найрозвиненіших жанрів фольклорного наративу. Тяжіння Р. Барта до аналізування тексту неавторського, масового яскраво виявляється хоч би в тому, що він, обравши за головне джерело ілюстрацій роман Я. Флемінга "Голдфінгер", жодного разу не називає його автора й вільно переходить від роману до фільму-"бойовика" за цим твором.

Як це з легкої руки В. Я. Проппа стало правилом у структуралістів, Р. Барт постулює необхідність створити спочатку дедуктивну *модель опису*, щоб згодом перевірити її на конкретних оповідних текстах. На іншу традицію, котра теж іде від "формальної школи", спирається й думка, що модель доцільно запозичити з лінгвістики. Довівши гомологічність (внутрішню подібність побудови) речення й *дискурсу* (у простішому розумінні – "мови в дії" або мови, зумовленої обставинами мовлення), Р. Барт знаходить оптимальну модель опису в "теорії рівнів", запропонованій Е. Бенвеністом для аналізу речення. Вона "передбачає два типи відносин між елементами – *дистрибутивні* (коли стосунки виникають між елементами того ж рівня) та *інтегративні* (коли стосунки встановлюються між явищами різних рівнів)"<sup>51</sup>. Відповідно в оповідному творі він пропонує розрізняти три рівні опису: "рівень «*функцій*» (у тому значенні, яке це слово має у Проппа та Бремона); рівень «*дій*» (у значенні Греймаса, коли він каже про персонажів як про актантів) і рівень «*оповіді*», фактично ж "дискурсу опо-



віді", де фігурують уже оповідач і його слухач.

Перший рівень оповіді має в Р. Барта доволі складну внутрішню структуру:



Головна різниця, за Р. Бартом, між "власне функціями" та "ознаками" полягає в тому, що перші складають "функціональний клас, котрий позначається поняттям «робити», а другі – поняттям «бути»". Зазначимо, що у фольклорі цю різницю добре демонструють дві форми міфологічної легенди – езотеричні оповіді, призначені для членів того ж колективу, які й самі добре знають, що таке, наприклад, відьма, та екзотеричні "пояснювальні оповіді", розраховані на дітей, туристів, фольклористів та інших невтаємничених<sup>52</sup>. У першому структурному типі переважають "власне функції" ("Клята відьма знову перекинулася кішкою..."), а в другому – "ознаки" ("Відьма, це така жінка, що, приміром, може перекидатися кішкою...").

Два класи "власне функцій" відбивають різні ступені важливості для ходу дії. *Кардинальні*, або *ядрові* – це функції зі схеми В. Я. Проппа й формули К. Леві-Строса, вони відбивають жорстку логічну послідовність подій. "Каталізатори" ж – лише "часову послідовність подій", вони "відіграють свою, особливу роль у розповіді – прискорюють її, притримують, повертають до початку, резюмують або визначають наперед розвиток сюжету". Вони мають і постійну функцію – *фатичну* ("Ало, ало, як мене чуєте?"), "що дозволяє підтримувати контакт між оповідачем і його адресатом".

А тепер приклад з міфологічної легенди "Запорізькі кладі скрізь закляті..." в добротному, хоч і анонімному записі 80-х рр. ХІХ ст. Селяни пішли розкопувати скарб, чують, що вже близько залізна скриня. "Аж коли воно виходить та й сіло на другому каменю недале-



ко від них і дивиться, а далі їй заговорило:

– Копаєте, – каже, – а чи ж ви принесли голову, щоб туди покласти? (Значить, щоб замість кладу та голову чоловічу йому покласти, тоді воно їй дасть, а без того зроду не візьмуть!). Вони їй полякалися на смерть – покидали їй ломи, їй лопати та їй повтікали" (*Легенди...* С. 62). Поява і промова примари – функції, за Р. Бартом, "ядрові", а ось фрагмент "та їй сіло на другому каменю недалеко від них і дивиться" містить два "каталізатори"; третій "каталізатор", речення в дужках, виконує їй виразну фатичну функцію.

"Ознаки у прямому розумінні слова" – це наративні одиниці, що "допомагають розкрити характер персонажа, його емоційний стан, атмосферу, в якій розгортається дія". У наведеному тексті таких одиниць немає, і це взагалі характерно для фольклору. Проте фольклорна оповідь не може обійтися без іншого класу "ознак" – "інформантів", котрі "дозволяють ідентифікувати людей у часі та просторі". У повному тексті цитованої легенди знаходимо такі "інформанти": "Мій чоловік сам ходив"; "щопраздника вони їй виходять – саме під Великдень!"; "мені тоді ще літ 12 було <...>, я у Ковалихи служила". Наведені приклади водночас ілюструють думку Р. Барта, що "деякі одиниці можуть бути змішаними" (у фрагменті "покидали їй ломи, їй лопати" можна бачити їй "каталізатор", і "власне ознаку"). Приклад демонструє слушність зауваження Р. Барта, що "каталізатори", "власне ознаки" та "інформанти" в реальній послідовності відчутно протистоять "ядровим функціям", які утворюють головні, логічно пов'язані, "необхідні та достатні" елементи оповіді, "свого роду каркас".

Наступний рівень оповідної структури, "дії", фактично є рівнем персонажів, або "агентів дії" (актантів). Р. Барт розглядає два підходи до цієї проблеми. Обидва вироблено на матеріалі казок. Згідно з концепцією К. Бремона, "кожний персонаж може бути агентом послідовності, що складається зі здійснених ним вчинків (*Шкідництво; Зваблення*)"; коли ця послідовність передбачає існування двох персонажів, то в ній присутні дві перспективи того ж вчинку: "те, що в перспективі першого персонажа є *Шкідництвом*, у перспективі другого є *Оманою*". Таким чином, у К. Бремона кожний, навіть другорядний персонаж несе в собі свій сюжет.

Натомість А.-Ж. Греймас, ідучи за В. Я. Проппом, пропонує описувати персонажів залежно не від того, ким вони є, а від того, що вони *роблять*.



Звідси й термін – актанти. Оскільки ж вони розподілені попарно, усю безліч персонажів, що зустрічаються в оповідях, "можна укласти в парадигматичну структуру (Суб'єкт / Об'єкт; Той, що подає / Той, що отримує; Помічник / Противник), яка реалізується протягом усєї оповіді. Оскільки ж певний актанти містить цілий клас персонажів, він може втілюватися в найрізноманітніших образах..."

Можна сказати, що концепція К. Бремона є "персонажоцентричною", а А.-Ж. Греймас іде від семантики вчинків персонажа, які розподіляє по трьох семантичних осях – це "вісь комунікації, вісь бажання (або пошуку) і вісь випробувань". Сам же Р. Барт головні труднощі бачить у тому, "щоби визначити місце (і тим самим існування) суб'єкта в рамках будь-якої матриці дійових осіб незалежно від її конкретної форми". Він замислюється над питанням: "Хто є суб'єктом (героєм) оповідного тексту? Існує чи ні привілейований клас персонажів?"

На рівні *Оповіді* (або оповідного дискурсу) Р. Барт зосереджується на взаєминах "оповідача і слухача/читача", а також на проблемі справжнього "відправника оповідного тексту". Тут досі "пропонувалося три відповіді. Згідно з першою, оповідь здійснює особистість – у сугубо психологічному плані"; твір тут є лише засобом "для втілення зовнішнього у стосунку до нього твору я". Згідно з другою концепцією оповідач – "носій всевідаючої і, як здається, безособової свідомості", він на позиції немов самого Бога (так написано, наприклад, романи Панаса Мирного). Згідно з третьою концепцією "оповідач має повідомляти лише про те, що здатні бачити або знати його персонажі" (такий оповідач у "Місті" В. Підмогильного). Р. Барт наполягає – і з цим важко не погодитися, – що з погляду теорії оповіді не лише персонажі, але і їхній творець "є самою своєю суттю «паперовими істотами»". І тут він посилається на фольклорні твори, що "не мають автора" – з цього погляду, звичайно.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Чи стосуються чарівної казки сумніви Р. Барта щодо обов'язковості в оповіді головного героя?



Відмінникові. У тексті "Житомир" (2.9) знайдіть "ядрові функції" (за Р. Бартом).

## 4.8. Формульна теорія епосу

Коли Р. Барт розглядав притаманні фольклору "кодифіковані правила виконання твору (метричні формули, атрибутивні формули і т. п.)" лише як "знаки наративності" або "прояви оповідної комунікації, що пов'язують того, хто подає, і того, хто отримує текст", то у формульній теорії епосу, розробленій американськими фольклористами Мілменом Перрі та Альбертом Бейтсом Лордом, саме ці "метричні формули" стають першоосною цікавих спроб установити закономірності формування та екзистенції епосу.

Як уже згадувалося, 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"<sup>53</sup>.

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 киргизською 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"<sup>54</sup>, 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<sup>55</sup>. 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 заповняють добру половину всіх віршів думи"<sup>56</sup>. 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 "традиційні 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<sup>57</sup>.

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"<sup>58</sup>. 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 кількість 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"<sup>59</sup>. 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:

Братуку 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 разношали.





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 голово, голово, козацькая молодецькая!  
Се ж ти ні допила, ні доїла,  
Ані хороше не сходила;  
А й довелось валятися,  
Звіру-птиці на поталу податися!"<sup>60</sup>

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<sup>61</sup>.



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"<sup>62</sup>. 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.<sup>63</sup>, запропонував розрізняти "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". 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 традиції 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 методикку гарвардських дослідників<sup>64</sup>.

## 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?



## 4.9. Семіотико-лінгвістичні дослідження фольклорного тексту

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 брошури В. Б. Шкловського, що вийшла у світ 1914 р., – "Воскресіння слова") Р. О. Якобсон<sup>65</sup> ще в 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"<sup>65</sup>.

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"<sup>66</sup>.

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<sup>67</sup>.

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 ("Образи 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<sup>68</sup>.

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 стабу 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<sup>69</sup>, 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<sup>70</sup>.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Із суб'єктивності розшифрування західними структуралістами символіки марійської рекрутської пісні випливає, 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	:	?

#### **4.10. Марксистсько-ленінська фольклористика: становлення та шлях її до 1953 року**

Пропонуючи, як і фрейдизм, універсальний методологічний ключ до проблематики всіх гуманітарних наук (і всіх негуманітарних теж), марксизм саме у фольклористиці закріпився з великим запізненням. Це пояснюється, між іншими чинниками, і тим, що його славнозвісні основоположники, німецькі філософи, економісти й соціологи К. Маркс і Ф. Енгельс проблематикою фольклористики не займалися. Ті ж їхні праці, що згодом розглядалися в радянській фольклористиці як установчо-методологічні, насправді мають до нашої науки стосунки у кращому разі опосередкований – так само, як і дописи В. І. Леніна про Е. Потье, автора "Інтернаціоналу", або про статистику робітничих ферейнів у Німеччині. Що ж до есе Г. В. Плеханова "Листи без адреси" (1899–1900), де основоположник російського марксизму обґрунтовував "трудоу теорію" походження мистецтва, то воно не справило помітного враження на фахівців.





Говорячи про запізнення розвитку марксизму в науці про фольклор, маємо на увазі більш-менш наукові форми його засвоєння фахівцями. Звісно, у радянській Росії друкувалися такі опуси, як стаття А. В. Луначарського "Ілля Муромець – революціонер" (1919). Вплив так званого "вульгарного соціологізму" можна бачити в розвідці Б. М. Соколова, де богатир Микула Селянинович розглядався, навпаки, як образ "куркуля" (1929), або у спробах переосмислити історіографію фольклористики, знайшовши для кожної теорії приховані "класове" та "історико-соціологічне" підґрунтя. Можна пригадати й безглуздий нігілізм у ставленні до культури минулого, пропагований "школою" російського історика М. Покровського, і не менш безглузду кампанію "Радянським дітям казок не треба". Проте все це до часу не набувало характеру державно-примусової ідеології.

Ніби за інерцією фольклористика в СРСР продовжувала свій, внутрішньо зумовлений розвиток. В Україні, як уже згадувалося, активно діяла Етнографічна комісія при ВУАН, керована А. М. Лободою; міцну базу для майбутніх компаративних і генетичних досліджень було закладено фундацією при ВУАН Інституту первісного громадянства. Було розгорнуто видання текстів українського фольклору в старих і нових записах, виходив "Етнографічний вісник". Було надруковано перший (1923) і четвертий (1925) томи "Історії української літератури" М. С. Грушевського, що являють собою певний підсумок зробленого в українській фольклористиці кінця XIX – початку XX ст. У Росії продовжували з'являтися друком праці вчених "історичної школи", головним чином билинознавців; відбувся важливий для подальшої долі світової фольклористики розквіт "формальної школи".

Цей порівняно мирний розвиток фольклористики в СРСР протримався лише до початку 30-х рр., коли було фактично знищено кадри Етнографічної комісії ВУАН, примусово реформовано як ВУАН, так і АН СРСР, яка у 20-ті роки ще зберігала рештки традиційної автономії. Було арештовано й засуджено опозиційних академіків, між іншими своїми науковими зацікавленнями й фольклористів, М. М. Сперанського і В. М. Перетца, в обох відібрано членство в АН СРСР, а у В. М. Перетца – й АН УРСР. Трохи згодом комуністи погромили залишки "історичної школи" В. Ф. Міллера, звинувативши її в слідуванні "соціально-ворожій" теорії "аристократичного походження епосу".



У цей кризовий період зазнав спотворення той напрямок східнослов'янської фольклористики, що його О. І. Никифоров назвав "російським захопленням вивченням казкаря" і котрий стосувався не казки тільки, а започаткований був в Україні (див.: 3.8). Коли йшлося про уважне вивчення творчої особистості талановитого казкаря або кобзаря, коли організовувалася елементарна моральна та матеріальна підтримка цих людей з боку громадськості, то це можна було лише вітати. Коли М. К. Азадовський знаходить у певного казкаря "художній реалістичний метод" або заявляє, що "казка йде тим же шляхом, яким ішов узагалі розвиток літератури"<sup>71</sup>, це можна сприймати як звичайне перебільшення в міркуваннях науковця. І навіть коли Г. М. Астахова під впливом партійної критики теорії "аристократичного походження епосу", а просто кажучи, з переляку об'явила північноросійських селян не лише зберігачами та носіями, а й творцями билинного епосу, це була теоретична помилка, що її згодом, під час "відлиги", сама ж дослідниця мала мужність виправити.

Проте таке "захоплення" набуло принципово відмінного значення, коли почалося справжнє вторгнення радянських фольклористів у процес розвитку об'єкта їхньої науки. Відомий лозунг Ю. М. Соколова "Фольклор є не лише відгук минулого, а й гучний голос сучасного!" просто узагальнював те, що давно вже робилося ангажованою позаакадемічною фольклористикою. Так, 1923 р., немов випереджаючи майбутні теорії "радянського фольклору", кобзарі С. Пасюга з Белгородської обл., П. Гащенко і П. Древченко з Харківщини та Г. Цибка із Запорозької обл. склали "думу" під назвою "Про військо Червоне, про Леніна-батька і синів його вірних". 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" (Кирдан, с. 480). Якщо ж згадати, що робилося це в Харкові, тодішній столиці УРСР, а кобзарі зібралися з усіх кінців її, не важко здогадатися, що "суспільною" була й ініціатива створення цього тексту.

У 1939 р. на семінарі (!) билинних співців Ю. М. Соколов, уже не криючись, визначив їм завдання – "створити такі твори, що всьому народові показали б усю велич нашої епохи, зуміли б розповісти всьому народові про величезну відстань між старим і новим життям,



що показали б, яке щастя для нас усіх, що ми живемо в соціалістичній країні"<sup>72</sup>. Між створенням "думи" "Про військо Червоне..." і цим інструктажем багато чого відбулося: дбайливо відібраних "майстрів народного мистецтва" було прийнято до Спілки радянських письменників, заохочено урядовими нагородами, до кожного з них приставлено професійного, в усякому разі освіченого літератора, що й направляв, і підказував, і виправляв, – його статус коливався від анонімного "білого раба" до офіційного співавтора. Безсоромно пропагувалися редагування та підробка записів, і за вище досягнення науки видавався наскрізь фальсифікований збірник "Творчість народів СРСР" (1937). Редагував його В. І. Чичеров (1907–1957), теоретик сталінської фольклористики, керівник науки нового радянського типу, з ментальністю номенклатурного партійця.

У радянській Україні, як завжди, намагалися не відставати від "старшого брата". Інститут українського фольклору АН УРСР ревно збирав і створював "народну творчість" про В. І. Леніна та Й. В. Сталіна, провів кілька нарад, а також Першу республіканську конференцію кобзарів та лірників (1939). Саме тоді в Україні з'явилися офіційно визнані "народні поети", народові якраз і не відомі.

Після другої світової війни розвиток фольклористики в СРСР зазнав нової руйнації, хоч на перший погляд чергове втручання ВКП(б) у справи гуманітарних наук їй прямо не стосувалося. У загальному контексті походу проти "безрідного космополітизму" академічні відгуки на ювілеї О. М. Веселовського 1938 і 1946 рр. викликають спочатку "дискусію" про нього на сторінках часопису "Октябрь" (1947–1948), де можна було прочитати, наприклад: "За Веселовським, Бова запозичений, Полкан запозичений, билини запозичені, "Слово о полку Ігоревім" запозичено..."<sup>73</sup>. Незабаром, за дорученням, безумовно, Й. В. Сталіна, генсек письменників О. Фадєєв "своєчасно поставив питання про шкідливу метушню навколо Веселовського"<sup>74</sup>, а А. К. Тарасенков виступив зі статтею "Космополіти від літературознавства". Потім з'явився щойно процитований черговий витвір колективної думки ЦК ВКП(б), де покійному вченому, а разом і учасникам "дискусії" про нього було пред'явлено тяжкі політичні звинувачення, зате стверджувалося: "Зразки революційної науки наші вчені черпають із творів її корифеїв – Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна".



Відтоді в Росії було припинено розвиток компаративістики, а в Україні й можливість її майбутнього відродження виглядала сумнівною. Адже знищення українських гуманітаріїв у 30-ті рр. привело українську компаративістику до такого жалюгідного стану, що з початком у СРСР боротьби проти "безрідного космополітизму" українські "борці" І. Стебун, А. Гозенпуд і О. І. Білецький, що приєднався до них, не знайшли інших об'єктів для розвінчання, окрім статті А. П. Шамрая "Леся Українка і зарубіжна література". Серед фольклористів послідовників нещадно критикованого О. М. Веселовського взагалі не знайшлося.

Тяжка "залізна завіса" цього разу відсікла радянську фольклористику не лише від "реакційної філології" Заходу, а й від минулого власної науки, де дозволеними залишалися тільки "великі попередники – Белінський, Чернишевський, Добролюбов". Отак поімперськи (цей іконостас – для всієї радянської, не тільки російської науки) українським фольклористам нагадали, що вже, як у популярній тоді пісні, "согласно прописки" кожний з них є адептом сталінської фольклористики. А цю останню примусова автаркія, зробивши "річчю в собі", прирекла, вихвалюючи себе саму, обертається в колі нею ж створених міфів.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Чому праця В. І. Леніна "Євген Потьє (до 25-річчя його смерті)" (1913), уже з назви судячи, не є фольклористичною?

**Відмінникові.** Постанови ВКП(б) з питань "літератури та мистецтва" – ганебне явище в історії колишнього СРСР, бо вони...

1. ... невірно вирішували фахові питання літературознавства і фольклористики.
2. ... склалися тираном Й. В. Сталіним.
3. ... встановлювали прямий диктат правлячої політичної партії над наукою та мистецтвом.
4. ... не відповідали етичним принципам наукової полеміки.



#### **4.11. Марксистсько-ленінська фольклористика між 1953 роком і "відлигою" та її українська версія**

Майже відразу після смерті Й. В. Сталіна в тихому баговинні радянської фольклористики було підірвано якщо не бомбу, то петарду. У серпневому числі 1953 р. часопис "Новый мир" надрукував статтю М. Леонт'єва "Волхвування й шаманство", де стверджувалося, що ніякого "радянського фольклору" не існує. М. Леонт'єв був офіційним співавтором орденоносної російської "сказительки" М. Р. Голубцової і він знав, про що писав. Сміливість його пояснювалася, між іншим, тим, що тили були певною мірою захищені: у попередній статті "Потилицею до майбутнього" (1951) він картав фольклористів за неувагу до нової народної творчості, пояснюючи цей недолік ... шкідливим впливом ліберально-буржуазних теорій, і в першу чергу – О. М. Веселовського. Замовчати нову статтю М. Леонт'єва було неможливо, бо фахівці розуміли також, що публікація її не могла здійснитися без підтримки "згори".

Відбулася чергова дискусія, в якій двічі виступив головний радянський фольклорист-теоретик В. І. Чичеров; він же й підбив за два роки її підсумки<sup>75</sup>. В. І. Чичеров визнає "мертвонародженість" билин, чарівних казок, голосінь та історичних пісень на радянську тематику, визнає й свою помилку: колись і він вважав, що "в наш час начебто розвиваються всі види й жанри народної творчості, які б не були вони архаїчні та далекі від соціалістичної дійсності". Проте, відступивши на цій ділянці, теоретик стає грудьми на захист існування радянського фольклору в інших жанрах.

Якщо М. Леонт'єв за критерій фольклорності вважав усність створення та побутування тексту, то В. І. Чичеров "змушений нагадати, що визначення народної творчості як *усної поезії* розходиться з тим, що говорять про фольклор класики марксизму у своїх статтях і висло-



влюваннях, де фольклор визначається як колективна творчість народних мас". Це ж "розуміння відбите в провідних документах". Якщо ж класики та "провідні документи" про усність фольклору нічого не казали, то вона була й необов'язкова. "Колективна поетична творчість народних мас у наш час створюється й писемним, і усним шляхом". Це пов'язано з "глибокою, органічною єдністю радянської літератури і колективної творчості народу <...>. Творчість радянських письменників у наш час фактично очолює і масову літературу, і фольклор".

Новацією є й ідея "поняття народної творчості як оцінного поняття, ідентичного поняттю справжнього народного мистецтва". Ідеться, як не дивно, про апріорну цінність усього народного мистецтва. "Проведена 17–20 листопада в Ленінграді нарада з питань вивчення російської народної творчості" під тиском, мабуть, самого теоретика, "прийшла до висновку про правильність розгляду народної творчості як творчості колективної, що має високу ідейно-художню цінність, і тим самим відмежувала фольклор від суміжних мистецтв і виключила з поняття народної творчості низькопробні в ідейному та художньому відношенні твори, хоч би вони й були результатом колективної поетичної творчості".

Переповідаючи "теорію" марксистсько-ленінської фольклористики, доводиться зважувати на довгі цитати, щоб виклад не здавався карикатурним. Справді, коли відмова від критерію усності просто виводить радянську "народну творчість" за межі фольклору, то критерій "ідейно-художньої цінності" щодо фольклору просто безглуздий. З одного боку, "позафольклорними" тоді будуть кожна соромітницька коломийка й антирадянський анекдот. З іншого ж боку, як було визначати оту "ідейно-художню цінність", коли в радянській фольклористиці її критерії постійно змінювалися? То "Сталін-сокіл", а то, бачте, "не можна пройти повз певного негативного впливу культу особи Сталіна як на окремих народних співців, – творців і виконавців, – так і на окремі думи"<sup>76</sup>. Та й хто буде оцінювати? Фольклорист, що виступає як ідеолог і цензор. Тут ми стикаємося з найекзотичнішим міфом марксистсько-ленінської фольклористики, що для неї фольклор є чимось подібним до усної преси тоталітарної держави, якою ця держава володіє і якою вона відкрито маніпулює.



Існувала, зрозуміло, й українська рецензія цих "теорій". У нас фольклористами, що їх пропагували, були майже вже забуті П. М. Попов, Ф. І. Лавров, П. Д. Павлій, а також – із пісні слова не викинеш – Максим Тадейович Рильський (1895–1964), прославлений поет і перекладач, академік, в останні роки життя директор ІМФЕ.

І в Україні, судячи з теоретичних праць тієї доби, представники нашої науки знаходили насагу в керівних "настановах", "як: про трудове походження і трудову основу художньої творчості мас і, в безпосередньому зв'язку з цим, – про матеріалістичне ество народної поезії, яка збуджувалася і породжувалася у трудящих процесами праці; про реалізм в широкому розумінні цього слова як основний творчий метод..."<sup>77</sup>. Стосовно останнього питання М. Т. Рильський висловлювався впевненіше: "Видима річ, що реалізм нашого фольклору – реалізм *соціалістичний*"<sup>78</sup>.

Сумно, але саме в Києві на Всесоюзній нараді з радянського фольклору (кінець 1961 – початок 1962 р.) сталінська фольклористика спробувала й дати відсіч, як писав класик, "критики мечем" російським послідовникам М. Леонтєєва<sup>79</sup>. Сама ж вирішувала проблеми за допомогою... нових назв. Так, П. Д. Павлій видумав для думновотворів нові терміни "українська народна епіко-героїчна поезія" та "радянська народна героїчна поезія", які, на його погляд, краще передають особливості "героїчного характеру і соціалістичного змісту" та "поетичної форми" відповідних творів<sup>80</sup>.

Звичайно ж, не можна малювати цю епоху однією чорною фарбою. Примусово нав'язані нашій фольклористиці керівні "настанови" просто не могли повністю підкорити собі практику збирання та вивчення українського фольклору, на полі якого, окрім уже не раз згаданих Ф. М. Колесси і К. В. Квітки, у перед- та післявоєнні роки чесно працювали В. В. Данилов (у Ленінграді), В. Й. Харків, П. П. Барановський, О. А. Назаревський, Т. Ф. Онопа, М. Береговський та інші дослідники, які не завжди могли й оприлюднити свої праці.

Слід визнати, що й тогочасна "теорія" розглядала твори традиційного фольклору "не тільки як пам'ятки давнини, але і як елемент будівництва і розвитку сучасної національної культури радянських народів"<sup>81</sup>. Ця обставина, а також постійний галас про "розквіт у СРСР творчості радянських народів" відкривали деякі можливості й піддахом марксистсько-ленінської фольклористики щось робити для



справжнього дослідження національного фольклору. Використовуючи їх, М. Т. Рильський домігся випуску щоквартальника НТЕ (з 1957 р.). Незважаючи на назву, це видання, на жаль, дотепер виходить як друкований орган усього ІМФЕ, отже не пов'язаних з етнологією мистецтвознавців також. Містило воно й забагато кон'юнктурно-пропагандистських публікацій.

Крім того, М. Т. Рильський спромігся затвердження високими партійними бонзами плану "наукового багатотомного (50 томів) видання української народної творчості". Планувалося також "перевидання найціннішого з фольклористичної спадщини минулого" і публікація фахової бібліографії, що, зокрема, "може бути здійснено шляхом перевидання бібліографії О. Андрієвського"<sup>82</sup>.

Серія "Українська народна творчість" видається й дотепер (хоч мала "закінчитися в 1970 р."), перевидання фольклористичних праць минулого здійснювалося дуже вибірково, а покажчик О. Андрієвського, замість перевидання, як вже згадувалося, сховали до "спецхову". І все ж таки, перегортаючи тепер сторінки грубезних томів "Української народної творчості", якось важко повірити, що їхня едіція мала "сприяти комуністичному вихованню трудящих, розвитку і пропаганді радянського патріотизму, дружби народів СРСР, посиленню боротьби за мир у всьому світі". Саме життя скоригувало задум, за яким головна увага мала приділятися радянським новотворам, але ж і з текстів традиційного фольклору, цілком за рецептом В. І. Чичерова, мали подаватися "тільки художньо довершені, глибокоідейні зразки багатомістової творчості трудящих мас".

Загальне ж становище української фольклористики було загрозливим для її майбутнього. І найнебезпечнішою в цій перспективі була ситуація з кадрами в основних галузях нашої науки. Не випадково ж більшість поданого вище переліку сумнівних її працівників 30–50-х рр. ХХ ст. становлять етномузикознавці: саме тут, завдяки посередництву Ф. М. Колесси та К. В. Квітки, збереглася спадкоємність наукової традиції, між іншим, етичної. А ситуацію в інших галузях добре продемонстрував склад радянської делегації на IV Міжнародному з'їзді славистів (Москва, 1958). Росію серед фольклористів репрезентували: П. Г. Богатирьов, учасник Празького лінгвістичного гуртка, однодумець і співавтор Р. О. Якобсона (див.: 1.3), "перевиховані" формалісти В. Я. Пропп і В. М. Жирмунський, а також єдиний представник нової,





радянської вже генерації П. Д. Ухов. Серед літературознавців цю нову генерацію представляв лише М. О. Мещерський (вивчав також і билини), проте основні доповіді робили М. К. Гудзій, київський учень В. М. Перетца, у молоді роки фольклорист; інший киянин (потім одесит) М. П. Алексеєв, що мав праці з порівняльної фольклористики; Д. С. Лихачов (послідовник корифея академічної науки О. О. Шахматова, у молоді роки встиг відсидіти в Соловецькому концтаборі; займався фольклором, зокрема билинами й поетикою); реемігрант І. М. Голєніщев-Кутузов, який, на відміну від Д. С. Лихачова і М. П. Алексеєва, що досліджували фольклор лише кабінетно, працював і як польовий фольклорист: був, зокрема, помічником М. Перрі під час його експедиції до Югославії 1934 р. Білоруських учених серед доповідачів зовсім не було, з України – один М. Т. Рильський (у традиційній дискусії після його доповіді виступив ще П. Д. Павлій). Не знайшлося місця поруч із поетом-академіком для учнів В. М. Перетца, М. С. Грушевського, С. В. Савченка, А. Ю. Кримського. За всіх репресій і "кампаній проти..." нація-гегемон зберегла-таки та притягла з інших кадри фольклористів, що спроможні були забезпечити спадкоємність стосовно старої академічної та позаакадемічної науки й поновити розірвані за сталінщини міжнародні зв'язки. Українська радянська фольклористика після жахливих погромів отих "ворогів народу", паплюжити яких мали за обов'язок наші теоретики<sup>83</sup>, не виявилася здатною до такої регенерації.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** "Думу про Олега Кошового" складено сучасним кобзарем В. Перепелюком у традиційній стилістиці народної думи. Чи належить вона до фольклору?

**Відмінникові.** Подобається вони нам або ні, проте твори "радянського фольклору" реально існували, а подекуди ще збереглися в усній традиції. Отже, цілком закономірним є фахове вивчення їх фольклористами, яке не повинно було зашкодити дослідженню традиційного фольклору. Але за радянських часів сталося навпаки. Це відбулося через те, що ...

1. ... уявлення про традиційний фольклор було деформовано.
2. ... "радянський фольклор" відволікав від традиційного кращі кадри науковців.
3. ... традиційний фольклор зовсім перестали вивчати.
4. ... у "радянському фольклорі" відбулося спотворення традиційної жанрової структури.



#### 4.12. Марксистсько-ленінська фольклористика після "відлиги"

Участь радянських учених у IV Міжнародному з'їзді славістів була одним із проявів так званої хрущовської "відлиги" – часткової лібералізації ідеологічного життя в СРСР, що почалася після XX з'їзду компартії (1956). Красномовна деталь. Член радянської делегації, згаданий уже співробітник ІМФЕ П. Д. Павлій, ще через чотири роки напише в авторефераті своїх праць, що коментарі "Історичних пісень" Вл. Антоновича і М. Драгоманова містили "космополітичні твердження"<sup>84</sup>. Мабуть, П. Д. Павлія не переконала вислухана ним на з'їзді славістів восени 1958 р. доповідь В. М. Жирмунського, яка за "космополітизмом" своїм не поступалася драгоманівським коментарям<sup>85</sup>.

Ця доповідь є найвідомішою із серії виступів В. М. Жирмунського 1958 р., що поклали початок відродження в СРСР компаративістики та мали згодом великий вплив на розвиток порівняльної фольклористики в СРСР і в країнах-сателітах. У ній В. М. Жирмунський запропонував розрізняти такі "можливі аспекти порівняльно-історичного дослідження", або "методи" "порівняльно-історичного аналізу":

1. Порівняння *історико-генетичне*, що розглядає подібні явища як результат їхньої спорідненості за походженням і наступних історично зумовлених розходжень.

2. Порівняння *історико-типологічне*, що пояснює подібність генетично не пов'язаних між собою явищ подібними умовами суспільного розвитку.

3. Порівняння, що встановлює міжнародні *культурні взаємодії*, "впливи" або "запозичення", зумовлені історичною близькістю даних народів і передумовами їхнього суспільного розвитку".

Ця пропозиція реабілітувала й повертала до наукового обігу ідеї та методику тих самих "буржуазних шкіл" у світовій фольклористиці, з якими автори радянських підручників для вищих навчальних закладів продовжували боротися ще кілька десятиріч. Проте в цій діжці меду знайшлася й ложка дьогтю, та й не одна. Поява першої з них



пов'язана з непорозумінням. Із тексту доповіді випливає, що дослідник *a priori* визначає, яким з можливих "типів порівняння" буде користуватися. Це абсурд. Як уже згадувалося, пропозиція В. М. Жирмунського є певним синтезом методики базових теорій світової фольклористичної компаративістики ХІХ ст. – "порівняльно-міфологічної", або "індоевропейської" Я. Грімма, бенфеїзму й "теорії самозародження сюжетів" Е. Ленга. Проте, як у тому легко впевнитися, творці теорій ХІХ ст. висували їх як пояснення подібності явищ фольклору та літератури в різних народів, не забуваючи про можливість інших інтерпретацій. Чим же пояснити апріорний вибір методики в пропозиції В. М. Жирмунського?

Мабуть, слід погодитися з С. Вольманом, що ідеї В. М. Жирмунського в його послідовників "підлягли спрощенню"<sup>86</sup>. Справді, у первісному тексті доповіді на ІV З'їзді славистів дослідник говорив про чотири "типи порівняння", почавши із цього: "Просте зіставлення літературних явищ, що готує основу всякого більш глибокого порівняльно-історичного розгляду"<sup>87</sup>. На думку С. Вольмана, учений зняв фрагмент у першому виданні доповіді, бо "вважав цей головний підхід до матеріалу за безсумнівний і самоочевидний". Була, як гадаємо, й інша причина. Доповідь В. М. Жирмунського мала відродити компаративістику в непевній атмосфері постсталінської "відлиги", а тому ця "реанімація" було замаскованою, прикритою: сам термін "компаративістика" (тоді та ще довго – обов'язково з означенням "буржуазна") не вживався зовсім, не менш одіозний бенфеїзм приховано за "історико-культурним порівнянням", отими благоліпними лексемами "історико-" та "історичний" доповіді В. М. Жирмунського 1958 р. буквально нашпиговані, не кажучи вже про "соціальні умови" та інший ритуальний марксистський антураж. У цьому контексті апріорний характер "порівнянь" теж міг використовуватись як засіб маскування теоретичних витоків пропозиції.

Час уже виправити цей недогляд і не повторювати "методику" тих послідовників петербурзького філолога, котрі, апріорно визначивши метод дослідження (як правило, "типологічний"), потім підганяли під нього матеріал. Кожне порівняльне дослідження має передбачати передвступну операцію, яку можна назвати *попередньою компаративною експертизою* та яка полягає в послідовному висуненні й перевірці гіпотез про характер стосунків між обраними для дослідження явищами.



Процедура ця, з одного боку, є момент у дослідженні підготовчий і як такий у простіших випадках не претендує навіть на те, щоб відбитися в тексті розвідки, а з іншого боку, вона є абсолютно необхідною.

Слід також відзначити, що з визначених В. М. Жирмунським типів "порівняння" "історико-генетичному" у відродженій радянській компаративістиці поталанило найменше. Сам учений призначив йому місце дуже незначне: "Метод порівняльно-генетичний панує, як відомо, в історичному мовознавстві. В історії літератури він має обмежене і зазвичай допоміжне застосування при порівнянні варіантів уснопетичної творчості. Таке порівняння також дозволяє в певних межах відтворювати генетичні взаємозв'язки між цими варіантами та давніші риси фольклорного твору, що вивчається". Через недооцінку В. М. Жирмунським генетичного аспекту і, що головне, через високу трудомісткість генетичних порівняльних досліджень саме вони залишилися "пасербом" тієї версії компаративістики, що розвивалася у сфері впливу радянської (російської, в основному) гуманітарної науки.

Але надання переваги саме "історико-типологічному порівнянню", а це В. М. Жирмунський демонструє і як дослідник (до речі, конкретні його спостереження в цьому напрямі на матеріалі епосів Сходу і Заходу не знайшли підтримки в науці), пояснюється й найменшою його трудомісткістю: достатньо просто описати сходження та глибокодумно пояснити їх "подібними умовами суспільного розвитку". З іншого ж боку, саме "типологічний" підхід вдалося підкріпити цитатою з В. І. Леніна про "загальнонауковий критерій повторюваності" та посиланням на вчення К. Маркса про "суспільно-історичні формації".

"Дозволені", таким чином, типологічні дослідження почали розумітися дуже широко, а це давало можливість під їхньою маркою друкувати й праці російських структуралістів. Власне ж компаративістика розвивалася мляво, а в українській фольклористиці звелася до вивчення україно-російсько-білоруських (а в кращому разі – міжслов'янських<sup>88</sup>) фольклорних зв'язків. При цьому розвідки з україно-російсько-білоруських зв'язків відзначалися найбільшою ідеологічною ангажованістю. Чільне місце серед них займає велика монографія М. М. Плісецького, присвячена "взаємозв'язкам російського й українського героїчного епосу", де вже самою назвою биліни всупереч фактам інтерпретовано як героїчний епос одних нібито росіян. Київський фольклорист фальсифікує сутність наукового доробку М. С. Грушев-



ського і М. Гнатишака, а сам не соромиться ілюструвати своєю працею тези 1954 р. і декларувати "політичне значення єдності процесів епічної творчості російського та українського народів"<sup>89</sup>.

Загальним важливим недоліком згаданих праць є апріорне сприймання українськими дослідниками реалій україно-російських фольклорних взаємозв'язків як ілюстрації "безперечного факту існування давньоруської народності – спільної колиски російського, українського і білоруського народів". При цьому отой "факт" (насправді – відома компартійна доктрина) виступає водночас і як єдине можливе пояснення подібності явищ фольклору трьох народів, а ці подібні явища – як "красномовний доказ єдності східних слов'ян"<sup>90</sup>. Виникало класичне "логічне коло".

Тим часом, скориставшись загальною атмосферою "відлиги", російський історик і археолог Б. О. Рибаків повернувся, з деякими корективами, до методики "історичної школи" В. Ф. Міллера в дослідженні билин. Серед його послідовників виступив і київський фольклорист М. М. Плісецький<sup>91</sup>.

Поступово в більш прогресивних наукових центрах СРСР (тартуський, вільнюський університети, відділ фольклору Інституту світової літератури в Москві тощо) позначилася така тенденція в розвитку радянської фольклористики, як засвоєння структуралізму в "пом'якшеній" його формі. Образно кажучи, йому дозволялося виконувати деякі функції "герменевтики", а чільна позиція "богослов'я" залишалася за марксизмом-ленінізмом. Слід визнати, що й самі радянські структуралісти робили кроки назустріч панівній доктрині. У головного їхнього теоретика, культуролога справді енциклопедичних знань, Ю. М. Лотмана знаходимо, наприклад, таку тезу: "Відтворюючи об'єкт у моделі (творі мистецтва), автор неминуче будує цю модель на структурі свого світогляду й світосприймання (свого соціально-детермінованого "я"), і твір мистецтва стає водночас моделлю двох об'єктів – явища дійсності та особистості автора"<sup>92</sup>. Що це, як не переповідання "ленінської теорії відображення" у структуралістському дискурсі? Водночас рух назустріч структуралізму у фольклористиці (В. В. Іванов, В. М. Топоров, Є. М. Мелетинський, Б. О. Успенський та ін.) викликав опір, іноді різку відсіч з боку марксистсько-ленінських традиціоналістів. Марксистсько-ленінська фольклористика завжди зберігала свій "бойовий", за висловом М. Т. Рильського, характер. На думку одного



з її теоретиків, "важливішою умовою успішного розвитку марксистської фольклористики є відкрита, принципова і послідовна критика всіх і всіляких ідеалістичних теорій народної культури, всіляких чужих марксистській концепцій"<sup>93</sup>. Що й робилося.

Особливо непримиренно "воювали" з фрейдизмом і неофрейдизмом (про причини такої ворожості див.: 4.2), але так само енергійно, як із формалістичною, і з "теорією Перрі – Лорда". Московський епосознавець В. М. Гацак навіть зробив доповідь на IX з'їзді славістів (Київ, 1983), претензійно названу "Слов'янською антитезою формульної теорії".

Але перед тим як повчати інших, слід було б усе ж таки впорядкувати власне теоретичне господарство. Між тим саме теоретичні позиції "марксистсько-ленінського методу" у фольклористиці виявилися вкрай хиткими – як тільки серйозніші теоретики В. Є. Гусев або Л. І. Ємельянов отримали можливість більш-менш вільно обговорити стан речей. Скажімо, проблема "радянського фольклору" так і залишилася нерозв'язаною. Кращі ж праці, як, наприклад, маленька енциклопедія східнослов'янського двовірства, надрукована 1982 р. Б. А. Успенським<sup>94</sup>, і ознак не мали застосування марксистської методології.

Проте головною поразкою марксистсько-ленінської фольклористики слід визнати виявлену з часом неможливість практичного застосування нею "загальнометодологічного" в марксизмі принципу історизму. Ось як формулював його 1955 р. М. Т. Рильський: "Народну творчість, як і всю культуру взагалі, слід розглядати у зв'язку з історією суспільства, твердо пам'ятаючи вчення марксизму-ленінізму про залежність ідеологічної надбудови від свого базису, твердо пам'ятаючи, що історія розвитку суспільства є, насамперед, історія способів виробництва, які змінюють один одного на протязі віків, історія розвитку продуктивних сил і виробничих відносин людей"<sup>95</sup>. У цих заповідях, зміст яких не має стосунку до реальних проблем фольклористики, діахронічний підхід, як бачимо, є жорстко приписаний, і цю вказівку доктрини виконували, створюючи кілька- та однотомні "Начерки історії..." національних фольклорів, розташовуючи за історичною канвою матеріал у програмах з "народної поетичної творчості" для вищої школи, у підручниках і хрестоматіях. Відразу ж виникали непримиренні протиріччя з методичними приписами "принципу історизму". У В. І. Леніна знаходили ніяку не специфічно марксистську, а загальнонаукову



вимогу: вивчати кожне явище в розвитку його, від початку до теперішнього стану. Проте надійні записи фольклору маємо, головним чином, з XIX–XX ст., тож історичне вивчення ранніших фаз його розвитку або відверто виводилося з марксистської догматики ("трудова теорія виникнення фольклору"), або ж здійснювалося за рахунок прихованого використання "чужих" теорій та спостережень (див. ще: 6.1).

Методологічний глухий кут виникав і при осмисленні реальної жанрової структури фольклору – традиційного, а надто сучасного. У теорії вважалося, що треба в науці залучати до дослідження всі факти, "без жодного вилучення" (В. І. Ленін). А як ця вимога виконувалася на практиці, уже згадувалось.

Але найнебезпечнішим для подальшого розвитку нашої науки був і залишається дотепер *етичний* аспект спадщини сталінізму. У СРСР виховували науковців, для яких не існує нормального стимулу наукової діяльності – прагнення звизити площину людського незнання про світ і людину в ньому. Натомість плекали не дотримання догми навіть, а просто огидну звичку догоджати керівництву, готовність виконати будь-яку чергову настанову. Ось приклад. У 70-ті роки московський фольклорист Р. Баландін вивчає казки, пісні та ритуали сванів. Він член комплексної Кавказької експедиції, котрій бажано обґрунтувати тезу, що на Кавказі не варто витрачати кошти на сейсмістійке будівництво, розраховане на дев'ятибальний землетрус. І Р. Баландін рапортує, що "у фольклорі немає ніяких згадок про землетрус"<sup>96</sup>. А згодом 25 000 тогочасних співгромадян фольклориста загинули у Вірменії під руїнами зіплених за новими нормативами будівель. Випадок, певна річ, унікальний, але прикладами такої ж смертельно небезпечної для співвітчизників догідливості гуманітаріїв рясніє історія "пострадянського" конфлікту між Вірменією та Азербайджаном, а також війн у колишній Югославії.

Утім, головна небезпека для науки тут навіть не в легкості, з якою науковець з ментальністю, сформованою марксистсько-ленінською доктриною, змінює політичну або філософську орієнтацію, а в тому, що він готовий до порушень наукової етики, коли отримає для цього *позанаукову* мотивацію. А коли це можна робити заради "світлого майбутнього людства" або виконання певною нацією Богом на неї покладеної мети, чи не природніше піти на це заради власного вченого ступеня, звання, добробуту?



Проте страшида тоталітарної ідеології, "патріотичні" фальсифікації, дуті репутації – усе це стає можливим лише в умовах автаркії (внутрішньоімперської, як це було в СРСР, чи внутрішньонаціональної, як і досі в деяких пострадянських республіках і не тільки в них) і отримує справжню свою ціну, коли вчені опиняються в умовах нормального міжнародного наукового спілкування.

Повертаючись до ситуації 60-х – першої половини 80-х років у фольклористиці СРСР і української зокрема, слід констатувати, що російська наука про фольклор поступово еволюціонувала до певного вдосконалення марксизму (уже досить-таки "пристосованого" до фольклористичних студій) за рахунок менш ідеологічно активних напрямів західної етнології, як-от структуралізм або "соціальна антропологія" К. Леві-Строса. Українську ж фольклористику ця тенденція майже не зачепила. Ідеї світової науки досягали її, головним чином, через посередництво російської фольклористики. Ідеться, по-перше, про російські "контрпропагандистські" огляди (на кшталт праць Л. М. Землянової<sup>97</sup>) і, по-друге, російські ж переклади: справа тут навіть не в мові, хоч і цей фактор гальмував розвиток української фольклористичної термінології, а в пасивному використанні чужого відбору праць для перекладу. Але по-справжньому щільний "фільтр" (точніше, перекритий "вентиль") утворювала тут непримиренна стосовно західних впливів позиція провідних фольклористів-теоретиків, що були, як правило, і керівниками відповідних установ.

Як результат, українська радянська фольклористика так і не встигла стати на шлях справжньої інтеграції зі світовою наукою. Урахування та узагальнення зарубіжного досвіду не виходило, як правило, за межі традиційного слов'янського ареалу<sup>98</sup>. Наука вищої школи наслідувала академічну: прогорнувши університетський підручник 1983 р., студент міг зробити висновок, що у ХХ ст. на Заході ніякої фольклористики й не було.

На жаль, подібну картину спостерігаємо також і у фольклористиці української діаспори. Так, познайомившись із перевиданнями в Україні оглядів календарно-обрядового фольклору О. Воропая (Мюнхен, 1958–1966) і С. Килимника (Вінніпег, 1955–1958; Торонто, 1962–1963), важко погодитися з визначеннями "найфундаментальніші" або "найцінніші", що їх ці народознавчі збірки отримали в ейфорії "перебудови". І обопільна їхня "ахіллесова п'ята" – саме рівень наукового осмислення зібраного в них до купи справді найціннішого матеріалу. Так, С. Килимник зауважує щодо "змісту і значення ігор у давнину і тепер".





Але, крім праць XIX ст., посилається тільки на "Енциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона", за провінційною манерою не називаючи авторів статей. Наче не вийшла у світ за двадцять років перед тим класична розвідка Й. Гейзінги "Homo Ludens" і не перекладено було її основними західноєвропейськими мовами... А втім, дивно було б, коли б емігрантів-фольклористів оминули б ті комплекси, що мучили їхніх колег-письменників, і архетипи просвітянської самоізоляції та більшовицьких (звичайно, перефарбованих у національні кольори) вимог одностайності та ідеологічної ангажованості, принесені втікачами до Європи, а потім у Новий Світ<sup>99</sup>.

Змальовуючи загальною сумною картиною розвитку нашої "доперебудовної" фольклористики, згадаємо й про світлий її фрагмент. Знову це етномузикознавство, що й у даний період випереджало інші галузі науки про фольклор. Ознакою більш здорового розвитку галузі були виплески фахової полеміки (наприклад, С. Й. Гриці з О. А. Правдюком, В. Гошовським, із білоруським етномузикознавцем З. Я. Можейком), учасники яких посилалися на результати власних досліджень, а не хопалися, як В. І. Чичеров або Ф. І. Лавров, за цитати з "директивних документів". Красномовним з цього погляду є і той факт, що саме з кола українських етномузикознавців пролунав протест проти згаданої вище абсолютизації типологічного підходу, що знайшла 1976 р. яскравий вияв у теоретико-методологічній монографії Б. М. Путілова<sup>100</sup>. С. Й. Гриця тоді писала: "Фольклор трактується як безкінечна повторюваність. Якщо все автохтонне і тотожне, то чи доцільно казати про запозичення і переймання? Чи не виникає тим самим небезпека знеособити індивідуальний почин у народній творчості, знівельювати національну своєрідність фольклорних творів, розглядати їх лише як повторення подібних психічних імпульсів, викликаних подібними соціально-економічними умовами життя?"<sup>101</sup>. Це був виступ і на захист вітчизняної фольклористичної компаративістики.

На тлі абсолютного неприйняття українськими теоретиками структуралізму вирізняються структурологічні пошуки етномузикознавців. Вони спиралися, зрозуміло, і на західний досвід (як це бачили у Ф. М. Колесси: 4.8), але йшли, головним чином, від вивчення вітчизняного фольклору. Про теоретичну мобільність етномузикознавства свідчить і започаткування в Україні цікавої його галузі, котру її фундатор В. Гошовський називає "кібернетичною етномузикологією" і своєрідність якої бачить у допомозі вченому комп'ютера, що "здійснює пошук наукової інформації, музичний аналіз та синтез (класифі-



кацію) музично-фольклорних текстів". У цитованій розвідці В. Гошовського багато що доводиться віднести на рахунок захоплення неофіта-гуманітарія перспективами комп'ютеризації. Це й бажання бачити в комп'ютері не технічний засіб (з цього погляду він принципово не відрізняється від прабатьківської рахівниці), а "співавтор". Це й задоволення, що через спілкування з комп'ютером "наукова діяльність перетворюється на цікаву інтелектуальну гру"<sup>102</sup>. Тим дослідник немов приховує власну виснажливу працю над створенням "єдиної формальної мови введення і виведення наукової, описової та аналітичної інформації, єдиної регламентованої сегментації музичного тексту й алгоритмічного структурного аналізу без залишку" (фахівці ще мають оцінити відповідність цих "мови", "сегментації ... музичного тексту" та алгоритму специфіці українського музичного фольклору), не кажучи вже про вельми виснажливе введення вже формалізованого матеріалу до пам'яті комп'ютера. Але справу зрушено з місця. І знову дослідники словесного фольклору мусять підтягуватися за етномузикознавцями, адже відсутність надійного комп'ютерного банку даних з українського фольклору та фольклористики вже тепер негативно позначається на розвитку нашої науки.

Що ж до загальної оцінки радянського етапу історії української фольклористики, то в працях останнього десятиріччя можна зустріти надто суворі й вироки. Так, на думку В. В. Яременка, після розгрому кінця 20-х рр. "на ниві етнографії, фольклористики, етнології – у цілому на ниві краєзнавства і народознавства впродовж майже шістдесяти років цілковите запустіння, повна заідеологізованість, псевдонаукові вправи"<sup>103</sup>. В. Гошовський забракує взагалі видання пісень ІМФЕ "внаслідок недостовірності публікованого матеріалу (псевдонародні пісні про Сталіна, партію, щасливе колгоспне життя тощо)". Не кажучи вже про те, що в такий спосіб перекреслюється і праця сумлінних дослідників, вкладена до видань ІМФЕ, ідеться про тексти, достовірність яких треба перевіряти – як і всіх інших (див.: 2.6). Відкидаючи ж разом із "псевдонародними піснями про Сталіна" народні (а такі були), ми викривляли б реальну історію фольклору так само, як це робила марксистсько-ленінська фольклористика.

Уже матеріал цього розділу свідчить, що "цілковитого запустіння" у фольклористиці не було. Більш того, в умовах, коли компартійному керівництву УРСР дослідження українського фольклору само по собі здавалося справою непевною, усе, що таки зробили для вивчення й видання творів українського фольклору організатори фольклорис-



тичної діяльності в Україні – серед них після М. Т. Рильського найяскравішою постаттю був Олексій Іванович Дей (1921–1986), – було діяннями глибоко патріотичними і навіть подвижницькими. Проте за право продовжувати дослідження національного фольклору доводилося платити надто високу ціну – зниженням наукового рівня публікацій, безпринципною селекцією творів, викривленням історії науки в Україні. Усе сказане стосується розвитку *теорії* фольклористики в УРСР. Що ж до конкретних досліджень 1950–1980-х рр., то до них ще не раз будемо звертатися.

### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Які впливові течії західної фольклористики не знайшли позитивного відгуку в радянській фольклористиці після "відлиги"?

**Відмінникові.** На відміну від Естонії, Росії, Литви, структуралізм в Україні за радянської влади не отримав розвитку, бо ...

1. ... не розвивалися сучасні напрями лінгвістики.
2. ... фольклористи погано знали іноземні мови.
3. ... партійний тиск був жорстокішим і більш непримиренним до всіляких "ізмів".
4. ... фольклор вивчали лише ортодоксальні марксист-ленінці.

### 4.13. "Концептуальна школа" у США та в Україні

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.) (див.: 1.2). Нагадаю, що представників цього напрямку (його називають ще новітньою "виконавською школою" – "performance school")<sup>104</sup> 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"<sup>105</sup>. 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"<sup>110</sup>.

В останнє десятиріччя ідеї "контекстуального" напрямку продовжували розроблятися в США (див. зокрема, колективну монографію "Виконавство, культура, ідентичність" (1992) і працю А. 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 (див.: 4.15). 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"<sup>107</sup> (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 фольклористика, 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 *трансмiсія, 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 (див. ще: 2.3–2.6), 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.

## **4.14. Світова фольклористика кінця ХХ – початку ХХІ ст.: реалізація можливостей новіших літературознавчих стратегій**

Загальну тенденцію розвитку світової фольклористиці двох останніх десятиріч ХХ ст. можна охарактеризувати як глобальний перехід від синхронічного підходу до діахронічного (у ширшому розумінні) на більшості рівнів дослідження.

Справді, структуралізм, де синхронічний підхід був аксіоматичним, на роль глобальної філософської системи давно вже не претендує. Для справжнього структураліста після того, як він з'ясував побудову того або іншого об'єкта наукового дискурсу, самий цей об'єкт (або інші того ж класу) уже не цікавий. Використавши демонстраційні можливості фольклору, французький постструктуралізм (пізній Р. Барт, А. Греймас у останні роки, Ж. Фуко, Ж. Лакан) звернувся до інших явищ духовного життя та взагалі екзистенції людини.



Натомість далеко ще не вичерпала своїх "синтезуючих" можливостей фольклористика компаративна. Безліч нових фактів, уведених до наукового обігу виданою К. Леві-Стросом фундаментальною антологією примітивних міфів ("Міфологіки") і колективними зусиллями вчених "антропологічної" школи, що продовжує розвиватися у США, потребують нового осмислення. При цьому синхронічні методи аналізу, розроблені структуралістами, повинні будуть послідовніше та активніше, ніж вони це робили, доповнюватися методами діахронічними. Тут знадобляться і власне фольклористичні дослідження процесів утворення та варіювання усного тексту, і нові соціологічні інтерпретації тих суспільних інституцій, в яких ці тексти виникають і функціонують.

За логікою розвитку науки можна було очікувати, що в західній фольклористиці певний синтез теорій відбудеться на основі тієї з них, яка претендує на глобальне пояснення всієї духовної діяльності людини. Ідеться, очевидно, про панбіологізм і панпсихологізм фрейдизму та неофрейдизму. І справді, на початку другої половини ХХ ст. спостерігалися досить яскраві прикмети руху саме в цьому напрямі. Так, К. Леві-Строс не випадково ж, мабуть, у своєму розшифруванні міфу про Едіпа змагався з Фрейдовою його інтерпретацією. Відома його глибока повага до З. Фрейда, а радянські теоретики, незважаючи на всі реверанси французького етнолога в бік К. Маркса, не могли вибачити йому визнання несвідомого функціонування міфу. Симптоматичною з цього погляду є й думка, якою Р. Барт завершує (а кінцівка в науковій розвідці багато важить) своє есе про структуру оповіді: "показовим, можливо, слід визнати той факт, що дитина «винаходить» речення, оповідь та Едіпа водночас (приблизно трирічною)". Пригадаємо й справді глобальне неофрейдистське переповідання міфологій Сходу і Заходу, що його здійснив Дж. Кемпбелл у "Масках бога". До традиційної фрейдистської проблематики звертається у своїх розвідках тих років і А. Дандис.

В останньому десятиріччі ХХ ст. й українські гуманітарії зазнали справжньої "навали" з боку того напряму західної неофрейдистської (власне юнгіанської) есеїстики, представники якої (М. Еліаде, М.-Л. фон Франц, Е. Норман, К. П. Естес та ін.) оперують матеріалом у першу чергу світової міфології та, м'яко кажучи, не дуже турбуються про науковість своїх спостережень і висновків. Наваля російських перекладів цих авторів, серед яких переважали праці К. Г. Юнга<sup>108</sup>,



зіткнулася в Україні зі своєю рідною "зустрічною течією" – міфотворчою продукцією українських письменників, що почали з просвітянською наївністю реконструювати "втрачений рай" благосного вітчизняного язичництва. Аналізуючи на початку 1991 р. вже перші плоди цього письменницького руху (твори Л. Костенко, Вал. Шевчука, О. Бердника), В. Діброва дотепно зауважив, що "підміна наукового, історичного підходу його доісторичним, міфологічним відповідником нагадує перемогу підсвідомості над свідомістю"<sup>109</sup>. Згодом з'явилася й концепція українських "національних архетипів" як вітчизняна рецензія панпсихологічних спроб прирівняти неофрейдистське розуміння становлення особистості окремої людини до закономірностей розвитку людства взагалі; щоправда, йдеться про архетипи не загальнолюдські, як у західних послідовників К. Г. Юнга, а української нації. Мова про працю С. Б. Кримського "Архетипи української культури" (1996), ідеї якої трохи наближаються до реалій фольклору в уже цитованій розвідці Л. А. Лисюк "Поняття архетипу в народній культурі" (2002).

Для розвитку наукової фольклористики в Україні зазначені явища виглядають небезпечними – і насамперед з погляду методологічного. Справді, як і архетипи, визначені самим К. Г. Юнгом, ті ж "архетипи української культури" визначаються цілком довільно й апріорно, оскільки, за переконанням С. Б. Кримського, культура "розвивається так, що із самого початку закидається (ким або чим? – С. Р.) потенційна сітка цілого, а подальший поступ лише актуалізує окремі ланки"<sup>110</sup>. Водночас Н. А. Лисюк констатує в подібних студіях "нахил до трансцендентного". Нагадаємо, що вже З. Фрейд указував на містичний характер концепції К. Г. Юнга (див.: 4.3). Варто прислухатися й до думки польського теоретика компаративістики Б. Бакули: "Сучасне послаблення жорсткості неопозитивістської науковості, що < ... > допускає «ненаукові» стилі та жанри висловлювання, не мусить іти в парі з розмиванням об'єкта досліджень, занеханням точної доцільності дослідницької діяльності, а також методологічної рами, яка забезпечує контрольованість процедури"<sup>111</sup>. Коротше: або містика, або наукова методологія. Остання не може бути трохи містичною, як для жінки неможливо бути трохи вагітною.

Як прояв глобальної тенденції переходу "центру тяжіння" фольклористичної теорії до діахронії можна розглядати й успіх у світі "контекстуального" напрямку американської фольклористики (див.: 1.2, 2.13).





Корисним "антидотом" проти захоплення крайнощами цієї "виконавської школи" могло б стати фахове осмислення теоретичною фольклористикою тих зрушень, що відбулися у світовому літературознавстві другої половини ХХ ст. в галузі *інтерпретації тексту*<sup>112</sup>. З одного боку, концепції "смерті автора" (Р. Барт, М. Фуко), *пантекстуалізму* та глобальної "деконструкції" літературного процесу (Ж. Дерріда) об'єктивно працюють на усвідомлення літературознавцями генетичної близькості літератури до фольклору. З іншого ж, актуальним завданням стає серйозне поширення *студій над інтертекстуальністю*, розпочатих М. М. Бахтіним і Ю. Кристевою, на матеріал фольклору.

Поки що маємо лише доволі плутані есе, як, скажімо, публікація Г. А. Левінтона "Інтертекст у фольклорі" (2000), де цей петербурзький фольклорист спочатку ніби доводить, що в усній традиції начебто й тексту немає (порівн.: 2.5), а потім таки погоджується, що існують "ті нечисленні приклади, коли ми можемо з певністю говорити про цитування, про інтертекстуальні стосунки", і згадує в цьому аспекті зокрема й "цитатні" елементи весілля "у так званому "похороні нареченої" (похованні незамужньої дівчини)"; в українському поховальному обряді, нагадаємо, це стосується й похорону парубка, що відбувся й у думі "Івась Коновченко, Вдовиченко". Потім розглядаються "шкільні сороміцькі переробки (точніше сказати, перифрази) класичних або в усякому разі відомих віршів і пісень"<sup>113</sup>. Між тим здається плідним поширення фольклористичних досліджень інтертекстуальності на стосунки між репертуаром учителя та учня в епічному виконавці, на функціонування тексту в усній трансмісії тощо. Застосовуючи при цьому повною мірою відповідний понятійний апарат, фольклорист має, проте, пам'ятати про суворі обмеження стосовно статусу залучених текстів, які С. Балбус, підсумовуючи міркування Ю. Кристевої, Р. Барта й Ж. Рифатера, 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 (*uwewnętrzności*)"<sup>114</sup>.

На близьку фольклористичну проблематику виходить і 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")<sup>115</sup>, а також на розумінні терміна "авантекст", виробленому французькою "генетичною критикою" (див.: 2.5), вона висуває гіпотезу: "Якщо МС – це згорнутий до терміна, до формули текст, або парадигма 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".

У згаданих тут працях Г. А. Левінтона і Т. В. Цивьян є спільна особливість, пов'язана з їхнім структуралістським минулим. Звертаючись до пошукових стратегій, розроблених у літературознавстві, вони, за старою звичкою, намагаються зберегти й ототожнення фольклору з мовленням. Тому й Г. А. Левінтон намагається постулювати існування "загальної фольклорної мови, семантичної системи, спільної для різних або для всіх текстів, тобто системи, що є смислом цілої групи текстів: типу, жанру, нарешті, фольклору в цілому". Тоді виходить, що й між "окремими фольклорними текстами" тепер "головним є не стосунок «текст – текст», а стосунки «текст – система», тобто стосунки між різними текстами й системою, що їх породжує (система Vs. текст, langue Vs. parole). Подібність між двома фольклор-



ними текстами з цього погляду зовсім не належить до інтертекстуальних явищ (тобто стосунків між текстами) тією ж мірою, як два подібні речення однією мовою якраз не обов'язково виникли як результат прямого впливу одного речення на інше. Їх подібність зумовлено синтаксичними правилами даної мови, а не «цитацією» або «запозиченням». Коли від цієї концепції повернутися до реального життя фольклорних текстів, то побачимо, що за цими правилами утворюються мовленнєві конструкти, ще менш клішовані та замкнені, ніж приказка; твори ж інших жанрів відтворюються за правилами внутрішньожанровими та тими, що складаються за трансмісії певного твору; при цьому стабільність відтворення сильно залежить від позамовних факторів, як-от повторюваність мелодії або обрядових дій, що супроводжують словесний текст. У свою чергу, і 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 ті самі ланки, що й у Г. А. Левінтона: насамперед "моделі" жанрові та ті, що працюють під час трансмісії твору, а також конкретні текстові попередники, або попередні втілення інваріанта, власне "перед-тексти".

Коли вже констатувати як певну тенденцію поворот теоретичної фольклористики від власне мовознавчих стратегій до новіших літературознавчих, можна прогнозувати й зацікавлення сучасною літературною риторикою. Прикладання виключно докладного опису риторичних прийомів, зробленого Г. Лаусбергом<sup>116</sup>, до матеріалу фольклору дозволить визначити його специфіку з цієї, досі не використаної позиції. При цьому нарешті отримає фахове освітлення таке своєрідне явище традиційної усної культури, як практично не вивчене народне красномовство.

Українська фольклористика, закономірна частка більш традиційної європейської фольклористики, не має сторонитися і "євроатлантичних" новітніх теоретичних віянь. Вона здатна перетравити та засвоїти будь-які новації, проте за умови збереження того головного і принципового, що й зумовлює самототожність і суверенність власної наукової традиції. Це головне – незмінна й постійна увага до самого фольклорного твору як основного та найважливішого об'єкта вивчення.



### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** А. Дандис вважає, що фольклор тепер можна записувати...

1. ... тільки від членів африканських і австралійських туземних племен.
2. ... від селян, носіїв традиційного індоєвропейського фольклору.
3. ... від усіх мешканців земної кулі, за виключенням фольклористів.
4. ... від усіх мешканців земної кулі, включаючи й фольклористів.

**Відмінникові.** Студії над інтертекстуальністю у фольклористиці доцільні із залученням як матеріалу...

1. ... будь-яких фольклорних текстів.
2. ... фольклорних текстів, що інтерпретуються поза їхнім традиційним контекстом.
3. ... лише стосунків "текст – система".
4. ... лише текстів міського фольклору.

## **4.15. Світова фольклористика кінця ХХ – початку ХХІ ст.: пошук організаційних форм консолідації**

Безперечно, що розвиток теоретичної фольклористики у світі був би більш органічним, полегшився б, коли б і в наш час дослідники мали таку всесвітню фахову організацію, якою була Федерація фольклористів (FF) до першої світової війни (див.: 4.1). Адже необхідно час од часу збиратися разом, обмінюватися свіжими думками, полемізувати, надрукувати, нарешті, в міжнародному часопису розвідку, справді цікаву для світового загалу колег-науковців.

Теперішня FF для здійснення таких функцій непридатна, тому що давно перетворилася в редакційну раду, яка забезпечує спонсорство для видання FFC. З рупору "історико-географічної" школи FFC трансформувалися у фольклористичне видання широкого профілю, де друкуються й структуралістські праці, а також дослідження класичного



антропологічного і антрополого-ритуалістичного напрямків. Але ж FFC і була утворена на початку ХХ ст. як організація з підкреслено вільною структурою, що не мала на службі чиновників, не передбачала навіть формального членства. Оскільки ж такі фундації можуть існувати лише на ентузіазмі засновників (справжнім "серцем" FF був К. Крон), не дивно, що організаційно-консолідуєча активність FF, що встигла навіть сформувати свої секції в окремих країнах Заходу, швидко згасла.

1937 р. фольклористи Заходу, зібравшись в Единбурзі, започаткували, виконуючи тим самим рішення фольклористичного конгресу в Лунді (1935), нове угруповання, за складом фахівців ширше за FF, а за географічним охопленням їх вужче, – Міжнародну асоціацію європейської етнології та фольклористики (IAEEF). Водночас було засновано щоквартальник "Folk" (редактор Я. де Фріс), однак наступного року він злився із щоквартальником "Folk-Liv", який для IAEEF почала видавати шведська Королівська академія фольклористичних досліджень ім. Густава-Адольфа. Але зачинання ці з початком другої світової війни припинилися, а після неї вже не відновлювалися.

Тепер функції науково-організаційні та, особливо, фахово-консолідуєчі перейняли на себе дві всесвітні організації вужчого, ніж FF і IAEEF, спрямування. Перше з них, Міжнародне товариство дослідження фольклорної оповіді (ISFNR), створене після другої світової війни як об'єднання європейських фольклористів, у 80-ті рр., під енергійним головуванням Р. Квіделанда (Норвегія) перетворилося в організацію всесвітню, що доводить хоч би проведення його XI Конгресу на початку 1995 р. в Місорі (Індія). На цьому ж конгресі в члени ISFNR було прийнято двох перших українських фольклористів – дослідницю усної прози О. Ю. Бріцину та С. К. Росовецького. Праці членів ISFNR друкуються в часопису "Fabula" (Берлін), до 1998 р. діяльність товариства освітлював часопис "NIF Newsletter", що видавався Північним інститутом фольклору (NIF, з 1959), спільним науково-дослідним закладом скандинавських країн. Після припинення діяльності NIF його функції перейняв на себе Північний осередок фольклору (NNF), утворений на початку 1998 р. Бергенським університетом (Норвегія) і Академічним університетом Або (Фінляндія), котрий почав друкувати "NNF News", але видання це припинилося 2001 р. на № 3.

Якщо ISFNR ставить перед своїми членами широкі наукові завдання (так, XII конгрес ISFNR у Гетінгені влітку 1998 р. мав загальну тему "Обрії нарративної комунікації", XIV конгрес у Тарту 2005 р. – "Теорії



фольклорного нарративу і сучасні практики"), то Міжнародне товариство Адослідження сучасної легенди (ISCLR) об'єднує лише вчених, що вивчають один із чітко окреслених жанрів сучасного фольклору. Засновано товариство 1988 р., видає часопис "Foaftale News" (Шеффілд). У назві його використано слово "foaf", скорочення виразу "friend of a friend" ("тобі як другу") – запропонований Р. Дейлом термін, що має відтворити особливу атмосферу довірчості, в якій оповідаються ці легенди.

Перспективи участі українських дослідників у діяльності ISCLR поки що проблематичні: традиційно сприймаючи вітчизняний фольклор майже виключно як селянський (див.: 1.3), міську усну традицію у нас фактично не вивчали. Тож популярні свого часу й в Україні розповіді про "життя після смерті"<sup>117</sup>, про НЛО, про бультер'єра – охоронця квартири, якому грабіжники кинули ватянку й разом з нею підвісили на гачку вішалки та інші не сприймаються як об'єкти наукового дослідження.

Утім, ця нехіть до вивчення "міської легенди" має причини доволі глибокі, підклад у неї світоглядний. Вона відбиває одну із суттєвих традицій нашої науки, на існування котрої не вплинула б і публікація у "Foaftale News" кількох розвідок про львівські, скажімо, плітки. Як воно завжди й буває, за дрібною, здавалось би, деталлю приховуються важливі відмінності в тенденціях розвитку фольклористики на Заході та в Україні.

## ЗАПИТАННЯ

Для самоперевірки.

FF	IAEEF	ISCLR	ISFNR
Світовий фольклор	Європейський фольклор	"Міська легенда"	...

**Відмінникові.** Чи обов'язково має відбутися синтез сучасних фольклористичних теорій?



#### **4.16. Прогноз постання "нового традиціоналізму". Методологія сучасної української фольклористики й питання про її вітчизняну філософську базу**

Розвиток теоретичної фольклористики багато в чому визначається станом збирацької (польової) фольклористики в кожній національній науці про фольклор. Адже саме він зумовлює своєрідний тонус, забарвлює – і часом дуже виразно – фахову ментальність фольклориста-теоретика й навіть (не завжди свідомо) визначає напрямок його теоретичних пошуків. Адже йдеться про спілкування вченого з живою стихією вітчизняної усної традиції, коли наукове осмислення її обов'язково поєднується із свідомим і несвідомим (бо впливає із закладеного в нас психічного досвіду предків), інтимним, "синівським", її сприйняттям.

Саме тому – з погляду традиційної, європейської фольклористики – американський фольклорист стоїть тепер перед дилемою: або вивчати реальний міський фольклор, практично ототожнюючи при цьому себе з його носієм, або ж студіювати якусь індіанську мову й готуватися до експедиції. При цьому обидва вирішення штовхають його в обійми сучасної антропології, оскільки об'єкт вивчення, далекий від того, що був у класичної європейської фольклористики, в обох випадках потягне за собою і відповідну методологію дослідження: у першому – Леві-Стросових "Структурної антропології-два" (1873) і "Погляду здалека" (1983), де розглядається культура сучасної людини Заходу, побачена через призму "Структурної антропології" (1958), у другому – праць того ж К. Леві-Строса 50–60-х рр. і сучасних його колег-антропологів. Нагадаємо, що в концепції цього вченого "фольклорні дослідження" просто розчиняються в антропології (див: 2.1). У свою чергу, Р. Абрахамс у праці "Інтерпретуючи фольклор соціологічно і етнографічно" (1983, 1986) пропонує "фольк" вивчати фольклористам-соціологам, а "лор" – фольклористам-етнографам, на частку фольклористики в європейському розумінні мало чого залишаючи.



Проте сумна перспектива розчинення в антропології, етнографії або соціології не стоїть перед фольклористикою Китаю, Індії, країн Південної Америки, деяких слов'янських – по-перше, тому, що вони працюють з живим вітчизняним традиційним фольклором, а, по-друге, ще мають пройти через фазу фольклористичного "теоретичного самопізнання", осмислити своєрідність свого фольклору та його місце у світовому. Тобто фазу, яку німецька фольклористика пройшла в "Німецькій міфології" Я. Грімма, українська – у другій половині XIX ст., американська ж – у працях перекonanого традиціоналіста Р. Дорсона.

У названих країнах і варто очікувати появу "нового традиціоналізму" як певного синтезу освоєних їхніх фольклористикою теорій і концепцій європейської науки про фольклор XIX–XX ст. і теоретичних новацій, котрі не зможуть не з'явитися, коли "західні" методи дослідження буде застосовано до місцевого фольклорного матеріалу. Можливо, ідеї цього "нового традиціоналізму" будуть висунуті вже незабаром у Південній Америці, на користь чого промовляє бурхливий розвиток у її країнах літературної компаративістики наприкінці XX ст., але не можна наперед зняти й кандидатуру України. Чому ж? Адже фаза "теоретичного самопізнання" в її фольклористиці вже позаду. Проте придивимося до нашої сьогодишньої ситуації.

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 XIX – початку XX 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 "прискореного 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 zarazом 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 творчості 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"<sup>118</sup>, або ж, дозволимо



собі 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 сповідання предками православ'я, а точніше – слов'янської версії язичницько-православного двовір'я, зумовляє 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<sup>119</sup>), 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 XXI 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. Перетця) 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"<sup>120</sup>. 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. Стросон) 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-марксистисти 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 викривляють і своє розуміння специфіки фольклору. Ось поважний лєнінградський теоретик-фольклорист В. Є. Гусєв наводить таке міркування В. І. Леніна: «Народне» поняття про боженко 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. Леніна має прямий стосунок до наукової критики наявних на початку ХХ ст. творів фольклору, що зберігали і царистські ілюзії, і забобони"<sup>121</sup>. Немає потреби отак позбавляти глузду сказане В. І. Леніним. 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. Леніна, 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 апіорно 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"<sup>122</sup>. 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 сказане 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"<sup>123</sup>. 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 християнства з автохтонним слов'янським язичництвом<sup>124</sup>. Але ж не менш дивацька ситуація складається, коли послідовниця сучасної язичницької секти аналізує міфологічні легенди<sup>125</sup>. 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 науко-



вих 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"<sup>126</sup>. 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"<sup>127</sup>.

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 знову. Великі фрагменти трактату тепер надруковано<sup>128</sup>, але деякі основні його ідеї й раніше обговорювалися в науці, зокрема – за архівним рукописом – на сторінках розвідки Є. М. Мелетинського "Поетика міфу"<sup>129</sup>. 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 принцип єдності 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-неораціоналістом Г. Башлярю і, що особливо переконує, К. Леві-Стросом<sup>130</sup>, 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"<sup>131</sup>. 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 сучасником Вольтера і Канта, а також тричі працював викладачем у вищій школі того часу. Тому особливої ваги набуває той факт, що у філософствуванні 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<sup>132</sup>. 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: «Внійду к дому Божію, к Богу, веселящему юность мою». Поколѣ мы в нашей внѣ шней сидим, потолѣ глупо і грубо ищем с невѣ стою. Она искала на ложи своем, да не наша. Но вот Іеремія, что кричит: «Почто мы сѣ дим? 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.<sup>133</sup>. 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 змії"). Оперуючи Біблією, філософ отримує славнозвісний імператив своєї теорії пізнання – "Узнай себе!" – а разом з тим і ідеї тотожності 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 пропонованих Г. С. Сковородою вирішення, проте яскраво забарвлені національно-визвольною ідеологією. У сказаному легко переконатися, коли перечитати його "І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє" як культурологічну програму, а з "Марії", цього величного духовного послання Т. Г. Шевченка українському народові, видобути зашифро-



вану 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<sup>134</sup>.

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. Потебні 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 відбиток певної етичної константи вітчизняного фольклору (див. корисну добірку текстів<sup>135</sup>), 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" релі-





гії 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 (див.: 4.2), 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 фольклору, широко використовував учення Л. Леві-Брюля про первісний "прелогізм" примітивної людини<sup>136</sup>. 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. Розгляд його доцільно почати із синхронічного "зрізу" на рівні другої половини ХІХ ст., а фактично з тої багатобарвної картини вітчизняного фольклору, що її відтворила невтомна й нелукава праця кількох генерацій українських фольклористів і етнологів.

### 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.

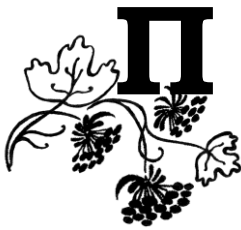
**Відмінникові.** Використайте інформацію підрозділів 3.3; 3.4; 3.10 для відповіді на запитання: чи діяв у німецькій фольклористиці другої половини ХІХ ст. принцип, що вимагав досліджувати в першу чергу специфіку національного фольклору?



## Розділ 5

# ЖАНРОВИЙ ПОДІЛ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ: УСНА ПРОЗА Й ПАРЕМІЇ

### 5.1. Принципи жанрової класифікації



ри вивченні національного фольклору протиставлення феноменологічного підходу історичному може бути переосмислене як опозиція синхронія/діахронія. Щоправда, хронологічні межі обраного в підручнику синхронічного "зрізу" – друга половина XIX ст. – можуть здатися надто широкими. Проте стосовно фольклору такий "зріз" його не може бути подібним до стоп-кадру: український фольклор, якщо враховувати й переднаціональні форми розвитку, живе вже не менше сімнадцяти тисячоліть, тож і обраний нами відтинок часу, півсторіччя, відповідає для нього приблизно двом місяцям людського життя. Чи суттєво зміниться доросла людина за такий термін? До того ж фольклор змінюється дуже повільно – в усякому разі, повільніше за літературу, професійний живопис або книжкову графіку, і навіть повільніше за народну сільську моду. Отже, обраний тут синхронічний "зріз" вважатимемо за коректний.



Мова не про те, що протягом другої половини ХІХ ст. український фольклор узагалі не змінювався, а що зміни ці (їх будемо, звичайно, враховувати) не заважають обраному підходу. Вибір же саме цього періоду пояснюється зовсім не тим, що це була "класична" доба розвитку нашого фольклору: таку слід шукати деінде раніше, та й узагалі це поняття для фольклору малоприматне. Друга половина ХІХ ст. – це період, коли фольклор, незважаючи на всі іноземні впливи, зберігав ще багато архаїчного, був традиційним. Важливо також, що він, уже теоретично осмислений як національний, був із достатньою повнотою зафіксований фольклористами, тож є досяжним для вивчення в наш час. Традиційність фольклору другої половини ХІХ ст. дозволяє без великих ускладнень доповнювати його фіксації за рахунок записів більш ранніх і, почасти, пізніших – як таких, що відбивають і тодішній стан вітчизняної усної традиції.

Наступна серйозна проблема, що постає на шляху феноменологічного вивчення українського фольклору – це його структурування. Здавалося б, нічого кращого за жанровий поділ для цього не вигадати. На жаль, у фольклористів інколи виникає бажання підкреслити своєрідність феномена фольклору за рахунок категорії жанру. Так, на думку болгарського фольклориста Б. Нічева, її на фольклор цілком механічно перенесено "естетико-літературною практикою нового часу", а фольклор як такий не потребує для своєї екзистенції "спеціальної інституції, якою є жанр". Що ж до його класифікації та систематизації, то вистачить і "реальних категорій – це мотив, цикл як цілісність ("цикловата цілост" – С. Р.), сюжетне гніздо, формула". І спроба узагальнення: "Якщо звернутися до мови парадоксів, то формула є жанр фольклору, а жанр є формула літератури"<sup>1</sup>. Щоб розвіяти чари, навіяні роздумами болгарського фольклориста, достатньо порівняти, навіть не виходячи за межі пісенності, яку досліджує Б. Нічев, будь-яку думу з першою-ліпшою коломийкою. До того ж і більшість формул у фольклорі не є загальнофольклорними: скажімо, епічні формули дум не використовуються в ліричних піснях. Легко також переконатися, що в плані генетичному відносини фольклору з літературою поставлені Б. Нічевим догори ногами. Адже саме фольклор передав своїй старшій сестрі літературі категорію жанру, вироблену на усній стадії розвитку людської культури. Узагалі ж категорія жанру не тільки є специфічно фольклорною за генезою, вона зберігає свою надзвичайну важливість і для розвиненого традиційного фольклору, яким є



український.

Інша справа, що в традиційному фольклорі та в новітній літературі європейського типу жанри дуже сильно відрізняються. Завдяки високорозвиненому теоретичному самоосмисленню, що виявляє себе в критиці, автокоментарях письменників, теоретико-літературних працях, починаючи з "Поетики" Арістотеля, деклараціях представників літературних напрямів, стилів, течій, груп, підручниках з історії та теорії літератури тощо, уявлення про жанри в літературі чіткіші та, в усякому разі, визначаються раціонально викладеними дефініціями, тоді як носії українського фольклору, наприклад, "піснями" називають і ліричні пісні, й історичні, й обрядові різних типів, і балади.

Мова не про об'єктивні якості певного жанру в літературі чи у фольклорі. Наприклад, у літературі дуже чітко розроблена й жорстко визначена номенклатура жанрів віршованої лірики періоду класицизму змінилася в часи романтизму цілком аморфним уявленням про "ліричний вірш", "ліричну поезію", що ним користуємося й тепер. Натомість та ж кумулятивна казка об'єктивно має дуже чіткі формальні особливості, які, на перший погляд, принципово не відрізняються від тих, що вимагаються від сонета. Різниця в ступені суб'єктивної усвідомленості уявлення про жанр учасників літературного процесу й учасників фольклорної трансмісії текстів. Зрозуміло, що й сучасний читач романів може скласти собі уявлення про жанр романів інтуїтивно, просто читаючи один текст за одним – але ж він може знайти визначення роману в якійсь передмові, теоретико-літературній праці, шкільному підручнику тощо. Натомість в українському традиційному фольклорі реципієнт думового епосу інтуїтивно уявлення про жанр думи (до появи фольклористики, в усякому разі) міг винести тільки й виключно з багаторазового прослухування дум і спостереження за кобзарями та лірниками, зі скупої інформації, видобутої з думового "кондуїту" (Л. Дег) – у даному випадку, зводу неписаних правил, що ними треба було керуватися, слухаючи виконання дум і винагороджуючи виконавців. У порівнянні з літературним фольклорний жанр ближчий до природного явища, нагадує діброву поруч із парковою алеєю XVIII ст.

У фольклорі жанр набуває особливої питомої ваги й особливої цінності через те, що як засіб структурування усної традиції він є, власне, майже безальтернативним. Адже у фольклорі немає ані "стилів епохи", ані художніх методів, ані доробків окремих письменників, пи-



сьменницьких шкіл, об'єднань, груп. Творець, виконавець і слухач фольклорного тексту мають за собою об'єктивно безмежний і суб'єктивно неозорий "простір інтертекстуальності" (безмежний і неозорий тому, що практично кожне виконання твору дає новий текст), а якимось організувати його для себе можуть лише за допомогою уявлення про жанр, хай інтуїтивного й аморфного, відрізняючи, скажімо, "пісню" від "казки", а "приказку" від "загадки". Так само й слухач, щоб адекватно зрозуміти почутий ним текст, має виконати "першу з умов герменевтики", яка, за Х.-Г. Гадамером є "предметне розуміння, ситуація, що виникає тоді, коли я та інший маємо справу з тією ж річчю"<sup>2</sup>. Саме інтуїтивне уявлення про жанр і дозволяє слухачеві віднести почутий текст до певної категорії.

Але таке природне для носія фольклору інтуїтивне уявлення про жанр не може, зрозуміло, задовольнити фольклориста, хоча спроби обмежитися ним були. Так, німецький казкознавець К. Обенауер, відмовляючись від визначення жанру казки, написав, хоч і напівжартома: "Діти знають, що воно таке казка"<sup>3</sup>. Своєю чергою, Е.-К. Кьонгас Маранда, авторка змістовного дослідження фінських загадок, стверджує, що "теоретичного визначення" цього жанру не треба шукати, бо "існує повна згода між "народом" і фахівцями стосовно того, що таке загадка. Кожного разу, коли я прохала фінів загадати загадку, я чула саме загадку..."<sup>4</sup>.

Безперечно, що проблема жанру і проблема жанрової класифікації – найскладніші у фольклористиці. Жанрологія є однією з найбільш дискусійних галузей і в теорії літератури, де пропонували для розв'язання проблеми жанру підходи соціологічний, історико-типологічний, психологічний, лінгвістичний тощо, але досі не дійшли до загальновизнаного розуміння цього явища. У фольклористів тут свої труднощі. На думку С. В. Мишанича, пов'язані вони з тим, що "фольклористи-збирачі та видавці усної творчості йшли здебільшого від побутових функцій фольклорного матеріалу, теоретики – від структурних ознак того чи іншого жанру. Поєднання цих двох підходів – стихійно-емпіричного і теоретико-літературознавчого – дало загальноприйнятну на сьогодні жанрову систему українського фольклору"<sup>5</sup>. Це твердження дещо спрощує реальну ситуацію. Обидва названі С. В. Мишаничем підходи давно вже синтезовані, зокрема В. Я. Проппом: за його дефініцією 1964 р. специфіка жанру визна-



чається "його поетикою, побутовим застосуванням, формою виконання і стосунком до музики"<sup>6</sup>; модифікацію цієї формули подає 1966 р. О. І. Дей. За цим підходом, коротко кажучи, жанр у фольклорі – це єдність певних структурних ознак і побутової функції. Але не слід відкидати й побутового, власне, розуміння фольклорного жанру, за яким жанр є сукупність творів, що до нього входять за цими, наперед визначними критеріями.

Цікаві думки про сутність фольклорного жанру висловив відомий російський славіст М. І. Кравцов. Вихідним пунктом своїх роздумів він узяв одну з модифікацій дефініції В. Я. Проппа, подану Н. П. Колпаковою: жанр – це "такий, що історично склався, тип художньої форми, обумовлений суспільною функцією даного виду мистецтва і відповідним характером змісту"<sup>7</sup>. М. І. Кравцов вважає за адекватну стану справ у фольклорі лише першу частину визначення, адже суспільні функції (фольклору загалом і притаманні кожному жанру окремо), "хоч і впливають на особливості жанру, самі не входять до поняття жанру, бо жанр – тип художньої форми, що історично склався, а тому й мінливий"<sup>8</sup>. Із цим, за деяких застережень, можна погодитися.

Але й прийнявши розуміння жанру у фольклорі як насамперед типу художньої форми, ми змушені зважати й на те, що й у даному випадку критерії жанру, накладені на фольклорний твір, завжди залишають "люфт". Явище це впливає з природності й неусвідомленості екзистенції фольклорного жанру, і з ним пов'язана й закономірність, на яку звернув увагу Б. М. Путілов: "Сукупність естетичних ознак характерна для жанрової системи (ідеться про "художню систему" окремого жанру – С. Р.) у цілому, але вона не обов'язково повинна з точністю й повнотою відтворюватися в кожному конкретному тексті. У багатьох випадках справа обмежується лише частиною ознак. Внаслідок цього склад жанру не є однорідним. Жанровій системі в ньому буде повністю відповідати якесь основне ядро творів, а в ряді інших творів вона може проявлятися не так різко, бути більш розпливчастою"<sup>9</sup>. Цьому явищу теж можна підшукати природну аналогію – наприклад, у виході на поверхню землі якоїсь руди, де є головна жила і є викиди периферійні, в яких метал розплавлений разом із породою. На той же аспект екзистенції фольклорного жан-



ру, але вже з позиції твору звернув увагу і В. М. Гацак, зазначивши, що "у кожного твору є певна сукупність "параметрів", яка утримує його в межах даного жанру"<sup>10</sup>. У подальшій теоретичній розробці проблем специфіки жанру у фольклорі варто буде пригадати й спробу Д. Бен-Амоса в есе "Жанри фольклору " (1976) перейти "від умовного погляду на жанри як на статичні категорії до інтерпретації їх як способів комунікацій"<sup>11</sup>.

Проте навіть за цими застереженнями розуміння жанру як типу художньої форми не може бути прикладене до деяких фольклорних утворень, що їх фольклористи звикли називати жанрами. За спостереженнями відомого українського казкознавця І. П. Березовського народна казка "розрослася (притому за різними ознаками й по багатьох лініях) і вшир, і вглиб, давши початок багатьом, до певної міри відмінним один від одного щодо жанрових ознак, художнім різновидам, які, проте, ніколи остаточно не поривають із своєю природною жанрово-генетичною основою і фактично в сукупності є органічними складниками того широкого поняття, що звичайно пов'язується у фольклористиці з терміном «казка». Отже, казка виходить за рамки традиційного для науки про народну творчість поняття жанру"<sup>12</sup>

Щоб вийти з цього нового ускладнення, доводиться ввести науковий відповідник отій казці взагалі – "казкову прозу", і це вже буде *вид* як сукупність творів, ширша за жанр. Своєю чергою, "казкова проза" є складовою ще ширшої сукупності – "усної прози". Це вже *рід* як максимально широке поняття жанрової класифікації фольклору. Із сказаного випливає, що разом із більшістю фольклористів ми дотримуємося думки, що кращої основи для класифікації жанрів у фольклорі, ніж класичний Арістотелів поділ, не знайти. Основи швидше умовної: адже Арістотель мав на увазі лише літературу й тому полишив за межами своїх міркувань не лише згадану "усну прозу", а й голосіння, замовляння, дитячий фольклор; навіть такий важливий для себе жанр, як міф, він розглядає тільки як сюжетний матеріал для трагедій (II, 13–14).

Пізніші теоретики віднесли літературні відповідники "усної прози" до епічного роду, а за ними, намагаючись зберегти Арістотелів поділ, пішли й деякі фольклористи. Єдине виправдання для цього – той факт, що в новітній літературі роман – від "Хіба ревуть воли, як ясла





повні?" Панаса Мирного до "Улісса" Дж. Джойса – виконує інколи певні функції епопеї. Як справедливо зазначає петербурзький фольклорист Д. М. Балашов, генетичні студії свідчать, що літературна "художня проза не народилася з епосу. Скоріше за її виток можна прийняти казку, легенду, історичний чи родовий переказ, тобто ті жанри, які оминув свого часу Арістотель"<sup>13</sup>. Отже, ми дотримуємося погляду, що "усна проза" – це специфічно фольклорний, "позаарістотелів" рід. Арістотеліву ж епосу, у "Поетиці" представленому поемами Гомера, у фольклорі відповідає *епос мелічний* – у нас думи, балади, історичні пісні, оповідні "псалми" тощо.

До *ліричного роду* в українському фольклорі належать жанри ліричної пісні та монострофи (коломийки тощо). Складніше з "драмою". Найяскравіший твір української "народної драми", так звана "вертепна драма", виникла поза фольклорною традицією, а тому має розглядатися як явище літературно-фольклорних зв'язків (див.: б.2). Із творами "театру людей" справа не краща: тут до справжньої усної традиції належать лише напівімпровізовані "п'єски", що виконуються під час календарних обрядів. Але ж і в "Поетиці" "драму" трактовано як літературний рід, що походить – це Арістотель чітко демонструє (4,5) – з обрядового фольклору. Тож і ми будемо згадані твори аналізувати в розділі, присвяченому ще одному специфічно фольклорному роду, цього разу, сказати б, "доарістотельовому" – *обрядовому фольклору*.

Народні *паремії* опиняються поза пропонованою класифікацією; оскільки ж генетично вони найбільше пов'язані з жанрами "усної прози", то й розгляд їх долучаємо до відповідного розділу. Нарешті, *дитячий фольклор*, що є певною підсистемою фольклору дорослих, і розглядатиметься окремо, у його зв'язках із жанровою структурою цього останнього. Залишилося питання послідовності викладу. З погляду генетичного, вона мала б бути такою: "усна проза"; "обрядова поезія"; "епос"; "позаобрядова лірика"; "дитячий фольклор". Якщо ж керуватися прийнятим у цьому підручнику принципом "від простого – до складного", то доцільніше йти від жанрових концентрів не те, щоби простіших, але краще вивчених, до теж надзвичайно складних, та й вивчених гірше – таких, як народна лірика та обрядова поезія. Отже,



і в цьому випадку маємо починати з усної прози.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Жанри у фольклорі...

- 1 ...є вигадкою фольклористів, що наслідували в цьому літературознавцям.
- 2 ...існують об'єктивно, і неадекватна їх класифікація може зашкодити вивченню національного фольклору.
- 3 ...чітко визначені народною традицією, і тому жанровий поділ не є проблемою для української фольклористики.
- 4 ...повністю збігаються з жанрами давньої української літератури.

**Відмінникові.** Арістотель у розділі 7-му свого трактату зазначає, що "фабули повинні мати довжину, яка дозволяє легко їх запам'ятовувати". Чи пов'язана ця вимога з фольклорною підосною тих жанрів у літературі Давньої Греції, що про них він пише?

## **5.2. Проза казкова і неказкова ("Sage"), їхні основні відмінності. Проблема розрізнення жанрів неказкової прози**

Усна проза українського фольклору багата й різнобарвна, у традиційному бутті народу вона несла – а почасти несе й тепер – функції, життєво важливі для його існування: вона викладає систему релігійних переконань і намагається потвердити відповідні релігійно-моральні постулати; збирає, конденсує й передає наступним генераціям інформацію про біжучі події у світі реальному та потойбічному; розважає дорослих і дітей, зокрема оповідями гумористичними та сатиричними.

Розмаїттю функцій усної прози відповідає розмаїття її жанрових форм, яке поки що погано, як побачимо, піддається науковій класифікації. Проте є тут розмежування, що з ним погодяться всі українсь-



кі фольклористи – це поділ усної прози на два великі жанрові угруповання, а саме на прозу казкову і неказкову. На жаль, в українській фольклористичній термінології немає такої зручної назви для неказкової прози, як у німецькій – "Sage". Щоправда, С. В. Мишанич запропонував називати неказкову прозу "документальною". Пояснення: "Використовуємо термін «документи», «документальна проза», орієнтуючись на одну з визначальних функцій легенд, переказів і оповідань – засвідчувати й пояснювати історично вірогідні джерела (від лат. *documentum* – повчальний приклад, взірець, доказ)". А втім, і "неказкова проза" звучить не так погано, і "Sage" можна (як це інколи роблять англословні колеги) використовувати без перекладу – тим більше, що при цьому не виникатиме ототожнення з українським "сага" в прямому (жанр ісландської словесної культури) і переносному значеннях.

Між "Sage" і казковою прозою існують суттєві відмінності щодо їхніх функцій у традиційній культурі, формальних ознак, ставлення до історичної дійсності та до суб'єкта оповіді, за мірою традиційності сюжету та стилю. Певне узагальнення їх подано в табл. 3.

**Таблиця 3. Основні відмінності між прозою казковою та "Sage"**

Ознака	"Sage"	Казкова проза
--------	--------	---------------



Домінантна суспільна функція	Пізнавальна або релігійна	Естетична
Естетичні властивості текстів	Факультативні	Обов'язкові
Суб'єктивна оцінка достовірності змісту	Настанова на достовірність	Настанова на вигадку
Форми побутування в усній традиції	"Чутки-плітки", меморати, фабуляти	Фабуляти, як виключення – "квазімеморати"
Традиційність сюжетики	Факультативна	Обов'язкова
Традиційність стилю	Незначна	Переважає формульність



Тепер пояснення стосовно таблиці. Можливо, що й жанри казкової прози в давнину так само, як і жанри "Sage", мали функцію передачі якоїсь життєво важливої інформації, або релігійно-повчальну. Проте в Україні XIX ст. на першому плані – уже їхня розважальна (естетична) функція. Звідси й важлива відмінність в оцінці традиційними оповідачами та слухачами достовірності нарації: усі жанри неказкової прози мають настанову на достовірність; натомість українська казкова проза якраз і не потребує, щоб повідане в її текстах вважали за правдиве – не лише об'єктивно, а й суб'єктивно, у сприйманні всіх учасників усної трансмісії, зміст текстів казкової прози є вигадкою.

Принципово важливим є для нас розмежування "Sage" і казкової прози за формами оповіді. Ще в 30-ті рр. минулого століття К. вон Сидов описав три форми побутування усної прози, що відрізняються і за структурою, і за позицією оповідача. Відомий шведський дослідник запропонував для них назви, які поступово стали загальноприйнятими у світовій фольклористиці: *Memorat*, *Fabulat*, *Khroniknotizen* (*Sagenbericht*)<sup>14</sup>. *Меморат* – це оповідь від першої особи, *фабулат* – сюжетна оповідь від третьої особи, що ввійшла до усної традиції, а третя форма оповіді – це коротке повідомлення, аморфне за сюжетною структурою й таке, що не вирізняється формально з плину живого побутового мовлення. Якщо латинські терміни з прозорою "внутрішньою формою", запропоновані К. вон Сидовом для перших двох типів оповіді, легко прижилися в українській фольклористиці, то український відповідник третьому, "хронікат", що знедавна почав з'являтися у фольклористичних розвідках, не є, як на нашу думку, вдалим. Своєю "внутрішньою формою" він підкреслює рису явища, для української його версії якраз не характерну, та й звучить надто солідно й не передає тієї атмосфери неформальної балаканини, в якій виникає цей тип оповіді. То ж, поки "хронікат" не встиг закріпитися в науковому обігу, пропонуємо поруч із ним інший переклад німецького терміну, ближчий до його фахового змісту – "чутки-плітки". Це словосполучення передає і спосіб поширення, і відносний лаконізм відповідних текстів, і сюжетну їхню аморфність.

На відміну від "Sage", казкова проза складається тільки з фабулатів, незначне виключення становлять у ній "квазімеморати", що трапляються серед небилиць, наприклад: "Пішов я раз одудів брать, зііз



до дула, попробував – не влезить рука, так я сам вліз..." і т. д.<sup>15</sup>. Такі "квазімеморати", або меморати, в яких оповідач лише вдає, нібито те, про що мова, відбулося саме з ним, частіше зустрічаються в неказковій прозі, де, навпаки, фабулати є якраз найменш поширеною формою, а переважають меморати й "чутки-плітки". Такий розподіл може викликати подив, адже, скажімо, у класичній антології М. П. Драгоманова "Малоруські народні перекази і оповідання" (1876) зібрано якраз фабулати. Проте такий склад антології було продиктовано апріорним переконанням і збирачів, і упорядника, що текст усної прози – це обов'язково оповідь від третьої особи. У пізніших збірках зустрічаємо вже й інші форми, хоч про відбиття у складі записів реальних пропорцій між формами існування усної прози говорити не доводиться.

Причини, за якими в реальній усній традиції "Sage" саме фабулати зустрічаються вкрай рідко, добре пояснює петербурзький етнолог К. В. Чистов. У колективі, члени якого володіють певною системою міфологічних уявлень або історичної інформації, зовсім не обов'язково кожен раз, розмовляючи на відповідну тему, повністю переповідати все відоме обом співрозмовникам. За таких умов згадана "система може передаватися в динамічній формі" (серед прикладів і такий: "як поведуться русалки вночі"). К. В. Чистов продовжує: "якщо й це вже відомо, можуть розповідатися лише «дочірні оповіді», в яких зображаються нові епізоди або просто свіжі звістки або чутки про явище, вже знайоме слухачеві"<sup>16</sup>.

Якщо "динамічні сюжети" або "дочірні оповіді" мають, на думку К. В. Чистова, "езотеричний характер, тобто побутують у середовищі, що є колективним носієм тієї системи уявлень, яка їх породжує", то існують також ситуації, коли вона викладається повністю, а сама оповідь, у формі частіше фабулата, набуває "екзотеричного характеру". Це відбувається "при спілкуванні зі слухачами, незнайомими з системою уявлень, що з ними пов'язані ці оповіді – новачками в даній місцевості, представниками інших соціальних груп, дітьми тощо (і, між іншим, фольклористами)" (курсив мій – С. Р.). Фольклористи ж, додамо, записують те, що їм розповідають.

Натомість казкова проза взагалі не знає розрізнення езотеричних та екзотеричних (у розумінні К. В. Чистова) форм оповіді, суттєвого для вивчення "Sage". У казковій прозі є тексти, езотеричні в загально-



прийнятому розумінні. Це сороміцькі казки та анекдоти, що їх казкар не стане оповідати дітям або дівчині-фольклористці, а в XIX ст. – і тексти про панів та священиків, які важенько було записати збирачеві-"паничу". Тексти, езотеричні з міркувань соціально-політичних, сакральних та етичних, існують також і в неказковій прозі.

Наступне розмежування. Сюжет тексту казкової прози ніколи не буває оказіональним, створеним щойно, у процесі спілкування, він завжди має за собою певну традицію його оповідання. Уся народна казкова проза має сюжети традиційні. Слухаючи або читаючи українську казку, можна бути певним, що її сюжет зафіксовано в міжнародному покажчику (див.: 4.1). Складніше з анекдотами, але й серед них селянські мають традиційний міжнародний фонд сюжетів, та й сучасний міський анекдот, хай він про комп'ютер і жінку, до вас уже чули мільйони людей різними мовами в різних країнах.

У "Sage", навпаки, широко побутують сюжети своєрідні, пов'язані з особливостями місцевої історії, побуту, релігії тощо. Тут, зрозуміло, теж зустрічаються традиційні сюжети, відомі й іншим народам, проте питома вага їх менша, ніж у казковій прозі, до того ж серед них є такі, чия "традиційність" є, власне, ілюзорною, бо подібність з такими ж сюжетами в інших народів виникла незалежно, "типологічно" (див.: 4.12; порівн.: 3.6). Що ж до подібності казкових сюжетів, то вони пояснюються численними та різноспрямованими запозиченнями, міграцією їх (див.: 3.5; 4.1).

На відміну від текстів "Sage", твір казкової прози завжди має "замкнену в собі" естетичну систему, що чітко вирізняє його з плину живого мовлення. Казкову прозу характеризує специфічна "замкненість" художнього часу в сюжеті. Відповідні спостереження дослідників стосуються казки чарівної, проте, як легко переконатись, можуть бути поширені й на інші жанри казкової прози. У творах, що належать до "Sage", навпаки, "минуле" завжди має вихід у "теперішність", у час, коли відбувається оповідь.

Ще виразніше розрізняються казкова проза й "Sage" за такою ознакою, як питома вага традиційних компонентів стилю. Формульному, клішованому стилю чарівної казки протистоїть "голий", як правило, безобразний стиль неказкової прози, що користується лише загальнофольклорними постійними епітетами, та й то рідко.



З усіх наведених тут протиставлень зовсім не впливає, що казкова проза є цікавішою за неказкову, що її варто досліджувати, а неказкову – ні. У тому, що таке враження було б хибним, має переконати конкретний огляд жанрів "Sage". Але спочатку слід обґрунтувати свою позицію в далеко не простій проблемі класифікації та розмежування *жанрів неказкової прози*.

Незважаючи на те, що фольклористи обговорюють цю проблему на своїх міжнародних конгресах ось уже понад дев'яносто років, помітних результатів поки що не маємо. Майже в кожній європейській країні існує власна термінологія і свій поділ для текстів, за жанровою специфікою якщо не ідентичних, то дуже подібних. Французи, наприклад, називають "легендами" всі жанри неказкової прози, розрізняючи останні за допомогою означень (легенди християнські, світські, локальні або місцеві тощо); для німецьких і польських фольклористів "легенда" – це в першу чергу легенда християнська, але поляки додають до неї ще напівлітературний жанр "легенди гербової".

В українській фольклористиці виразно протистоять дві тенденції. Перша, започаткована Г. С. Сухобрус<sup>17</sup>, розчиняє всю неказкову прозу про минуле в наджанровій сукупності "легенд і переказів". Цю тенденцію – з "доданням "народних оповідань" як розповідей про події недавні – втілено у відповідних томах академічної серії "Українська народна творчість" (див. про неї: 2.8; 4.11). При цьому легенди подаються, як і у французькій фольклористиці, більше (О. І. Дей), або менше (Л. Ф. Дунаєвська) розгалуженими.

Розглянемо, як відрізняє переказ від легенди О. І. Дей. На його думку, "перекази в своїй основі відштовхуються від конкретної дійсності, у них відсутній надприродний елемент, минуле відображається правдоподібно, у межах життєвої достовірності", вони "не відриваються від реальних фактів, про які велась інформація". Легенди ж мають "ту саму провідну інформативно-пояснювальну функцію", але все інше в них, коротко кажучи, навпаки. "Критерієм визначення жанрової приналежності прозових творів у цьому випадку є ступінь достовірності їхніх зображень"<sup>18</sup>. З цим неможливо погодитися.

Справді, яким інструментом має керуватися дослідник, вимірюючи оту "ступінь достовірності"? Ось приїздить до села фольклорист, і йому старі люди розповідають сім-вісім пояснень його назви. Можливо, що





одне з них відповідає дійсності, тоді всі інші – ні. За логікою О. І. Дея, це достовірне пояснення є переказ, а всі інші – легенди. І це при тому, що всі вони цілком подібні за формою, і, не звернувшись до архіву, за методом О. І. Дея їх не можна розрізнити. Не згадуючи вже про те, що насправді й свідчення архівного джерела треба теж перевіряти на достовірність, чи взагалі має збирач можливість здійснити архівний пошук і чи входить це взагалі до його обов'язків? А якщо – ситуація якраз типова – матеріали про це село або не відклалися в архівах, або неприступні, або не містять необхідної інформації? Тоді, виходить, текст принципово не зможе отримати наукового визначення жанру. Цікаво, що з цією класифікацією О. І. Дея не впорався його співробітник А. Л. Іоніді, зазначивши в коментарі: "Легенда розкриває справжню картину бойової операції..." (Легенди..., с. 389).

Але підійдемо до проблеми з іншого боку. Чи взагалі доцільно визначати жанр твору за критерієм, що стосується речей, які існують поза його текстом і в тексті цьому не відбиваються?

Другу тенденцію втілюють останніми роками праці В. Ф. Давидюка, який намагається чітко розрізнити переказ і легенду, виходячи з певної сукупності жанрових ознак. Для переказу він, наприклад, називає такі: "реалістичність (як у самій природі персонажів, так і в структурі мотивів); 2) зовнішню форму вияву епічної позиції, повну відсутність зв'язку з очевидцем на основі загальної значимості подій, відображених в оповіданні; 3) хронікат або ембріональну форму фабулата; 4) ознаку порівняно давнього часу; 5) відкриту форму сюжетного оформлення; 6) відсутність яскравих персонажів"<sup>19</sup>. Це є серйозною спробою визначити специфіку переказу, але перша й остання ознаки викликають на полеміку. "Реалістичність" переказу тут протиставлено, як і в О. І. Дея, фантастичності легенди й має в основі той самий критерій достовірності. Остання ж ознака, як легко в тому пересвідчитися, прикладається не тільки до фольклорного тексту, а й до дійсності, що в ньому відбилася. Сам автор далі згадує "про Пугачова й Кармалюка перекази" – хіба ж це не "яскраві персонажі"?

Мабуть, єдиний вихід із плутанини навколо критерію достовірності в неказковій прозі (див: ще справедливі зауваження В. Сокола<sup>20</sup>) – цей критерій узагалі відкинути. А натомість запропонувати класифікацію, в якій жанри "Sage" розрізняються лише за трьома головними ознаками – характером ідеології, основною суспільною функцією та особливостями художнього часу (табл. 4).



**Таблиця 4. Деякі характеристики жанрів неказкової прози**

Ознака	Жанр		Світський наратив		Легенда	
			Історичний переказ	Народне оповідання	Міфологічна	Християнська
Ідеологія	Світська		+	+		
	Релігійна	Язичницька			+	
		Християнська				+
Форми художнього часу	Минуле	Сакральної давнини			+	+
		Історичне	+			+
		Генерації оповідача	+	+	+	+
	Майбутнє сакральне				+	+
Основна функція	Інформативна		+	+		
	Пізнавальна		+			+
	Підтвердження вірування				+	+
	Моральна настанова					+

Ця класифікація буде пояснюватися й деталізуватися в ході подальшого огляду жанрів неказкової прози.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Меморат у фольклористиці – це...

1. ... прозова оповідь від першої особи.
2. ... запис, зроблений фольклористом-збирачем із пам'яті.
3. ... усне переповідання літературних мемуарів.
4. ... оповідь, що використовує спомини іншого інформанта.

**Відмінникові.** У розвідці, цитованій у розділі, К. В. Чистов зазначає: "Їх можна виконувати без усякого приводу, але завжди необхідно розповідати спочатку й до кінця". Про твори якої прози йдеться – казкової чи неказкової?



### **5.3. Історичний переказ і народне оповідання. Питання про українську соціально-утопічну легенду**

У той час, як легенди міфологічна та християнська втілюють ідеологію релігійну, історичний переказ і народне оповідання – нерелігійну, світську, а між собою розрізняються за домінантною суспільною функцією, за особливостями художнього часу, а також за формами побутування в усній традиції.

*Історичний переказ* є найтрадиційнішим і найкраще вивченим серед жанрів неказкової прози. Однією з головних, визначальною навіть його ознакою є специфічна *ретроспективність*. Специфічна вона тому, що історичний переказ завжди розповідає про далеке минуле – часи дідів-прадідів, але не батьків оповідача, і тим більше не його самого. Водночас це минуле історичне, бо народний оповідач завжди співвідносить час переказу з хронологічними орієнтирами рідної історії – якими б розпливчастими та плутаними не здавалися б вони професійному історикові. Обов'язковою для переказу є також *етіологічна*, пояснювальна функція. Це важливий бік пізнавального спрямування переказу в традиційному суспільстві, функція, сказати б, "переднаукова". Переказ побутує лише у формах "чутки-пліток" і фабулата. Певна "відкритість" структури переказу-фабулата стосовно мовленнєвого оточення – особливо в порівнянні з казкою – не підлягає сумніву, проте важко погодитися з обмеженнями в обсязі переказу, на яких наполягають Л. Ф. Дунаєвська ("невеликі усні оповідання")<sup>21</sup> та В. Ф. Давидюк ("ембріональна форма фабулата"). Адже відомі багатоепізодні перекази, а деякі з них використовують і традиційну (зокрема, казкову) сюжеттику.

Історичний переказ належить до жанрів, що за їхньою допомогою народ збирає, конденсує та зберігає свою пам'ять про історичне минуле. Приналежність такого тексту до усної традиції знаходить зовнішній вияв у *варіативності*. Коли ж текст, в якому фольклорист



вбачає історичний переказ, відомий лише в одному записі, необхідно довести його фольклорність у спеціальному дослідженні. З цього погляду не можна виправдати включення до згаданого тому академічної серії "Легенди і перекази" творів, наперед відомих як не фольклорні ("зазнали певного втручання і обробки"), хай би вони й "відзначаються сюжетною своєрідністю і фольклорною основою".

Народні історичні перекази поділяються на дві великі групи за основною суспільною функцією: для першої групи творів такою є етіологічна, пояснювальна функція, для другої – інформаційна. З переказів першої групи краще вивчено *топонімічні*, що пояснюють походження назви якогось міста, села, річки, урвища, могили тощо, а інколи й імені історичної особи – наприклад, славнозвісного Палія. У переказах другої групи етіологічна функція є послабленою, а на перший план виходить пізнавальна: оповідачів цікавить не так походження, як сутність подій та характеристики діячів історичного минулого. Існують два підходи до класифікації переказів цієї групи: *хронологічний* і *тематичний*, що вони, як правило, у виданнях доповнюють один одного.

Так, у згаданій антології "Легенди і перекази" розділ "Історико-героїчні легенди та перекази" поділено на підрозділи, перший з яких названо "Від сивої давнини до староруських часів. Стародавній Київ і Київська Русь", а останній – "Велика Вітчизняна війна 1941–1945 рр."

З погляду наукового тематичний принцип класифікації переказів другої групи перспективніший. Оскільки історичні перекази цього типу в інших народів, зокрема у слов'ян, вивчено непогано, виникає можливість виявити національну своєрідність їхнього українського фонду. Ідеться про певні сюжетні "надвишки" та "лакуни" в порівнянні з фольклором інших слов'янських народів.

До "надвишків" відносимо насамперед своєрідні українські перекази про Михайлика й Золоті Ворота, про шолудивого Буняку та про Батія, що химерно відобразили боротьбу з печенігами й половцями та зруйнування Києва монголами. Особливо екзотичні перекази про Буняку, персонажа наприкінці XIX ст. популярного в Західній Україні. В одному з текстів це "рицар неабиякий", але "мало того, що страшенно великий, ще, вибачайте, у нього печінки й легке були на версі, отак і стреміли за плечима", і ще він "їв людей!" (*Легенди...*, с. 179). Важко впізнати тут хана середньодніпровських половців, що з перемінним успіхом воював із руськими князями наприкінці XI – на початку XII ст.



Збереження в усній традиції історичної пам'яті про сусідів-кочовиків Київської доби пояснюється, безперечно, тією сумною обставиною, що від нападів інших колишніх кочовиків, кримських татар, українці страждали аж до самого кінця XVII ст.

Оригінальними є й перекази про запорізьке козацтво та його ватажків. У народі любили розповіді про звичаї запорожців (як вони "з пушок кутю проганяли"), про їх походження, стосунки з татарами, чумаками тощо, про їхнє "характерництво", військове чаклунство. У текстах XIX ст. годі шукати правдивої історичної інформації, проте вони втілюють справжній народний погляд на запорожців, що їх у літературі або підносили до небес, або, як пізній П. О. Куліш, розвінчували, змальовуючи цинічними розбишаками.

Перекази про козацьких ватажків, найяскравіші з яких присвячені полковникові Семенові Палію та отаманові Іванові Сірку, зробили з цих історичних діячів справжні конденсати властивостей фольклорних запорожців. В одному з них Палій навіть народжується з попелу, що залишився після спалення величезної "труп'я голови", знайденої на полі – а це розповідали й про появу першого запорізького отамана. Головний подвиг С. Палія у фольклорі XIX ст. – його перемога над Карлом XII і Мазепою – змальовувався з використанням того ж міжнародного епічного сюжету, що й у билині "Ілля і Калин-цар". Але відразу ж після цього розповідалося й таке:

"От цар і каже:

– Покажи мені, Семен Палій, свою лицерію! Семен Палій каже: – Їдте, ваше імператорське величство, поза могилою. А сам поїхав з другої сторони. Як показався, то цар каже:

– Ой батюшка, Семен Палій, помилуй!

– Не бійтеся, ваше імператорське величство!" (*Легенди...*, с. 223).

Прийом непрямого, безописового змалювання "лицерії" Палія дуже нагадує сцену "Іліади" (III, 154–157), де красу Олени передано через висновок троянських старих: побачивши її, вони кажуть, що заради такої жінки варто воювати. Водночас інформаційна та емоційна насиченість діалогу свідчить про великі белетристичні потенції вітчизняного історичного переказу. Гайдамацькі отамани змальовувалися в переказах такими ж фарбами.

Виразної національної своєрідності набувають і українські перекази про "*шляхетних розбійників*", хоч відповідні сюжети в усіх слов'ян дуже подібні. Славнозвісні Довбуш, Гаркуша, Кармелюк отримують



у переказах таку ж чудову силу, таку ж невразливість до куль, таке ж дивовижне вміння втікати з будь-якої в'язниці, що й словацькі, польські, чеські розбійники, російські ватажки Степан Разін і Омелян Пугачов, а також румунські "гоці" та німецькі браконьєри XVIII ст.<sup>22</sup>. Проте дуже мало порівняно з ними розповідалося про немотивовану жорстокість українських розбійників та їхні зловісні "жарти" над простими людьми (Яношик здирає жінці шкіру на ногах – "Маєш дарові чоботи"; "підковування" тощо): здається, є лише один запис, в якому Довбуш за брехню на опришків забиває жінці гвіздки в сідницю.

Узагалі в Україні ореол "шляхетності" навколо постатей опришків не згасав довше, ніж у народів-сусідів. У Закарпатті з 1917 р. діяв опришок М. Шугай (загинув 1921 р.). За свідченням чеського письменника І. Ольбрахта, що тоді там жив, Шугай грабував багатіїв і награвоване віддавав бідним, а забивав, лише якщо на нього нападали. Розповідали (у XX ст.!), що його не бере куля і що він відганяє кулі жандармів "зеленою гілкою". І в Наддніпрянській Україні блискучі успіхи Н. Махна та десятків "батьків" і "Марусьок"-отаманш були б неможливі, якщо б не підтримка з боку доброї народної пам'яті про Гаркушу і Кармалюка.

Своєрідність українських переказів про *скарби*<sup>23</sup> визначається тим, що вони майже ніколи не приписуються правителям минулого, а найчастіше опришкам (на Заході) і запорожцям (на Сході). Ці оповіді інколи опиняються на межі двох жанрів усної прози: вони можуть розглядатися як перекази, якщо переважає інформація про тих, хто скарби залишив, або ж як міфологічні легенди – коли, як у повісті М. Гоголя "Ніч напередодні Івана Купала" чи в тексті, нами вже розглянутому (4.7), у центрі оповіді – спроба взяти скарб, що його захищає нечиста сила.

При порівнянні з сюжетами історичних переказів у інших слов'ян, звертає на себе увагу відсутність в українців типологічного циклу переказів про "справедливого правителя", які посідають важливе місце в переказах чехів, словаків, поляків, росіян, словенців. Це перекази про Матвія Корвіна, Івана Грозного, Казимира Великого, Петра I, "цезаря Йосипа", що розповідають про їхнє селянське походження та чудесне обрання на королівство (царство), про їхню боротьбу з панством, мудрість, одруження із селянкою тощо<sup>24</sup>. Указана "лакуна", по-перше, пояснюється тим, що українці довгі століття прожили, не маючи своєї державності. Недовгий період "Хмельниччини", за якої до того ж було запроваджено козацький,



фактично республіканський устрій, не зміг започаткувати подібної усної традиції. По-друге, живучи в чужих державах, українці – порівняно з іншими слов'янськими народами, що були в такому самому становищі, – виявили помітну стриманість щодо ідеалізації "справедливих правителів" народів-"гегемонів". У першій половині XVII ст., судячи з думи "Хмельницький і Барабаш" і переказу на її сюжет, записаному в XIX ст., в Україні існувала певна ідеалізація королевича, а згодом короля Володислава IV, який свого часу був обраний російським царем і співчував, як вважалося, православним дисидентам Речі Посполитої. І все ж таки усної традиції про нього як про "добророго короля" в Україні не зафіксовано. Наприкінці XIX ст. було записано закарпатський варіант переказу про обрання із селян королем "Матяша", що виник під безпосереднім впливом словацької та угорської усних традицій про короля-гуманіста Матвія Корвіна. Водночас – і це мовчання красномовне – не зафіксовано жодного українського народного переказу про "справедливих правителів" російського фольклору.

З наступним жанром "Sage", *народним оповіданням*, добре знайомі не лише фольклористи. У кожної людини бувають у житті важливі для неї події, таємничі пригоди, кожен інколи стає свідком чогось цікавого не для нього тільки – і розповідає про це в ситуації, що до цього сприяє: за святковим столом, у новорічну ніч, з якогось приводу, що виникає у звичайній розмові тощо. Твори цього жанру – і в цьому його подібність до голосіння – не підхоплюються, як правило, усної трансмісії, проте необережно було б називати їх і неваріативними. Такі тексти варіюють у репертуарі самого оповідача – хоч би того ж партизана минулої війни, якого кожного року на День перемоги запрошували до сільської школи, щоб розповів про свою участь у бойових діях. Повторювані оповідачем, такі тексти поступово стають стрункішими композиційно, залучають до себе традиційну сюжеттику, а то й, якщо оповідач обдарований, можуть набути й певних ознак художності. Тому доцільно було б розрізняти народні оповідання *оказіональні*, які ще не набули такого опрацювання в багаторазовому повторюванні акту комунікації, та народні оповідання *повторювані*. Слід також мати на увазі, що емоційний ефект від народних оповідань іноді викликає враження про їхню естетичну природу, тоді як потенції для такого



сприймання закладено вже в самих фактах, що про них розповідається: страхиттях голодомору, сталінського концтабору, фашистських масових убивств, афганської війни або побуту сучасних злочинців.

Поетику народних оповідань досліджував С. В. Мишанич, автор монографії про них (1986) та укладач відповідного тому в серії "Українська народна творчість" (1983). Із спостережень дослідника заслуговує на увагу запропоноване ним розрізнення у відношенні оповідача до зображуваних ним явищ за допомогою двох понять. Перше з них – "епічний ракурс" – С. В. Мишанич визначає як кут, що під ним оповідач зображає події. Друге – "епічна дистанція" або "просторова і часова віддаленість процесу розповіді від тих подій, що лежать в основі фабули". Учений бачить три основні форми реалізації "епічного ракурсу" та "епічної дистанції". При першій суб'єкт оповіді займає позицію, зовнішню щодо зображуваного; при другій він перебуває на позиції, внутрішній щодо зображуваного, але зовнішній щодо інших персонажів. При третій він, коротко кажучи, є одним з персонажів<sup>25</sup>. Як легко переконатися, ця класифікація придатна до всіх видів усної комунікації. Застосування означення "епічний" здається тут не зовсім вдалим, бо саме в епосі можлива лише перша позиція оповідача, а друга і третя – тільки для "оповіді в оповіді", коли, наприклад, у думі Олексій Попович розповідає про свої гріхи. Але в усній прозі спостереження В. С. Мишанича справді дозволяють ще з одного боку розмежувати історичні перекази та народні оповідання: у переказі можлива лише перша позиція оповідача (за тим же виключенням, що й у мелічному епосі), а в оповіданні ще також друга і третя.

В. Ф. Давидюк пропонує називати народні оповідання "оповідя-ми-бувальщинами" і перелічує такі їхні ознаки: 1) правдоподібність; 2) ознака теперішнього чи порівняно недавнього часу; 3) локальна прикріпленість" (ця ознака може й не отримувати в тексті словесного втілення, проте завжди "мається на увазі"). Варто зазначити, що власне "теперішнього" часу цей жанр якраз не знає, хоч і використовується в ньому інколи форма "теперішнього історичного", але ж і ця граматична форма дієслова передає події, що відбуваються в минулому. Остання ж ознака, "локальна прикріпленість", є характерною





і для переказу. Що ж до пропонованого В. Ф. Давидюком перейменування жанру, то навряд чи воно буде прийняте нашою фольклористикою. По-перше, термін "народні оповідання" має близькі відповідники у фольклористичній термінології інших слов'ян – від болгар до словаків. По-друге, оскільки була в нас спроба перехрестити міфологічні легенди в "побувальщини" (аналог російського терміна "быличка"), пропонована новація ще більш заплутала б справу.

Набагато складнішим є питання про українську *соціально-утопічну легенду*. На матеріалі російського фольклору названий жанр було реконструйовано в новаторській розвідці К. В. Чистова (1967), в інтерпретації якого це й самі "народні уявлення соціально-утопічного характеру, і вся сума пов'язаних із ними словесних проявів – «чутки-плітки», меморати та фабулати"<sup>26</sup>. Назву для цього жанру було обрано не дуже вдало, адже утопічними дослідник вважає мрії народу поліпшити свою долю, якщо вони не відповідають ідеям "наукового соціалізму" (с. 3–4). Річ ясна, що й розуміння жанру тут цілком умовне: йдеться про відтворення дослідником змістових і формальних компонентів певної соціально-психологічної системи, специфіка якої не відповідає жодному фольклористичному визначенню жанру. Зате обраний К. В. Чистовим структурний підхід є єдиним дійсно можливим, адже відповідні уявлення втілюються в мозаїці "словесних проявів", відбитих "у письмових документах, які утворювалися зовсім не з фольклористичною метою – «допитних аркушах», зізнаннях під тортурами, рапортах і доносах, «знадливих листах», маніфестах і прокламаціях селян-повстанців, у мемуарах і таке інше".

У цитованій монографії К. В. Чистов обмежився соціально-утопічними легендами двох типів (у сучасній західній термінології їх називали б "міфами") – "про далекі землі" та "про визволителя, що повертається". Перший тип він розглянув на прикладі легенди XIX ст. про Біловодсьє – фантастичну країну вільних російських селян-старообрядців, розташовану десь поруч з Японією. Українців же, за спостереженнями дослідника, зачепило побутування іншої, 40-х рр. XIX ст., соціально-утопічної легенди "про далекі землі": десь під Анапою є земля, діставшись до якої, кріпаки вже не будуть повернені своїм панам. У масових втечах "до легендарної Анапи" приймали уч-



асть селяни губерній Воронезької, де було і є багато українців, і Харківської. Слід додати, що нестримні потоки переселенців у другій половині XIX ст. зі Східної України на Далекий Схід, а із Західної – до Бразилії та Канади теж не могли не базуватися на відповідних легендах. Варто почати тут цілеспрямований пошук.

Другий тип соціально-утопічної легенди, досліджений К. В. Чистовим, "про визволителя, що повертається", виконував у Московській Русі функцію ідеологічної бази як індивідуальних спроб самозванства, так і могутніх народних повстань часів Сум'яття та під проводом О. Пугачова; останній, як виявляється, був сьомим самозванцем, що видавав себе за Петра III, нібито не забитого у двірському заколоті. В українському фольклорі за причин, що про них уже згадувалося, не зафіксовано легенд про доброго, скривдженого панами царя, який ось-ось повернеться до влади, щоб винагородити своїх прибічників, покарати панів і взагалі встановити соціальну справедливість.

Варто уваги, що українці робили свої, досить несподівані внески до розвитку російської соціально-утопічної легенди цього типу. Історики не без підстав вбачають у царі Дмитрі І Самозванці не збіглого московського ченця Г. Отреп'єва, як стверджувала офіційна російська пропаганда XVII ст., а невідомого українського шляхтича. У свою чергу, К. В. Чистов звернув увагу на те, що Максим Залізник у пугачовській версії цієї ж легенди виступає як воєвода ватажка, а після його страти керує повстанцями. Ці чутки пояснюються тією обставиною, що доля Залізняка, котрого після арешту як російського підданого було покарано батогами та заслано до Нерчинська, а після спроби втекти відправлено до Москви, залишалася невідомою для українського загалу. Тож розповідали, що "в Голтві був покараний не Залізник, а хтось інший замість нього". К. В. Чистов зазначає: "Цілков природно, що народна уява зв'язала у 1773–1774 роках Максима Залізняка з Омеляном Пугачовим". Мабуть, таки не "цілков природно" – був тут якийсь чинник, який не відбився в історичних джерелах. Справа в тому, що про Залізняка в Росії казали, начебто він теж видає себе за Петра III: "Описав він, Залізо, до государині всі свої на тілі знаки <...> і визнаний за справжнього государя"<sup>27</sup>. В Україні про героя Коліївщини таке не розповідали б.



Проте в Україні розповідали про власних колишніх і майбутніх "визволителів", тільки не монархічних. По-перше, відповідні мотиви знаходимо у переказах про козацьких ватажків, зокрема, про праву руку отамана Сірка, яка після його смерті ще сім років мудро керувала Січчю. А у зв'язку з війною 1812 р. пішла чутка, що якийсь "чорноморець" (колишній запорожець, напевно) запропонував "пустити" проти непереможних французів руку Сірка: "Як оббігли кругом Москви з тією рукою, так французьке військо і сунуло звідти". У записі, зробленому П. Мартиновичем 1882 р. на Полтавщині, уже Палій набуває деякої подібності до "визволителя, що повертається", але ближчий все ж таки до загальноєвропейського образу "доброго імператора" давніх часів, що сидить у скелі, але ще повернеться в критичний для свого народу момент: "Палій подався од царя на острови, не став склонятися перед царем. І він живий і досі. <...> Він колись буде воювати з царем за простолюддя"<sup>28</sup>.

По-друге, останнім часом було встановлено, що величезний масив усної прози другої половини XIX – першої половини XX ст. про Т. Г. Шевченка за своєю глибинною структурою відповідає описаній К. Чистовим "вельми стабільній сюжетній схемі" легенди про "визволителя, що повертається" (с. 30–32) – від ініціального мотиву цієї схеми ("А. «Визволитель» хоче здійснити соціальні перетворення (звільнити селян...)") і до фінального мотиву "легенди" ("М. Покарання зрадників, незаконного царя, двірських, дворян і т. д."), відбитого вже в чутках, що фіксувалися адміністрацією Канівщини після похорону Шевченка<sup>29</sup>. Кажали, що "скоро наступить Тарасова ніч, в котру будуть різати попів, ляхів" і євреїв, що "незабаром почнеться різанина" тощо<sup>30</sup>. Приписувані поетові в записі 1910 р. слова "Усіх господ один кінець чекає" можна було б поставити епіграфом до численних оповідей на цю тему з радянських часів, де, зрозуміло, про ліквідацію царя і "панів" говориться як про здійснену.

Викладена тут інформація про українську соціально-утопічну легенду дозволяє залучити її до зіставлення жанрів неказкової прози.

Об'єктивна близькість переказу, соціально-утопічної легенди й народного оповідання як релігійно не забарвлених оповідей про життя народу та його видатних діячів проявляється, між іншим, і в можли-



вості генетичних зв'язків між цими жанрами. Суспільно важливе народне оповідання може за сприятливих умов перейти до загальнонародної усної традиції та набути ознак переказу. Але ж і соціально-утопічна легенда може дати матеріал для утворення переказу: ідеться про окреме побутування її фабулатів після того, як сама легенда як ідеологічне явище вже згасла. Своєю чергою, переказ може передати фабулатам, що існують як компоненти такої легенди, свій традиційний сюжетний матеріал.

Якщо ж замислитися над тим основним, що розмежовує ці три жанри "Sage", то це буде різна оцінка змісту оповіді. Справді, народне оповідання потенційно може стати переказом – але тільки за умови, що наступна генерація слухачів і оповідачів вважатиме його текст таким же важливим для себе, як попередня. Соціально-утопічна легенда вигасає зі зміною тієї політичної чи соціально-економічної ситуації, що її викликала. Переказ же зберігає для народу свою цінність протягом сторіч. З іншого ж боку, довгим віком переказу пояснюється ускладнення змісту його творів за рахунок фантастики та традиційної сюжетики, а гостроактуальний зміст і короткий "вік" народного оповідання та соціально-утопічної легенди обумовлюють приземленість та життєподібність їхньої форми.

Перекази – це золотий запас народної історичної пам'яті, народні оповідання та соціально-утопічні легенди – асигнації, які хоч і цінуються їх володарями, але періодично виходять з обігу.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Основне джерело фантастики в історичних переказах – це...

- 1 ... надприродні властивості історичних прототипів їхніх персонажів.
- 2 ... християнська релігія.
- 3 ... язичницькі вірування й забобони.
- 4 ... власний вимисел оповідачів.

**Відмінникові.** Знайдіть у тексті підручника (4.7) фрагменти оповіді про скарб. Які позиції оповідача за схемою С. В. Мишанича тут втілено? Чи переказ це?





## 5.4. Міфологічна легенда: три форми її побутування

*Міфологічними легендами* в українській фольклористиці прийнято називати усні твори про істоти та явища язичницької міфології. Цей традиційний уже термін не виглядає бездоганим з того погляду, що зрештою і християнські легенди втілюють певну міфологію – народну двовірну та християнську традиційну, та й у історичних переказах політичної міфології – не кажучи вже про релігійну язичницьку – не менше, ніж її можна почути в передвибірній телепрограмі. Проте збереження традиційної термінології є однією із заборук нормальному розвитку науки.

Уже розрізнення легенд християнських, міфологічних і соціально-утопічних передбачає, що легенда – це *вид* усної прози. Його загальною рисою є втілення ідеології ілюзорної, такої, що не відповідає реальному стану речей. Тож і міфологічна легенда втілює ілюзорну, забобонну систему народних язичницьких переконань, уявлень, повір'їв. Це жанр, але такий, що краще відповідає другому з прийнятих нами його розумінь, жанр як певна група творів, що до нього відносяться. Ознаки ж структурні, як це давно вже помітили дослідники, краще втілені в конкретних формах побутування міфологічної легенди – у вже знайомих нам "чутках-гадках", мемораті, фабулаті.

Спираючись на теоретичний досвід російської фольклористики, автор монографії про українську міфологічну легенду В. Ф. Давидюк стверджує "необхідність розрізнення в українському фольклорі двох видів міфологічної прози: міфологічної легенди як сукупності оповідань-фабулатів, звернених у минуле, з традиційними загальноновизнаними персонажами, які поряд з іншими акумулюють у собі й естетичну функцію, та міфологічні оповіді-меморати, оповідання про порівняно свіжі враження від уявної зустрічі з надприродними істотами і явищами природи"<sup>31</sup>. Слід рішуче підтримати саму ідею розрізнення різних форм реалізації міфологічної легенди. Але чому мова лише про дві такі форми? Автор зазначає, що "безсюжетних творів фантастичного характеру ні російська, ні українська фольклористика



не знають. Зате вони відомі білорусам і полякам". Насправді ж такі твори існують в українському фольклорі, записувалися й друкувалися – навіть і самим В. Ф. Давидюком у додатку до його монографії, де знаходимо текст під назвою "Не розкажуй про русалок": "Русалок бильш бачила молодьож; так поносять, щоколесь бачиле. але як хто і побачив, то не можна казати нікому. Побачить дитина там яка, дівчинка чи хлопчик, і вже матері каже. Як котора мати знає, (...) то прикаже, що зроду нікому не кажи. Бо, кажуть, як розкаже, той воно вмре" (с. 170, зберігаємо транскрипцію публікації). Оце і є безсюжетний, у формі "чутки-плітки" текст міфологічної легенди. Цього разу він екзотеричний, бо звернений до слухача, що незнайомий з повною системою уявлень про русалок, але можлива й езотерична версія такої оповіді. У цій "чутці-плітці" викладено табу, але може це бути також опис зовнішності лісовика, пояснення, "як на відьму вчаться", або стосовно властивостей квітки папороті, зірваної опівночі на Івана Купала.

Наступна, складніша форма побутування міфологічної легенди – це меморат, в якому йдеться про зустріч із надприродною істотою або з людиною, що має надприродні властивості. Така розповідь буде справжнім меморатом, якщо оповідач є водночас учасником пригоди, а може бути й "квазімеморатом". Ось приклад мемората кінця ХІХ ст. з Лубенщини: "Їхав я у Снятин на Мизіновку. Змій сів на ярмо. Голова і все у його аж осіяло, були міста на ньому і чорні. Бики жахнулися бігти, я вдержав їх, перехрестився, а він знявсь і полетів"<sup>32</sup>.

На відміну від таких, справжніх меморатів, "*квазімеморати*" – це тексти, що вже пройшли через певну усну трансмісію, бо спочатку їх розповідали учасники події, а потім уже ті, що їх слухали. Тому вони мають, як правило, порівняно розвинений сюжет, частіше з'являються й ознаки художності. Наведемо сучасний запис, зроблений 1988 р. студенткою КУ С. М. Висовень у с. В'язенка Сумської обл. від 84-річної Г. І. Скорогодської: "Як приїхав батько додому (після служби в армії – С. Р.), влюбила в нього соседка, красавиця-відьма. Пошли вони з товаришем гулять вечірньою порою. Погуляли скільки треба, ідуть додому. Коло двора стоїть большущая копиця сіна. Товариш питає: «А де то сіно взялось?» – Батько каже: «Не знаю. Ідем – побачимо!» Тільки цапнулись за сіно, вона зразу – «Хоп!» – обох на копицю посадила. І носила-виносила понад всім світом. Насилу живими остались.



Принесла, глянули – ніякої копиці, стоїть баба в рясній спідниці. А батько був парень меткий, зразу піймав її: «Катюшо, ти ж нас поперелякувала!» – «Я зробила це, щоб ти поняв, як я тебе гаряче люблю».

Формально розповідь іде від першої особи, але фактично оповідачка сприймає її зміст із позиції свого батька. Перед нами один із творів, що вони, як зазначає Р. Барт, оповідаються "від 3-ої особи, проте за справжній суб'єкт мають 1-шу особу. Як це розпізнати? Для цього достатньо «переписати» оповідь (або епізод), замінивши займенник «він» на займенник «я»: якщо така операція не потягне за собою нічого, окрім зміни граматичної особи, то можна бути переконаним, що ми залишаємося у межах особистої системи"<sup>33</sup>. Для визначення "квазімеморатів" цю процедуру можна застосовувати як допоміжну, якщо особливі стосунки оповідача і героя оповіді вже ясні зі змісту. Для інтерпретації наведеного тексту важливо, що пригода з батьком оповідачки відбулася давно, десь на початку століття, ще до її народження. Тож тепер важко встановити, чому саме цей "квазімеморат" завдячує романічним забарвленням – чи естетичним смакам оповідачки, чи вдачі її батька, що в нього, як він розповідав, і під час військової служби закохалася, бачте, "красавиця-русалка". Вона припливала разом із подругами подивитись на нього, а коли здогадалася, "що я демобілізуюсь, корабель стали хитати, чуть не потопило".

Третьою формою побутування міфологічної легенди є фабулат – найбільш послідовний виклад язичницького уявлення або повір'я в сюжетній оповіді від третьої особи, в якому, на відміну від "квазімемората", розповідається не про те, що трапилося з близькою оповідачеві людиною, а про випадок "із життя" взагалі; легенді в цій формі вже непотрібна точна локалізація в часі та просторі, притаманна меморату і "квазімеморату".

Тепер придивимося пильніше до того фантастичного, забобонного, жахливого для людини світу, в якому діють персонажі міфологічної легенди, світу, який для наших предків був – а для деяких наших сучасників і тепер є – невід'ємною частиною повсякденної дійсності, що їх оточувала, і в якій домовик був явищем набагато реальнішим, аніж для декого з нас ядерний реактор. У цьому дивному світі можливі перетворення людини на тварину або рослину. Це *етіологічні* легенди про походження зозулі, ластівки, крота, "лілеї", квітки братики, тополі тощо. Оскільки такі події, зрозуміло, мисляться як дуже



давні (а деякі з відповідних сюжетів і самі належать до найдавніших в українському фольклорі), природним є незастосування за їх усної реалізації меморатів і "квазімеморатів".

Дуже архаїчні уявлення втілено в легендах про жахливі хвороби – чуму та холеру, що в образах собаки, чорної кішки, чорної курки, "білої пані" або жебрачки невіпізнаною блукає селом. Урятувати людей від повного знищення може лише доброта, що її проявляє людина-персонаж до уособлення пошесті. Можливі й інші розв'язки: пошесть-курку вдається втопити (хоч і разом з усіма курками села), холеру в образі "білої пані" – одурити, почавши влітку колядування і т. ін.

Окрім уже згаданих, химерний світ української міфологічної легенди населяють фантастичні персонажі ще трьох типів: демонічні істоти, мерці, що оживають, та живі люди з надприродними властивостями. Демонічних персонажів українці знають дуже багато, проте існують значні регіональні розбіжності й у складі їх, і в назвах, і у функціях, і в уявленнях про їхнє походження. Тому загальноукраїнський перелік їх виглядає трохи бідним: лісовик, водяний, домовик, чорт, вогненний змії. Демонічні персонажі поки що не картографовані за друкованими та архівними записами, картина регіонального розподілу відповідної сюжетики також не є відтвореною з достатньою повнотою. З якими ще труднощами доведеться тут зустрітися дослідникам, можна показати на прикладі *русалки* – образу, знайомого кожному з дитинства.

В. М. Гнатюк, укладач фундаментальних антологій "Знадоби до галицько-руської демонології" (1903) та "Знадоби до української демонології" (1912), у передмові до другої збірки подає типологію українських уявлень про русалку. Він починає із загальновідомого романтичного образу "водних красавиць". Потім зазначає, що вони "виглядають, як маленькі діти", а перевтілюються в дорослих дівчат, якщо "зобачуть кого"; далі йде розмежування русалок "з іменем" і безіменних, залежно від того, чи встигли матері дати їм імена за життя. Якщо водні красуні – "се дівчата, що потопилися в часі купелі", то безіменні русалки, як можна зрозуміти, – діти, що вмерли нехрещеними ("Українці...", с. 395–396).

В. П. Милорадович, у свою чергу, рішуче заявляє, що уявлення про русалок як про дорослих дівчат народові – "в усякому разі, у центральній Малоросії" – зовсім невідомі. "Народ знає лише русалок-дітей.





Вони мертвонароджені, приспані матір'ю, взагалі нехрещені діти <...> Русалки можуть з'являтися на світ лише в день Св. Духа і Трійці" ("Українці...", с. 413–414). Нещодавно В. Ф. Давидюк повідомив: "Уявлення, що русалками стають всі померлі, дуже поширене на Західному Поліссі", при цьому "в окремих західнополіських селах вважається, що русалками стають і чоловіки". За нашими спостереженнями, в Новгород-Сіверському районі Чернігівської обл. (тобто у Східному Поліссі) побутують такі самі уявлення. В одному із записаних тут 1981 р. меморатів жінка побачила вночі, як під "гомін" у хаті "ідуть од порога строем по два чоловіка, і мама (померла – С. Р.) ідець между ними". Ранком біля колодязя жінка розповідає про це "бабусі" та чує від неї: "Зараз же Трійцькі святки, русалки і ходять" (с. Бірино). Побутує тут і уявлення, що русалками стають ті, "хто помре у Троецьку неділю" (тиждень). Так сталося "з одним бобилем. Говорять, бачили його з ними" (с. Стахорщина).

Це розмаїття ще важче зводити до купи, якщо долучити сюди й карпатські типи русалки – "лісової панни", що спереду виглядає як гарна дівчина, ззаду ж тягне за собою кішки, *мавки* (нявки), теж гарної, але з відкритим нутром. На нявок полює лісовий чоловік *чугайстер* (чугайстрин): "Коли люди розложать у лісі вогонь, приходить до них і смажить зловлену нявку на рожні" (В. М. Гнатюк).

Наступна група персонажів – це люди, які отримали надприродні властивості після смерті, або *мерці, що оживають*. Легенди про них моторошно буденні. Якщо підсумувати зведені В. М. Гнатюком докупи причини, за яких мерці покидають свої домовини, виявляється, що роблять вони це головним чином через невиконання родичами якоїсь деталі похоронного або поминального ритуалів. Є й побутові чинники: "Один мерлець їздить на сивому коні до корчми напиватися, інший напивається так само в шинку. Часом приходить мерлець лиш на те, щоб закурити собі люльку" ("Українці...", с. 398). І хоч деякі з таких візитів і мають допомогти родині (батько повертається з того світу колисати дитину; "мати приходить не раз плекати малу дитину, коли не знайдеться спосіб обійтися без неї" тощо), родичі-мерці так само небезпечні для живих, як і демонічні істоти: навіть добро, зроблене ними, невдовзі обертається злом, а дитині, що її вони плакають, загрожує смерть. Мерці взагалі небезпечні, а їхня ворожість до живих буває, сказати б, і "корпоративною". За спостереженнями В. М. Гнатюка,



"деінде вірять, що всі мерці збираються в церкві в чистий понеділок, на Великдень і на Святий вечір. Пхатися в такий день кудись, де можна би зіткнутися з мерцями", дуже небезпечно: "зачують по запаху" і "розірвуть на кавалки" ("Українці...", с. 400). Тому, якщо мертвий почав приходити, слід робити все, щоб це припинити: задовольнити його вимогу щодо поминання тощо, здивувати його, насипати до домовини маку, а ще краще – пробити його осиковим колом.

Найзлюбливіший із мерців – це упир, що відрізняється від звичайних мерців тим, що отримав свої злостиві властивості ще за життя. "Родимі" упирі стають такими ще від народження: за даними П. Є. Єфименка, це виродки "від чорта або вовкулаки і відьми" ("Українці...", с. 499), інших, як можна зрозуміти, перетворюють на упирів чиїсь прокляття. Широко популяризованого у нас американськими фільмами жахів центральноєвропейського повір'я, за яким упирем стає кожна жертва, яку упир укусить, український фольклор не знає, так само й великих іклів, що ними потвора себе видає. Натомість український упир завжди червонопикий – і за життя, і після смерті, коли він лежить у домовині, неначе живий, долілиць і "деколи курить навіть люльку у гробі" (В. М. Гнатюк). Уночі, покидаючи домовину, цей перевертень "потинає" людей, тобто насилає на них хворобу, часом смертну, висмоктує з них кров, іноді навіть пожирає малих дітей. Водночас "упирем" деінде, – наприклад, за спостереженням П. В. Іванова, у Куп'янському повіті, – називали й чаклуна, спроможного вибавити від витівок відьми.

*Вовкулак*, на відміну від упира, має чудові властивості лише за життя. Він належить до наступної групи персонажів міфологічної легенди, до якої входять також чаклуни та відьми, що теж можуть бути, як і він, "вродженими" або "зачарованими". Вовкулаки "вроджені" "періодично перемінюються у вовків, як прийде на се пора" (В. М. Гнатюк); вони іноді вбивають овець, а то й людей. "Зачаровані" ж бігають вовками, доки їм не вдасться "відчаруватися". Це нещасні, що намагаються не причинити ніякого зла людям, до яких туляться, бо справжніх вовків бояться.

*Чаклуни*, прями спадкоємці давньоруських язичницьких священиків, волхвів, можуть робити людям шкоду, якщо вони "чужі", та відвертати пороблену ворожим чаклуном, якщо вони "свої". Цю дихотомію функцій добре демонструє записаний В. Ф. Давидюком на Волині



фабулат, де дружко-знахар, щоб знешкодити ворожбита, коли весілля треба було "йти якраз понад ту хату, де ворожбит жив", зробив так, що в того вирости роги. Потім, уже повертаючись із церкви, дружко "відробив, що ті роги десь поділися. А якби не випередив його, то міг би й вовками усіх пустити".

Що ж до *відьми*, цього найпопулярнішого в українців персонажа міфологічної легенди, то розповіді про неї загальновідомі. Нагадаємо лише основні сюжети: відьма лякає молодь, перетворюючись на кішку, копицю, свиню; літає на шабаш на великі свята; важко вмирає.

Мабуть, найактуальнішою проблемою вивчення української міфологічної легенди є проблема її художності. Тоді як жанрові аналоги її в інших народів вважаються за позбавлені об'єктивної естетичної цінності, у творах української міфологічної легенди, на думку В. Ф. Давидюка, "повною мірою даються взнаки і художній вимисел, і щира фантастика, і естетичні принципи, а в окремих – навіть істинно художні прийоми та методи сюжетотворення. Останнім часом саме такі оповідання стали найбільш продуктивними. Невірогідність багатьох з них давно є очевидною, а з утратою домінанти інформативно-мнемонічної функції зріс запит до художнього рівня даних творів". "Останнім часом" навколо фольклору багато що відбувалося, друкувалися й жалісні "легенди", художність яких відповідала рівню естетичних запитів літредактора районної газети, але варто придивитися й до першої частини спостережень дослідника. Як легко впевнитись, твір, тут охарактеризований, уже не є власне міфологічною легендою. Не варто, мабуть, і поспішати проголошувати втрату цим жанром "домінанти інформативно-мнемонічної функції", або, як це робить О. І. Дей, заявляти, що "тільки окремі з цих творів пасивно зберігаються в пам'яті старших віком людей, які розглядають зміст цих творів як цілковиту вигадку" (*Легенди...*, с. 15). Адже не було зафіксовано українських відповідників російським "антибыличкам" або "псевдобыличкам", які висміють твори спорідненого жанру в росіян<sup>34</sup> – не зафіксовано їх саме тому, що в Україні ще зберігається традиційне сприймання творів міфологічної легенди.

Але як тоді пояснити ознаки художності, що зустрічаються й у достовірних записах XIX ст., де відбилися вірування й повір'я, авторитет яких був безперечним? Про легенди етіологічні О. І. Дей написав: "Вони ваблять своєю фантастичністю дитинного бачення навколиш-



нього світу" (*Легенди...*, с. 15). Не чіпаючи питання про зв'язок цього спостереження з відомою думкою К. Маркса про причину замилювання цивілізованої людини давньогрецьким мистецтвом, зазначимо, що тут виявлено цікавий аспект сприймання нашим сучасником міфологічної легенди: вона для нього є екзотичною, і естетичний ефект тут виникає з "ножиць" між очікуваним людиною, що вихована на сучасному мімесісному (життєподібному) мистецтві слова, та прочитаним нею в тексті, де вуж розмовляє з дівчиною, а потім одружується з нею.

Що ж до об'єктивних естетичних якостей, то спробуємо знайти їх у записі легенди "Волове очко", надрукованому Д. Лепким 1885 р. у львівській газеті "Зоря": "Маленька тота птичка, кажуть люди, зробилася з дитини, що дуже любила свого рідного батька. Давно, дуже давно тому, напали на село татари, спалили хати, а людей позабивали. Убили батька дитини, туловище вергли на вигін, а голову закопали десь під корчі. Тому-то волове очко скаче попід корчі, придивляє ся добре всюди, шукаючи голови батька, щоби її тамка, де туловище, закопати в землю. Але до сегодне якось не може відшукати своєї страти. Колись однак ж найде воно голову батька, похоронить її і стане чоловіком..." (*Легенди...*, с. 86). Окрім "рідного батька", немає тут епітетів, стиль "голий", безобразний. Але вже зміст і жахливі реалії передісторії перетворення створюють емоційну базу для сприймання легенди як художнього твору – адже жах, як відомо, є певним сурогатом естетичного переживання.

Там, де сучасний письменник намагався б зазирнути до психіки дитини, народний оповідач постулює, що вона "дуже любила свого рідного батька", і показує її дії. Але якщо сучасний читач передасть зміст легенди словами "Дитина так любила свого батька, що перетворилася на пташку", цей "переклад", визволивши великий емоційний заряд твору, усе ж таки буде неповним. Недаремно ж сказано "рідного батька": дитина хоче знайти його голову не тільки для того, щоб з'єднати її з тілом, а щоб похоронити – і тим самим вибавити батька від долі упиря або просто злостивого мерця, що буде вічно блукати, шукаючи свою голову. Саму ідею перетворення – здійсненого (дитини на пташку) та очікуваного в майбутньому (пташки на чоловіка) – задано прадавнім анімістичним світоглядом, але її підтримують, як бачимо, й уявлення, що їх поділяв традиційний слухач легенди в ХІХ ст.



Трагізм образу дитини-"волового очка" підсилюється, коли слухач сприймає часовий вимір її пошуків: батька вбито "давно, дуже давно" (додамо, що в XIX ст. для традиційного слухача й татари-напасники стали вже ознакою давнього, епічного часу), а знайдено його голову буде лише "колись" – навряд чи не при кінці світу, коли земля і море віддаватимуть своїх мерців (Об'явл., 20.13).

Страхітливі маніпуляції татар із трупом батька дитини описані, здавалося б, "реалістично", але, щоб оцінити життєву ступінь вірогідності цього епізоду, слід урахувати, що татари або замінили якихось ближчих українцям за звичаями ворогів, котрі свідомо (і з якоїсь конкретної причини?) бажали позбавити саме цю свою жертву похорону по-людськи, або виступають тут як епічні вороги взагалі, чия жорстокість є абсолютною, нічим притаманним людині не мотивованою (за тією ж логікою татари перетворилися у фольклорі Західної України на "песиголовців"). Другий життєподібний пласт оповіді – це живий опис рухів "волового очка" (*troglodites parvulus*), його поривчастих стрибків "попід корчі". Проте й тут зображено рухи не пташки тільки, а й дитини, що в образі її провадить свій пошук. Ясно, що й ці зовні реальні деталі до реалізму в мистецтві стосунку не мають.

А якщо там, де в літературному творі нового часу ми б очікували метафоричну картину, у легенді знаходимо тільки словесне втілення анімістичних уявлень, то, може, і не має вона зовсім специфічно естетичних якостей – таких, що сприймалися б слухачами легенди в XIX ст. як щось відмінне від жаху перед злочинами татар або співчуття дитині? Але такий висновок був би поспішним – хоч би тому, що вчинок хлопця міг розглядатися як етично досконалий, а у фольклорі, як і в середньовічній культурі, зокрема християнській, досконале з погляду етичного набуває виразної естетичної забарвленості.

Зробимо ще одну спробу знайти естетичні властивості тексту. Чи не сигналізуватимуть про них деталі, факультативні для розвитку оповіді або, користуючись терміном Р. Барта, "інформативні ознаки"? У цій легенді ними будуть "вергли на вигін", "спалили хати". Проте така конкретизація оповіді – невід'ємна ознака народного осмислення сюжету, який, на відміну від літератури, у фольклорі не може бути абстрактно-алегоричним.

У літературній нарації важливу художню функцію виконують діалоги. В аналізованому тексті легенди вони відсутні через специфіку змісту, але взагалі доволі часто з'являються в міфологічних фабулатах



і меморатах. Відзначимо, що деякі з них явно непотрібні для розвитку оповіді, оскільки не несуть нової інформації, а деякі просто неможливі у змальованій ситуації. Наведемо приклади з меморатів у записках В. П. Милорадовича. Оповідач із приятелем уночі побачили собаку, подано його опис. "А я і кажу товаришу: «Дивись, що воно таке за собака». – «А я не знаю», – каже". Парубки побачили колесо, що котиться на них із гірки. "Що тут робити?» – закричали вони усі" ("Українці...", с. 460, 464). Для пояснення появи таких діалогів послатися на народну напівсвідому конкретизацію оповіді вже недостатньо – перед нами результати свідомого намагання відтворити в деталях перебіг реальної (насправді ж напіввигаданої) події. Щоб зрозуміти, для чого це робиться, слід пригадати, що міфологічні легенди розповідалися з метою підтвердити певне вірування: "Другі люди, бач, сміються, а як я сама бачила, так нехай криє Мати Божа!" ("Українці...", с. 459). Тому можна пояснити розглянуті тут явища, за формою подібні до художніх деталей у сучасній літературі, як утворені внаслідок бажання надати оповіді достовірності – хоч би й такої, що її повинні мати на суді оповіді свідків.

Отже, конкретний аналіз поетики міфологічної легенди приводить до висновку, що її текстам можуть бути притаманні об'єктивні естетичні властивості, або обережніше – що її тексти можуть мати їх у потенції. Водночас усвідомленою оповідачем і слухачем естетичної функції цей жанр не мав. Проте було б поспішним поширювати ці спостереження й на ще не розглянутий тут жанр "Sage" – на християнську легенду.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Знайдіть у переліку жанрові ознаки міфологічної легенди.

1. Наявність діалогів.
2. Прозова форма.
3. Оповідь про перетворення.
4. Утілення язичницького світогляду.
5. Широкий діапазон форм художнього часу.
6. Утілення двовірства.
7. Багатоепізодність.
8. Естетична функція.



**Відмінникові.** Л. Реріх, автор монографії про німецьку неказкову прозу (1958), доходить висновку: "Оскільки «Sage» перш за все служить фактографічною інформацією, а не художнім твором, позаяк оповідач не усвідомлює особливостей її форми, то вона не має особливого стилю, тобто не має особливих жанрових ознак". Чи можна, на вашу думку, поширити цей висновок на вже розглянуті явища української неказкової прози?

## **5.5. Християнська легенда: цикли космогонічний і старозаповітний**

Жанр *християнської легенди* складають просякнуті християнським або двовірним світоглядом прозові фантастичні оповіді про події та персонажів Біблії й усного церковного Передання, про святих і про інших християн, а також про ікони, церкви та монастирі.

Полемічним залишається питання про назву цих легенд. Ще наприкінці 50-х рр. минулого століття Г. С. Сухобрус запропонувала традиційний термін "християнські легенди" замінити: "Під апокрифічними легендами розуміють усні оповідання, в яких пародійно (! – С. Р.) трактуються біблійні та євангельські теми. Своїм викривальним (!) характером, стислістю і сконденсованістю змісту вони близько стоять до казок-новел та анекдотів"<sup>35</sup>. Безглуздість цього термінологічного визиску сталінської фольклористики зрозуміла й без пояснень. Проте можна зрозуміти, чому термін "апокрифічні легенди" підтримують О. І. Дей, Л. Ф. Дунаєвська та В. Ф. Давидюк. Адже цим означенням підкреслюється неортодоксальний з погляду православної церкви, двовірний (одночасно християнський і язичницький) характер релігійних поглядів, утілених у більшості творів цього жанру, а також той факт, що певну частку сюжетики його запозичено з апокрифів – неканонічних творів давньої християнської літератури, пізніше заборонених церквою.



Проте для збереження традиційного терміна резони ще переконливіші. По-перше, поряд із двовірними українська усна християнська легенда завжди містила в собі й тексти, цілком ортодоксальні з погляду православної доктрини. Визначні діячі української церкви XVII ст. Петро Могила, Іоаникій Галятовський, Дмитро Туптало (святий Димитрій Ростовський) і Феодосій Сафонович збирали ці легенди, а три останні письменники й видавали їх (див.: 2.2). По-друге, обираючи означення "апокрифічна", ми заздалегідь позбавляємо себе можливості розглядати монастирські легенди, в Україні свого часу дуже популярні. І останнє зауваження, уже методологічного характеру. Називаючи ці усні тексти апокрифічними, тим самим переходимо на позицію православної церкви, що руйнує нашу принципову наукову об'єктивність (див.: 2.1.).

Християнська легенда – жанр, твори якого активно записувалися й видавалися в Україні, і водночас – жанр, практично невідомий сучасній інтелігенції, не кажучи вже про "середнього читача". Справа в тому, що за радянської влади легенди потрапили до переліку тих жанрів, що начебто "зовсім вимерли"<sup>36</sup>. Вирок несправедливий, бо навіть у 60–70-ті роки експедиції КУ зафіксували в Сумській і Чернігівській областях велику кількість текстів цього жанру. Немає підстав думати, що в інших регіонах християнська легенда чомусь зникла.

Своєрідною є також історія вивчення цього жанру в Україні. Після новаторських розвідок О. М. Веселовського (див.: 3.5), що відкрили в східнослов'янській християнській легенді складне переплетіння впливів Сходу і Заходу, візантійських житій та буддійських джатак, середньовічного роману й казкової сюжетики, українські фольклористи (М. П. Драгоманов, Ю. О. Яворський, О. А. Назаревський), як і їхні російські колеги, довгий час зважувалися на дослідження лише окремих легендарних сюжетів. Майже єдине виключення становить ґрунтовний огляд християнського фольклору України в четвертому томі "Історії української літератури" М. С. Грушевського (1925). Проте історик обрав тут тематичний принцип, розглядаючи тексти християнської легенди впереміш із пісенними жанрами та й до того не цікавлячись питаннями її жанрової специфіки й поетики.

Християнська легенда – це справжня усна книгозбірня, і єдиний поки що можливий спосіб її каталогізації – хронологічний. Щоправда, хронологія тут умовна, сказати б, "внутрішньожанрова" – біблійна, головним чином, тож і починається зі створення світу. Про цю, з усіх поглядів, якнайважливішу подію розповідає найархаїчніший цикл





християнських легенд – *космогонічний*, або ще етіологічний. Далі вживаємо лише першу назву як традиційну в українській фольклористиці, а також щоб не плутати християнську космогонічну легенду з міфологічною етіологічною (див. 5.4). Ці легенди пояснюють походження різноманітних речей і явищ, а інколи й деяких людських властивостей.

Здавалося б, космогонічній легенді поталанило на дослідження, та ще й двічі. Першого разу, коли з'явилася друком присвячена їй груба книжка Г. В. Булашева (1909), у кінці минулого століття перевидана<sup>37</sup>. Проте це книжка науково-популярна, а саме розуміння космогонічних легенд у автора надто широке: розглядаються й культу Неділі та П'ятниці тощо. Фахівець не може користуватися цією книжкою, де густо – але без посилання на джерела – цитуються тексти: в оригіналі їх перекладено російською, а в україномовному перевиданні маємо зворотний переклад з російської, тому що перекладач не став розшукувати українські оригінали. Удруге поталанило космогонічним легендам, коли їх сюжетику зафіксував Ст. Томпсон в АТ, міжнародному покажчику казкових сюжетів, це де вони утворили розділ "4. Етіологічні оповіді (tales)" із № 2441–2700. Хоч це й полегшило бібліографічний пошук (якщо постає завдання врахувати міжнародне тло вітчизняної легенди), пророблена тут американським фольклористом велика робота ніби "канонізувала" притаманне йому сумарне розуміння "Sage": християнські легенди подано тут без розрізнення з тими, що їх ми звемо міфологічними.

Зразком української космогонічної легенди може служити оповідь про походження гір. Їх, як і в більшості легенд про творіння, створює Бог – проте, теж за традицією, за суперництва з дияволом, який унаслідок табу на його називання отримує імена Юда, Триюда, Аридник, Ідол, Щез би тощо. Ось і тут диявол ("Ідол") позаздрив Богові, який щойно створив землю, і вирішив зробити землі й собі: "Поринув на дно моря, набрав землі і виніс її наверх. З тої землі пішли гори і каміння. Що Бог создав, те рівне, чисте, а вже, що Ідолове, то саме каміняче, і гори, і всякі викрутаси... Так і по всьому, що його Ідол робив..."<sup>38</sup>. Сюжет класичний, відомий у майже всіх народів світу, хоч частіше функцію деміурга виконує який-небудь водний птах.

Наступний цикл легенд, про першолюдей Адама і Єву, на відміну від більшості сучасних трактувань цієї "вічної" теми, має за ідеологічний центр питання про "первородний гріх". Богословське його тлумачення аж ніяк не задовольняло народних мислителів. Один із них наприкінці XIX ст., передавши популярне уявлення про те, що в першолюдей



у раю тіло було "рогове, як наші нігті", зауважує, що Єва спокусила Адама, бо "кобіта то вміє гірше чоловіка скусити... То Пан-Біг не ябко наказав йому їсти, то тільки дітям так ся каже" (*Легенди...*, с. 46).

Історія "рукописання Адамова", даного дияволу, отримує в оповідача із Закарпаття таку романічну зав'язку: "Уродила Їва з Сатаною, як ся доторкнув Їви, по Каїнові й Авелеві третього хлопця, з п'ятьма головами, і так ридав той хлопець – на сім миль задалеко". В іншому варіанті хлопець має вже 24 голови, а Сатана обіцяє зробити з нього звичайного хлопчика, "тільки дайте мені те, що за нього не знаєте". Це казковий мотив (АТ № 441 та ін.), відомий також із біблійного сюжету про дочку Іефая (Суд., 11, 30–40). У легенді Єва намовляє Адама погодитися на цю умову. Отримавши від Адама "контракт", Сатана поніс його "на Голгофту-гору і закопав у камінь, у синяк, на сім локтей завглибшки, і так промовив: «Тоді сей контракт вислобонить той, що ся вродить, умре і в третій день воскресне»". Мова, зрозуміло, про Ісуса Христа.

Із персонажів Старого Заповіту, якщо не рахувати Адама і Богатворця, найпопулярнішою постаттю в Україні, як і в усій Європі, був премудрий Соломон. Про його пригоди, що виникали, головним чином, через хтивість і моральну нестійкість матері Соломона Вірсавії та його власної дружини, розповідали справжні "казки", сюжети яких А. Аарне включив до свого покажчика. Між структурами усної "Соломонової саги" та легенд про Адама і Єву є різниця, але існує і подібність. Легенди про Соломона гостросюжетні, при цьому сюжет кожної з них доволі чітко відокремлений від інших. Натомість легенди про Адама і Єву являють собою доволі аморфні сукупності окремих мотивів і "чуток-пліток", що можуть бути перекомпоновані в різній послідовності. З іншого боку, легенди про Соломона теж є фрагментами певної макрооповіді, згаданої "Соломонової саги", що включала в себе, зрештою, не тільки "казки".

Серед сюжетів, прикріплених у легендах до Соломона, є, сказати б, героїчні (АТ № 905: Соломон, уже під шибеницею, тричі сурмить, викликаючи своє військо), є й новелістичні (АТ № 875: різні докази мудрості Соломона-хлопчика), а є й суто релігійні за змістом, до того ж такі, що мають для їхніх оповідачів і слухачів значення безпосередньо життєве. Мова, зокрема, про сюжет, в якому Соломон продовжив існування людства. Інколи він розповідається як окрема легенда, але частіше вмонтований до розлогої оповіді про подвиг Соломона, який, залишений Ісусом у пеклі після його зруйнування, спромігся самотужки звідти вибратися.



Узагалі похмура та серйозна, оповідна тональність космогонічних і старозаповітних легенд іноді ставала бадьорішою, світлішою. Узяти хоч би такий епізод з легенди про створення першолюдей: "Як заснув Адам, то Бог узяв та з рожі сотворив жінку". Адамові ця жінка не сподобалася, і Бог створив нову, як у Біблії (Бут., 2, 21–22). Потім Бог запитав Адама: "Яка з двох жінок йому більше подобається?" Адам відповідає, що напевне йому "лучше нехай тая, що з мого ребра!" А Бог: «Ну а мені здається, що тая, що з цвіту! Я її дам синові своєму за матір!» Та взяв Бог ту жінку, що з цвіту, та й одіслав на небо". Як бачимо, у Бога смак вишуканіший, ніж у створеного ним із глини першочоловіка. Богородиця ж отримує тут походження не тільки найаристократичніше, а й справді витончене: від сотворіння свого позбавлена усього земного ("глини"), вона, не визнавши й "первородного гріха", відразу ж опиняється на небі.

Важко подолати враження, що не лише біблійну оповідь про сотворіння Єви, але й цю поетичну легенду пародіює оповідь, у варіанті якої, записаному В. М. Гнатюком 1890 р. в Бучацькому повіті, Бог, вийнявши з Адама ребро, "почав дірку в грудях залатувати. Тим часом надбіг пес (занюхав осхабину!) і нім Пан Бог спостерігся, вхопив ребро та втьок із ним." Бог встиг тільки "злапати го за хвіст, але якось так потяг нещасливо, що хвіст лишився йому в руках, а пес з ребром уйшов. Що мав Пан Бог робити? Адже не мав ще друге ребро Адамові виймати! Тому взяв і з хвоста собачого сотворив Єву. Тому-то у жінок таке волосся довге, як собачий хвіст" (*Легенди...*, с. 47).

Легенди на цей сюжет існують і в інших народів, тому не можна цю вважати за суто українську. Такі тексти, хоч фактично вони буквально губляться в масі легенд непародійних, інколи, як ми бачили, беруть за основу для висновків про суцільну пародійність християнської легенди стосовно Біблії. В історичній перспективі "анекдотичні", точніше пародійні її твори існували й раніше, зокрема в XVII ст., коли, судячи зі згаданих вище фіксацій у творах українських письменників, жанр був у розквіті. Ідеться передусім про "Казання руське", явно неправославну, але україномовну пародію на стару, "домогилянську" православну проповідь.

Сміхове "подвоєння" сакрального об'єкта старе як світ. М. М. Бахтін у дослідженому ним середньовічному та ренесансному святковому сміху бачив переосмислення цього "ритуального осміювання божества найдавніших сміхових обрядів"<sup>39</sup>. Коли давньоруський жрець правив свою язичницьку службу, скоморох як "ієрей сміху" (О. М. Панченко)



перекривлював його жести. Знала давня Україна й вітчизняні аналогії "священній пародії" ("parodia sacra") західноєвропейського середньовіччя. Серед них, окрім щойно згаданого "Казання руського", назовемо "Євангелію руську схизматицьку" та "Послання митрополита Макарія до св. Петра", теж складені католиками або уніатами. Тому принципового значення набувають різдвяні й великодні "вірші" та "коляди" – твори літературні, але основані на усній традиції. Не можна бачити в цих гумористичних віршованих текстах, як це робилося в радянському літературознавстві, твори антицерковні або атеїстичні – і хоч би тому, що деякі з них склалися тими ж запорожцями, що готові були головами накласти за православ'я.

Тож немає підстав розглядати як антирелігійну й наведену вище легенду. Вона антижіноцька, це так. Але ж православна культура взагалі ставиться до жінки якщо не негативно, то з підозрою, дискримінує її, забороняючи жінці, наприклад, не те що отримати сан священника, а й узагалі перебувати в олтарі. Варто нагадати, що ця антижіноцька тенденція базувалася, головним чином, на осмисленні участі в біблійній історії "первородного гріха" тієї ж Єви, про яку йдеться в наведеній пародійній легенді.

Тепер маємо можливість із нового боку подивитися на деякі особливості раніше розглянутих легенд. У космогонічних легендах побачимо поруч із справжнім творцем-деміургом, Богом, його не так суперника ("всемогутній" міг би його знищити кожної миті), як сміхового дублера-помічника, що постійно пошивається в дурні, бо хоче зробити зле, а виходить щось гірше, ніж у Бога, а все ж потрібне людям. Отже, сміх приховано діє в цих актах творіння, але носієм його є творець темний, чиє ім'я бояться називати, замінюючи евфемізмами. Тут можна бачити втілення двох протилежних уявлень, одного народного язичницького, другого християнського, що його активно пропагувала православна церква, особливо російська. Перше – це уявлення про життєдайну, магічну силу сміху, що посилює плодючість тварин, сприяє врожаю тощо<sup>40</sup>. Друге – уявлення, навпаки, про гріховність сміху, оперте на спостереженні богословів, що Ісус Христос ніколи не сміявся.

Якщо ж придивитися з цього боку до Соломонового циклу, побачимо, що в його прижиттєвих пригодах функцію "противника" виконує саме жінка, а ті перемоги, які їй вдається тимчасово одержати над "премудрим", теж мають сміхове забарвлення: здійснюється, наприклад, пророцтво батька його, царя Давида, що Соломону доведеться



опинитися під жіночим "гузном". У посмертних пригодах мудрагеля цю функцію переймають чорти, комічна безпорадність яких кидає й на них певний сміховий відсвіт.

Космогонічні та старозаповітні легенди разом складають у народно-християнському фольклорі своєрідну "епоху творіння", що вона, ніби за інерцією, продовжується окремими сюжетами й у наступному, новозаповітному циклі легенд, але тут починає вже виходити на перший план основна тематика цього фольклору – морально-релігійна.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Визначальною ознакою жанру християнської легенди є ...

1. ... втілення в ній християнського або двовірного світогляду.
2. ... фрагментарність оповіді.
3. ... сюжет, узятий зі Старого Заповіту.
4. ... етіологічна функція.

**Відмінникові.** Пригадування яких фольклорних творів викликало у слухача додатковий сміховий ефект при сприйманні образів чортів у легендах про Соломона в пеклі?

## **5.6. Легенди про персонажів Нового Заповіту, про святих і моралістичні**

Серед тем новозаповітних легенд – про Ісуса Христа, Богородицю, апостолів, про Страшний Суд або Друге Пришестя є більш і менш популярні. Так, мотиви Христова Народження, втечі до Єгипту, пошуків Його іудеями, мук і Розп'яття краще розроблені в колядках (див.: 7.1.). І все ж таки важко проминути запис із Канівського повіту другої половини ХІХ ст., де про Благовіщення – один із провідних сюжетів іконопису, у церкві він завжди перед очима парафіян – ро-



зповідається таким чином: коли Мати Божа почула слова архангела Гавриїла, вона "сама снідала рибку; так м'ясо об'їла, що zostалися самі реберця – так оце не знаю, чи ви бачили, а я таки сам, на свої очі бачив в Дністрі ту рибу: з одної сторони зовсім, як жива, а з другої сторони тільки реберця видко, так дочиста, як об'їдені, так боком і виляв на воді" (Чубинський, т. 1, с. 67). В інших народів це розповідь про походження камбали, але селянин із Канівщини, як бачимо, вмонтовує до її сюжету згадку про те, як він своїми очима бачив рибу, напівоб'їдену майже дві тисячі років тому.

Це явище змушує нас поставити питання про можливість побутування християнської легенди у формах мемората й "чуток-пліток". У наведеному тексті оповідь від першої особи охоплює лише фрагмент, що має засвідчити дотихчасове існування матеріального доказу – в інших легендах це ямки в камені або піску на місці молитви святого, руїни церкви тощо. Проте можливий і повноцінний меморат, де оповідач змальовує диво, що сталося з ним самим, утілює свій власний містичний досвід. У XIX ст. такі меморати друкувалися в клерикальних часописах, зокрема в петербурзькому щомісячнику "Странник", наукові українські записи друкувалися рідше. Ось запис В. П. Милорадовича. Етнограф, напевно, запитував у жінки, чи знає вона, як можна зробитися відьмою, а у відповідь отримав такий меморат: "Попустив Господь гріха: захотілося мені відьмою зробитися. А я чула, що треба під Івана Купала скинути з себе хрест і з вечора Богу не молитися, а опівночі взяти хлібину, ніж і яку-небудь ікону і піти на річку..." Далі описано ритуал, що його оповідачка й виконала майже повнотою: "Прийшла до берегу і вже хотіла ногами стати на святу ікону, а третій півень і заспівав. Тут мене Бог і спас: я чула, як грішна душа, як третій півень заспівав, покаялась Богу, і Бог її прийняв, – да так мені стало страшно, так страшно, що і з міста не можу тронуться. І вже не знаю, як я почала молитви читати, як перехристилася, як підняла ікону – хлібину та ніж покинула – та як побіжу додому! А воно за мною гуде та неначе мокрими тряпками по пиці хлюще та б'є" (Українці..., с. 445–446). Оскільки християнська віра таки перемогла в душі оповідачки й вона це сприйняла як диво, створене Богом, перед нами не міфологічна легенда, а християнська.

Не знайшовши такого ж наукового запису "квазімемората", наводимо приклад з уже згаданої (2.2) збірки благочестивих богородичних легенд (головним чином, про дива ікони Богородиці Єлецької), запи-



саних і надрукованих архімандритом Єлецького монастиря в Чернігові Іоаникієм Галятовським (1676). Він розповідає, як колись послав до монастирського села Серединка ченця з дорученням і якого вигнав, погрожуючи шаблею, "казак з Войска Запорозкого Іван Соचेвец, отаман серединский". Прийшовши після цього подвигу додому, козак "п'яний заснув і юж ся проспав, чул голос до себе мовлячий: «Іоанне, перестань пити горілку, бо ежелі не пересташ, не вернешся додому з війська, до которого ити готуєшся»". Ідеться про війну з турками. Козак, ще не підводячись, відкрив очі й, нікого не побачивши, спитав: "Кто ти естесь, що до мене мовиш?" І знову почув той самий голос: "Я естем родителка Божая, Мати Христова, розказую тобі, жебічь перестал пити горілку, поневаж п'яний шалієш". Тоді, "з постелі вставши", запитав козак: "О пресвятая Богородице, чи волно ж мні пиво пити принаймній?" І відповів голос: "Пива пити тобі не забороняю, але горілки більше пити не важся". Тоді учинив козак Іван Соचेвец "обітницю не пити горілку през три літа і не пил"<sup>41</sup>. Лукавість спритного козака, що спромігся перехитрувати й саму Богородицю, лише підкреслює тут щирі віру, з якою він сприйняв диво та розповів про нього архімандритові-письменнику.

Безперечно, християнська легенда побутує й у формі "чуток-пліток" – бо інакше важко уявити, як поширюється в народі інформація про явлення чудотворної ікони, про дива, що їх вона робить, тощо. У такій формі могли оповідатися й окремі фрагменти легенд про створення світу, забобонні повір'я про пекло. Прикладом останніх може бути записане П. О. Кулішем: виявляється, на тім світі перед покійним лежить на столі те, що він за життя давав бідним – "чи шматок хліба, чи кільце ковбаски, чи сала кришеник <...>, а хто не давав, то так сидить" (*Куліш*, т. 1, с. 306). Мало таких записів, бо фольклористи звикли бачити у християнській легенді виключно фабулат.

А найпоширенішими з новозаповітних легенд-фабулатів в українському фольклорі – як, зрештою, і в більшості християнських народів Європи – були розповіді про земні мандри Христа з апостолами (та найпопулярнішими святими). У деяких із них Ісус Христос лише відправляє апостолів на землю, а потім оцінює зроблене ними. Цим він нагадує князя Володимира в билинах, але на відміну від нього користується абсолютною інтелектуальною перевагою над апостолами й непорушним моральним авторитетом. Коли Ісус Христос власною особою (і завжди в супроводі святих, Петра або Миколи) вирушає в похід на



землю, він, переодягнений у старця, немов перевіряє людей на жебраколюбство, провокує їх. При цьому кара за жадобу та скнарість або винагорода за щедрість і милосердя бувають парадоксальні. Так, у великій за обсягом легенді, записаній у середині XIX ст. у Васильківському повіті й надрукованій у збірнику російських легенд О. М. Афанасьєвим, Христос дозволяє голодному вовку з'їсти корову в бідної вдови, що гостинно прийняла його в себе. Ісус Христос не зглянувся й на прохання св. Миколи покарати не її, а "багатиря", який не пригостив удаваних старців на весіллі у себе в домі. Як не хитрує св. Микола, намагаючись урятувати вдовину корову, вовк таки забирає її. Кінець кінцем з'ясується, що "багатир" із жінкою каратимуться в пеклі, а бідна вдова в раї матиме "вічне пребогатое щастя". Хоч із погляду православної церкви ця легенда є не що інше, як "марновірна байка", слід визнати, що ідею вона втілює ортодоксальну християнську: "От бач, як то робиться; будь добрий, чоловіче, не вповай на земнеє щастя та люби бідних і старайся, небоже, – то, як кажуть, Бог в сім і будущім віку поможе!".

В іншій легенді цього циклу, дуже популярній також і в Білорусі, св. Микола разом із св. Касіяном у мандрах своїх землею зустрічають "дядька", в якого віз зав'язнув у багнюці. Микола переконує Касіяна допомогти селянинові (в інших варіантах Касіян узагалі відмовляється: "Нема як, одежу обмастю"), проте якщо Микола тягнув воза обома руками, "Кас'ян тільки одним пальцем торкається о віз". Коли повернулися вони на небо, Бог побачив, що Касіян "здоровий ледар, та й каже йому: "Тобі, Кас'яне, за те, що ти такий ледачий", будуть святкувати один раз у чотири роки, а "тобі, Миколо, будуть празновать у год два рази, бо ти трудолюбивий чоловік"<sup>42</sup>.

Отже, ця легенда пояснює, чому св. Микола Мірлікійський має два свята на рік, а св. Касіян Римлянин – тільки одне, та й те 29 лютого. Проте народна фантазія на цьому не зупиняється, перетворюючи святого Касіяна на демонічну істоту, що лише "схожа на людину" і "має коло себе нечисту силу". Цитований щойно самозапис 1927 р. із с. Миколаївка на Полтавщині повідомляє також, що Касіян "увесь у шерсті, вії довгі, аж до землі, і весь чорний <...>. Кас'янові через вії погано бачити, і нечиста сила підіймає йому вії гуртом". В іншому тогочасному записі Касіян виступає як "недобра людина <...>; на що не гляне, усе від його погляду гине". Закономірним здається висновок, що його робить О. А. Назаревський, зібравши й дослідивши цитовані





записи: "У загадковому похмурому герої своєї повісті, ім'ям якого її названо, Гоголь зберіг майже всі риси «створеного простонародною уявою» образу Касіяна, проте він не міг зберегти його церковне ім'я, ім'я святого, і створив для нього з постійного у легендах про Касіяна слова «вія» («вії до землі») нове..."<sup>43</sup>.

Але ці легенди про св. Касіяна ще цікавіші, як на нашу думку, в іншій площині. Вони демонструють, що християнська легенда втілює релігійні переконання, з погляду православної церкви не лише неортодоксальні, а й прямо еретичні. Маємо тут відбиток явища дуже архаїчного: коли нові "святці" заступили собою язичницьких богів, вони у свідомості недавніх язичників взяли на себе й функції божеств злих, ворожих людині. Це була та сама міфологічна логіка, що викликала в подібних ситуаціях учення болгарських богомилів про рівноправність Бога і диявола та інші дуалістичні ересі Сходу і Заходу. Ця архаїчна логіка й зумовила той дивовижний, на перший погляд, факт, що, ставши жахливою потворою, маючи "коло себе нечисту силу", Касіан водночас залишився для оповідачів тим самим "преподобним Касіаном Римлянином", пам'ять якого святкується церквою 29 лютого.

У більш традиційних легендах *про святих* лежать в основі сюжети відповідних житій (церковних оповідей про життя святого), а побутування їх підтримувалося, як правило, культом відповідних ікон або мощів, розташуванням десь неподалік церкви, присвяченій святому тощо. У Києві однією з таких реліквій є мощі св. Варвари, що зберігаються в Михайлівському Золотоверхому монастирі. Легенди про цю святу дівчину популярні дотепер. Ось що записала в 1988 р. на Сумщині Ю. І. Косяк від уже згаданої Г. І. Скорогородської: "Варвара була красавиця богомольна. Батько її на плаху оддавав, був він такий гонитель! Нещадно її гнав, мучив, ногами попихав. А їй безперестанку чи то з хмари, чи то з туману було слышно: «А ти, Варваро, неси хрест!»". Незважаючи на зовнішню безсюжетність, варіант відтворює основні особливості життя грецької мучениці, а саме: головним переслідувачем тут теж виступає батько-язичник, відбито й безпосередність духовного контакту красуні Варвари з її "небесним нареченим" – Ісусом Христом.

Уже згадувалися легенди *монастирські*. Вони склалися й побутували в Україні, починаючи з XI–XIV ст., коли виникли усні прототипи сюжетів, оброблених у славнозвісному "Киево-Печерському патерику". Пізніший, першої половини XVII ст., киево-печерський фольклор збирав Петро Могила. На жаль, немає наукових записів XIX ст.,



а що було чого записувати, свідчить хоч би розповідь відомого російського духовного письменника А. М. Муравйова, якому 1845 р. показували в Лаврі "юдоль преподобних Антонія і Феодосія" та джерело (тепер засипане), де, мовляв, зустрічалися з водоносами два засновники монастиря<sup>44</sup>. Усні традиції інших українських монастирів залишаються практично недослідженими.

Існували й окремішні *паломницькі* легенди. Палестина для наших предків була такою ж малодоступною, як і для нас, Афон, де плекали свою усну традицію, теж, зате до Києво-Печерської лаври в ХІХ ст. стікалися прочани з усього православного світу. І оскільки найбільш вражають у ній печери з нетлінними мощами, не дивно, що саме вони стають чи не головним "персонажем" паломницьких легенд. В одній з них, записаній відомим польським українознавцем А. Марцинковським (Новосельським), мабуть, у Києві, розповідається про бабу-прочанку, що відстала в печерах "від походу і лишилася сама. Сім літ блудила під землею і її тоненька свічка не гасла сім літ". Увесь цей час вона не їла, і хоч коло кожної раки з мощами кладала гріш, один із сімох грошей, узятих із собою, залишався весь час у неї "зав'язаний у хустці". Нарешті, "бачить перед собою відчинені двері, входить до церкви <...>. Виходить на подвір'я, розглядається по всіх сторонах – нічого не пізнає навколо. Де ж Лавра, де ж дзвіниця, де ж Дніпро?" Потім виявилось, що вона в Єрусалимі<sup>45</sup>.

Немає, напевно, в Україні старовинного міста, де б не розповідали б про підземні ходи, що вели колись на той берег річки, до сусіднього лісу, а то й куди далі. Але тут цей традиційний мотив ускладнено за рахунок мотиву "нерозмінного гроша", що має походження біблійне, з розповіді про сарептську вдову (3 Цар., 17.10–16), а також деталей легенд, в яких розповідається про відвідини праведною людиною раю: хвилина, там проведена, дорівнює кільком земним десятиріччям.

Огляд *моралістичних* легенд почнемо з творів традиційної, міжнародної сюжетики. Це оповіді про подорож на той світ, які в середньовічній літературі Заходу отримали назву *visione*, видінь. Звичний шлях, щоб потрапити на той світ, для живої людини пролягав через "обмирання", чому в сучасній побутовій міфології відповідає "клінічна смерть". П. О. Куліш свого часу переповів кілька таких видінь, що їх почув від старенької, душа якої мандрувала "тим світом". Є серед них і така собі дорожня нотатка: оповідачка бачить, "аж ходять воли в такому спашу, що й ріг не видно з трави, а самі худі, худі, як дошка.



А біля їх ходять воли по самій землі, ні травинки під ногами нема, да жир аж по землі тиліпається. От дід (виконує функції Дантова Вергілія – С. Р.) і каже: "Оце, – каже, – що худії воли, то то багаті люди, що жили самі в роскоші, а бідним не помагали; а ситії воли, то то бідні люде, що од свого рота виймали та старцям із последнього давали" (Куліш, т. 1, с. 306). Отака винагорода праведним біднякам на тому світі! Джерело образів, без сумніву, біблійне: це сон про сім корів ситих та сім корів худих, що наснився фараонові (Бут., 40.2–30). Можливо, в усній передісторії тексту, почутого П. О. Кулішем, на "ситих волів" перетворилися іновірці-жебракoлюбці: подібне гротескне розв'язання проблеми Божої винагороди праведним іновірцям відомо середньовічній книжності.

Яскраве та своєрідне втілення в українському фольклорі отримав і сюжет "про панщину". Так прийнято називати легенду про жахливого злочинця, що в парадоксальний спосіб отримує прощення своїх гріхів. На відміну від головних героїв "Едипових легенд" (в українській християнській легенді – це Іуда Іскаріот, св. Андрій Критський, Григорій папа Римський і ще загадковіший "Андрій, чоловік правознаний"), що вбивають батька й одружуються з матір'ю, не знаючи, з ким мають справу, герой легенди "про панщину" є злочинцем свідомим, бездушним, може викликати лише відразу у слухача. Він розбійник, холодний убивця, і тексти свідчать, що найбільшу складність для народних оповідачів становило мотивування його покаяння й пошуків покути: "Коли вже того (убивств – С.Р.) було забагато, то стало гризти його сумління, і він подумав: «Треба піти висповідатись та позбутись усіх своїх гріхів, досить вже з мене»" (Легенди..., с. 241). Це та ж цинічна "простота", що й у новгородській билині про Василя Буслаєва: "Смолоду было бито-граблено, Под старость надо душа спасти". Це та сама логіка, за якою запорожці, якщо доживали до старих років, закінчували життя, за переказами, у Межигірському монастирі.

Мабуть, інформантів ХІХ ст. вже не задовольняла наївність такого внутрішнього перетворення опришка, тому й з'являється у варіантах мотив дива. У записі 80-х рр. із с. Лебедин Чигиринського повіту розбійник побачив у полі вогонь, подумав, що то чумаки, і пішов повбивати їх. А там "мала дитина скака через огонь і говоре:

– Це тобі, Боже, а це мені, Боже..."

Ця наївна молитва походить із легенди про невігласа, що не вмів навіть молитися, але виявляється святішим за пустельника, бундючного своєю добродійністю. Мала ж дитина молитися в такий спосіб, бо просто



не встигла навчитися: хлопчик "звечора уродився, опівночі хрестився, до світа вмер і поховали". Він називає себе "великим грішником", бо при його народженні мати "кров проливала". Розбійник вражений:

" – Ну, як же ти такий великий грішник, то, значить, я тисячу на тисяч раз грішніший от тебе" (*Легенди...*, с. 238–239)..

Так або інакше покаювшись, розбійник іде до попа, щоб висповідатися й отримати покуту. Але виникає ускладнення: за християнською доктриною, справді, немає грішника, який не міг би сподіватися на прощення Богом, але ж саме Богом! Священик боїться прогрішитися, узявши на себе відповідальність – і не приймає сповіді. А розбійник діє за власною жорстокою логікою і вбиває кожного чергового священика, що не йде йому назустріч. Таким чином убиває 12 попів, поки від тринадцятого не отримує нарешті покуту: має виконати якесь завдання не до виконання – пасти чорних овець, поки не побіліють, тягати на себе важке каміння, поки само не спаде, абощо. Логіка священика знов-таки зрозуміла: хай сам Бог вирішить долю грішника, якщо захоче – дивом. Але народна легенда повертає цю логіку, досі вповні ортодоксальну, у несподіване гротескне річище: "завдання не до виконання" здійснюється, коли розбійник убиває управителя, що зганяє на панщину не тільки живих кріпаків, але й мертвих. Слід зазначити, що окрім цього, соціально загостреного варіанта закінчення легенди (інколи таке вбивство стає причиною скасування панщини), записувалися й варіанти, в яких розбійник вбивав чорта.

Поданий тут далекий від повноти та всебічності огляд тематики української християнської легенди дозволяє зробити лише кілька попередніх зауважень про художню специфіку цього жанру. Почнемо з того, що пояснювальна функція помітно розмежовує легенди тематики старозаповітної, що частіше збиваються на етіологічні оповіді, та власне християнської (новозаповітні, про святих, паломницькі тощо; моралістичні), де такі пояснення, якщо й з'являються інколи, то лише на периферії оповіді. Суто художні якості християнської легенди випливають з особливостей релігійних настанов, утілених в окремих її циклах. Фрагментарність і певна розмитість меж між текстами космогонічної легенди та їхнім оточенням у потоці живого мовлення, певна вільність комбінування в ній фрагментів-мотивів виразно контрастує з більшою "замкненістю" сюжетів легенди старозаповітної, а надто новозаповітної та моралістичної. Це пояснюється,



між іншими чинниками, і тим, що в перших вирішується релігійно-пізнавальні проблеми, а в других певне конфесійне питання розв'язується на прикладі людської долі.

Відповідно й художній час у цих двох групах легенд виразно різниться. Дія космогонічних легенд відбувається "в давнії времена", "ще до Різдва Христового", але це сакральне минуле, "час творіння", відкрито в сучасність оповідача, де продовжується буття колись сотворених речей і явищ. Натомість легенди другого типу характеризує художній час, що його можна було б назвати християнсько-історичним, хоч на рівні оповіді він вимірюється довжиною людського життя або його фрагментів.

Сюжети християнської легенди, якщо розглядати їх ізсередини, ізолюючи їхні тексти від оточення в плині живого мовлення (це зауваження стосується, зрозуміло, тієї частини космогонічних легенд, про яку йшлося вище), мають дуже чітку побудову – найчіткішу, мабуть, у жанрах "Sage" – і легко піддаються структуруванню. Якщо космогонічні легенди будуються за формулою "Якщо А при творенні X, то тепер А<sub>у</sub>", а в легендах про Соломона знаходимо близькі аналогії до функціональної схеми, відкритої В. Я. Проппом у сюжеттиці чарівних казок (див.: 4.4), то в моралістичних легендах дія розвивається через подолання опозицій Бог/диявол, рай/пекло, грішний/праведний, святий/святенницький, небо/земля, гріх/покарання, гріх/покута, покута/виправдання.

Ця чіткість побудови християнської легенди пов'язана з її внутрішньою логічністю, каузально обумовленою послідовністю епізодів. Усім цим вона завдячує втіленню в ній довгими століттями відпрацьованої системи християнського осмислення Бога, світу й людини. Ця особливість жанру яскраво виявляється в тій легкості, з якою окремі сюжетні "провали", неув'язки, навіть лакуни, що з'являються в неповних, пошкоджених варіантах, виправляються у процесі усної трансмісії легенди.

Логіка християнського віровчення, за якою в легенді монтується життєвий сюжетний матеріал, не збігається з логікою житейською, "нормальною". Тут один із коренів зовнішньої гротескності та внутрішнього трагізму моралістичної легенди. Але ж той самий життєвий матеріал привносить із собою деталі життєподібні, іноді навіть психологічно достовірні, що викликає в поетиці легенди додаткову внутрішню напругу, бо в цих життєподібних, "реалістичних" обставинах здійснюється диво, явище надприродне<sup>46</sup>. Поетика фантастичного, гротескного, сенсаційного не передбачає у християнській легенді



зазирання до внутрішнього світу людини, не кажучи вже про Бога-Отця або Ісуса Христа. Складні душевні явища оповідач легенди воліє обходити, просто називати або посилатися на диво. Тому про те, що людина відчуває, ми довідуємося з її вчинків та висловлювань. У зв'язку з цим важливого значення – як і в усіх сюжетних жанрах усної прози – набуває діалог, а ось внутрішній монолог зустрічається скоріше як виняток.

Насамкінець не зайвим буде й таке запитання. Звідки отой похмурий колорит християнської легенди, її тяжіння до жахливих злочинів, потойбічних тортур, чому, зрештою, дія багатьох епізодів відбувається вночі, при невірному, "рембрантівському" освітленні? Адже в наш час не лише богослови, а й дехто із світських учених змальовують християнство взагалі, а українську народну його версію зокрема, як світогляд світлий і гуманістичний. Проте ж недарма й у християнській гімнографії принципова непізнаність дива передавалася в нас старослов'янським "страшноє", та й сама церква в минулі часи більше жала людей потойбічним пекельним вогнем. Нагадаємо, що сам термін "легенда" в середні віки розумівся як те, що має бути legendum – прочитане під час чернецької трапези, а читалися житія (такий звичай, між іншим, згадує у нас у XI ст. Феодосій Печерський), щоби ченці, слухаючи про страждання мучнів і аскетичні подвиги відлюдників, не насолоджувалися їжею. А про усні українські християнські легенди відомо, що розповідалися вони (на західноукраїнських землях, в усякому разі) не будь-коли, а "при мерці" – тобто в побутовій ситуації, в якій десь під Києвом провів три останні у своєму житті ночі "філософ" Хома Брут.

### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Наведений вище канівський запис легенди про Благовіщення має за мету...

1. ... пояснити походження камбали.
2. ... potwierditi чудесний характер Благої Вісті.
3. ... описати рибальську пригоду інформанта.
4. ... налякати слухача.

**Відмінникові.** Існують записи текстів про С. Палія та О. Довбуша, в яких вони забивають чорта. Чи віднесете ви ці тексти до жанру християнської легенди?





## 5.7. Казкова проза й паремії: внутрішні зв'язки

Перераховуючи вище (5.2) основні жанри казкової прози та головні відмінності її від неказкової, "Sage", ми були зацікавлені у визначенні тих зовнішніх прикмет, що відрізняли її від неказкової. Проте чи мають ці ознаки також і характер "внутрішній", інтегруючий, такий, що поєднує між собою жанри казкової прози?

Більшість казкознавців не сушать собі над цим питанням голову, вважаючи його за розв'язане самим уже, сказати б, існуванням виду казок. Так, автор монографії про поетику румунської казки задовольнився визначенням її як "широкого жанру"<sup>47</sup>. Коли ж К. Обенауер спробував знайти конкретнішу дефініцію казки взагалі, то побачив у ній "захоплюючу оповідь із чудесними подіями"<sup>48</sup>. Але ж "чудесні події" не обов'язкові для анекдоту й новелістичної казки. Російський славіст М. І. Кравцов підкреслює, що "казка – жанр (у значенні "виду" – С. Р.) епічний, оповідний, сюжетний. Оповідь, розказування відзначено в усіх національних термінах, що ними в різних народів називається цей тип творів"<sup>49</sup>. Проте названі М. І. Кравцовим ознаки притаманні й "Sage". На мову ж у цьому питанні опиратися важко: те ж англійське "tale" заховає своє значення "оповідь узагалі" й у наш час. На невирішеність цього питання вказує й Г. Баузіґер, автор останнього огляду проблеми – розділу "Дефініції та проблема" статті "Казка" в німецькій "Енциклопедії казки"<sup>50</sup>.

Далі спробуємо визначити внутрішні зв'язки між конкретними жанрами казкової прози та пареміями, що в прийнятій нами класифікації примикають до неї. Підемо ж до цієї мети двома шляхами. Перший пролягає через урахування формальних, структурних особливостей цих споріднених жанрів. А відкриває перед нами цей шлях "загальна теорія кліше" або усталених словесних утворень, розроблена російським пареміологом Г. Л. Перм'яковим. Розглядаючи місце паремій "серед мовних і фольклорних кліше", учений висунув ідею, плідну й для наратології: "Якщо взяти різні мовні кліше, починаючи від найменших і найпростіших, що складаються з однієї одноморфної морфемі на кшталт прийменників «о» або «у» (у російській мові – С. Р.) і закінчуючи найбільшими та найскладнішими на кшталт «багатоходової»



чарівної казки «Королевич і його дядько» (сюжет № 502 за покажчиком Аарне – Андреева), і розташувати їх відповідно до зростання обсягу та складності, отримаємо доволі довгий і неперервний ряд із поступовими переходами від одних форм до інших<sup>51</sup>. Спостереження Г. А. Перм'якова узагальнено в табл. 5.

Таблиця 5. Жанри казкової прози й паремій з погляду "теорії кліше"

№	Тип кліше (залежно від обсягу та складності)
1	Слова всіх ступенів складності
2	Фразеологічні звороти всіх ступенів складності
3	Паремії у формі незамкнених речень (приказки, побажання, прокльони й т. п.)
4	Паремії у формі замкнених речень (прислів'я, прикмети, правові вислови тощо)
5	Надфразові паремії, що відтворюються однією особою (баєчки, одномоментні анекдоти та ін.)
6	Надфразові паремії, що відтворюються двома учасниками діалогу (загадки, завдання, "пастки" тощо)
7	Байки та анекдоти всіх ступенів складності
8	Кумулятивні казки всіх ступенів складності
9	Інші оповідні фольклорні форми (не враховуючи тих, що містяться в цій таблиці)
10	Складні чарівні казки (з двома і більше додатковими ходами).

Знайдену дослідником закономірність природно було проаналізувати на окремих жанрових відтинках поданого ряду (власне фольклорні позиції: 4–10). Г. А. Перм'яков це зробив на матеріалі паремій, адже їхня структура була основною темою його розвідки. Якщо ж і ми, у свою чергу, спробуємо пильніше придивитися до фольклорної частини цього ряду та конкретизуємо названі там структури за рахунок конкретних жанрів казкової прози й паремій, то отримаємо теж досить красномовну картину – особливо, якщо підемо на ускладнення завдання й розташуємо ці жанри за тим самим принципом,





але вже відповідно до зменшення обсягу та складності, до того ж поділивши їх на три жанрові групи й визначивши внутрішні співвідношення жанрів у кожній такій групі за кількома параметрами. І ось що отримуємо (див. табл. 6).

Таблиця 6. Казкова проза й паремії.  
Деякі спільні характеристики

Жанрові групи	Жанри	Ознаки й порядкові місця, які займають жанри в кожній групі за ступенем втілення ознаки		
		Стереотипність	Метафоричність сюжету	Повчальність
Власне казки	Чарівні	I	I	IV
	Новелістичні	IV	IV	II
	Кумулятивні	II	II	III
	Про тварин	III	III	I
Мала казкова проза	Небилиця	II I III-IV		
	Докучлива казка	I II III-IV		
	Анекдот	IV IV II		
	Баєчка	III III I		
Паремії	Загадка	I I III		
	Нісенітниця	II II IV		
	Прислів'я	III III I		
	Приказка	IV IV II		

Пояснення до таблиці почнемо зі складу представлених у ній жанрів. У першій групі, "власне казок", це жанри загальновідомі та непогано вивчені. Натомість жанрам другої групи, "малої казкової прози", фольклористи приділяли мало уваги. Одним із піонерів у їхньому вивченні був О. І. Никифоров. Дослідивши реальне побутування казкової прози на російській Півночі, він нарахував у своїй класифікації п'ять жанрів "натуральних" (власне казки) та аж чотири пародійних<sup>52</sup>. Серед пародійних О. І. Никифоров називає два жанри, що існують і в українському фольклорі – небилиці та "докучливі" казки. Останні розповідаються, коли казкар втомився і хоче позбутися слухачів. Анекдот не потребує, мабуть, пояснень – на відміну від *баєчки* – жанру, описаного Г. А. Перм'яковим (російською мовою – "побасенка"):



це коротка сценка, що складається з кількох речень (вони можуть бути стягнені в одне) і є надфразовою єдністю з образним мотивуванням (тобто переносним змістом)<sup>53</sup>. Отже, баєчкою буде такий діалог: "Жорна кажуть: «У Києві лючче». А ступа каже: «Що тут, що там»" ("Прислів'я... Взаємини...", № 54, с. 371).

У третій групі жанрів, паремій, поряд із загадками, прислів'ями та приказками названо й *нісенітницю*. Це один із тих невивчених "різновидів паремій", що друкуються в додатках до збірок "прислів'їв та приказок". Нісенітниця, як і небилиця, абсолютно абсурдна за змістом, наприклад: "Кваша під боки взялася, а кисіль вуса закрутив" ("Прислів'я... Взаємини...", № 94, с. 365). Не маючи якоїсь іншої, нісенітниці виконують у розмові розважальну, отже – естетичну функцію.

Ось між цими трьома жанровими групами й виявляються (табл. 4) певні відповідності у співвідношеннях певних ідейно-естетичних характеристик у кожній групі жанрів. Наявна тенденція прямої кореляції між відносним обсягом і складністю структури текстів жанру, ступенями стереотипності його сюжетики та метафоричності тексту (Г. Л. Перм'яков, напевне, назвав би це останнє явище "ступенем інтенсивності образного мотивування"); водночас існує явна зворотна кореляція між усіма переліченими параметрами та ступенем повчальності. Або: чим складніша побудова й чим вона стереотипніша, чим легше можна її передбачити в кожному новому тексті, тим більший відліт фантазії від реальної дійсності, тим сміливіша образність і тим менше моралізування у творах кожного з названих жанрів казкової прози та паремій.

Принципово важливо, що зазначені закономірності чітко проявляються й у групі паремій, що чергового разу підтверджує структурну спорідненість їх з обома жанровими групами казкової прози. Але генетичні зв'язки та структурні подібності, як відомо, існують і між окремими жанрами різних груп, долаючи "межі" між казковою прозою і пареміями та пронизуючи весь побудований Г. Л. Перм'яковим "довгий і неперервний ряд" кліше. Так, деякі записи анекдотів навіть фахівці іноді приймають за казки, а баєчка, у свою чергу, виступає інколи як "стягнений анекдот". Небилиця, на думку О. І. Никифорова, пародіює фантастичність чарівної казки, але ж і нісенітницю побудовано за каноном небилиці, різниця між ними більш формальна, ніж змістовна: перша укладається в одне речення, а друга є надфразовою єдністю. Один із структурних типів докучливої казки має сюжет, що пародіює казку чарівну, а другий – кумулятивну. Загадка й сама



буває вмонтованою до казки – чарівної або новелістичної, але ж і в її власній структурі знаходять аналогії з чарівною казкою. Нарешті, прислів'я іноді завершують казки (рідше звучать у їхньому основному тексті), а П. В. Владимиров вважав, що вони з казки й походять, бо колись виділилися з її текстів<sup>54</sup>.

### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Генетичні та типологічні зв'язки казкової прози й паремій зумовлено...

1. ... такою спільною їхньою рисою, як стереотипність.
2. ... відбиттям тієї ж реальної дійсності.
3. ... настановою на розважальність.
4. ... спільністю повчальної функції.

**Відмінникові.** Польський фольклорист Ю. Крижановський пропонує визначення казки, як "оповіді традиційної, цебто такої, що живе в усному переказуванні та повторюється казкарями, які почули її від своїх попередників". Знайдіть недолік цієї дефініції.

## 5.8. Казка чарівна як "казка над казками"

Неважко переконатися, що саме чарівна казка репрезентує для нас усю казкову прозу. На те є певні причини, як об'єктивні, так і суб'єктивні. До перших слід віднести неповторну художню яскравість чарівної казки, естетичну насиченість її текстів. Поруч зі, скажімо, новелістичною казкою чарівна виглядає як барвінок серед сухого полину. Проте якось мало замислювалися над тим, що чарівна казка немов репрезентує своїми творами, представляє слухачеві у витонченішому, естетизованому вигляді певні елементи жанрової специфіки інших жанрів казкової прози.





Справді, як і в казках про тварин, у ній діють тварини, що розмовляють, але порівняно з персонажами цих казок вони явно "підвищені в ранзі", бо маючи чудесні властивості, можуть не пародійно, як ті, а серйозно допомагати людям. Новелістичні казки деякі дослідники за основною ознакою пропонують називати "авантюрними", але ж марно такий авторитетний фольклорист, як Я. де Фріс, вважав авантюризм однією з ознак і казки чарівної<sup>55</sup>. Пригоди "дурня" в чарівній казці являють собою більш серйозний, піднесений до її умовного світу варіант сюжету "низької" серії про дурнів у селянських анекдотах. Нарешті, небилиці, казки докучливі та кумулятивні можна розглядати як певний художній "відгук" на специфіку чарівної казки, а кумулятивні – і як граничне утрирування прийнятого в ній триступеневого посилення дії.

Чарівна казка найяскравіше за інші жанри казкової прози репрезентує, зрозуміло, і загальні її ознаки, передусім – названу нами вище настанову на вимисел. Між тим ця ознака є дискусійною. Після російського письменника К. С. Аксакова, який першим у слов'янській фольклористиці висловив цю думку в 1852 р., а також М. Г. Халанського (1908), що надав їй наукової форми, її активно захищала й популяризувала видатна російська дослідниця – казкознавець Е. В. Померанцева, проте відкидали К. В. Чистов, В. П. Анікін, М. І. Кравцов, Л. Г. Бараг. Основний, багаторазово повторений аргумент учених, що заперечують цю ознаку казкової прози: "Вимисел легко знайти і в переказі, і в легенді, і особливо в бувальщині"<sup>56</sup>. Але ж тут переплутано суб'єктивне усвідомлення вигаданості події (це і є настанова на вимисел) з об'єктивною вигаданістю її, яка, нагадаємо, у переказі та легенді теж наявна, але не усвідомлюється. На думку ж М. І. Кравцова, "ні вимисел, ані фантастика як його різновид" не можуть бути факторами, що утворюють жанр, бо "жанр є тип художньої форми"<sup>57</sup>. На перший погляд це звучить логічно, проте тільки зовні. По-перше, у фольклорі (як, зрештою, і в літературі) категорія жанру не може бути чисто формальною, й у тому, щоб у структурі жанру враховувати також і його відношення до дійсності (чим і є настанова на вимисел), ніякої ереси немає. По-друге, визначення жанру як типу художньої форми стосується лише конкретних, окремих жанрів казкової прози, а не її взагалі, що є вже видом. У свою чергу, Л. Г. Бараг намагається довести, що насправді слухачі казки вірили



у правдивість змальованих у ній подій і в реальність її фантастичних персонажів<sup>58</sup>. Гадаємо, що ступінь такої віри залежить все ж таки від ступеня цивілізованості слухача. Що нам до того, що, приміром, мадагаскарці наприкінці XIX ст., за спостереженнями Г. Феррана, вірили в достовірність подвигів героїв казки? Важливим є те, чи була така віра в правдивість казок притаманна українським казкарям XIX ст. та їхнім слухачам. А тут можна звернутися до текстів, які й дозволять розв'язати це питання.

Справа в тому, що й у текстах української чарівної казки відтворилися закономірності відображення цим жанром реальної дійсності, що на них російський філолог Д. С. Лихачов вийшов, досліджуючи художній час російських чарівних казок, а румунський фольклорист Н. Рошіяну – вивчаючи "постійні формули" румунських на міжнародному тлі. Показавши "цілковиту замкненість у сюжеті" художнього часу чарівної казки, Д. С. Лихачов таким чином інтерпретує її фінал – "підкреслену зупинку казкового часу" в концепції дослідника: "Вихід із казкового часу в реальність здійснюється й за допомогою виконаного казкарем самовикриття: вказівкою на несерйозність казкаря, на нереальність усього, про що оповідає, зняттям ілюзії"<sup>59</sup>. Наводимо український відповідник прикладу, поданого Д. С. : "На тім весіллі я сам був, так мені дали їсти й пити, що по бороді текло, а в горлі сухо було, а як я ся впив, то й ляг спати в солому. Тії всі гості так же як ся попили, та й взяли стріляти. Але еден з них взяв набивати гармату, та й мене замішав у солому на місці флейтуха, то як вистрілив, то я аж тут залетів і сказав вам сюю прахтику" (*Чубинський*, т. 2, с. 635). У свою чергу, Н. Рошіяну приходить до висновку, що "жартівливий, іронічний тон формул міг з'явитися лише тоді, коли казки звільняються від панування міфологічного світогляду, стаючи плодом поетичного вимислу"<sup>60</sup>. Справді, серед формул української чарівної казки знаходимо – на жаль, у записі XX ст. – і таку: "А казка небилиця, та хай нашим ворогам лисіє потилиця". Чи можна проектувати таке розуміння чарівної казки на її сприймання українцями в суспільстві, давнішому, більш традиційному? Можна, бо є й інші свідчення, а саме у складі народних паремій, де знаходимо: "Казка брехня, а пісня правда"; "Це не казка, а билиця" (*Номис*, № 12460, 12462, с. 546.). Це протиставлення казкової фантастики та життя присутнє й у пареміях, записаних у кінці XVII ст. Климентієм Зіновієвим: "І в казці не сказали того, що он брідіт", та "У казці тільки казати, да в чуда писати".



Отже, уже наприкінці XVII ст. казка – насамперед, мабуть, чарівна – сприймалася як вигадка ("брехня"), а з цього випливає, що й розповідалася вона вже тоді з настановою на вимисел. Ця ознака й пов'язує казкову прозу з пареміями, і відрізняє від них: об'єднує, адже й нісенітниця, і частина загадок мають настанову на вимисел; відмежовує, бо основні жанри паремій її не мають.

Наступний аспект, за яким чарівна казка виступає репрезентантом усієї казкової прози. Швейцарський казкознавець М. Люті, підручник якого "Märchen" із 1952 р. витримав вісім перевидань, відрізняє казку від легенди за такою простою ознакою: сюжет легенди одноепізодний, казки – багатоепізодний<sup>61</sup>. На українському матеріалі ця закономірність діє, але потребує уточнення. М. Люті має на увазі, у нашій термінології, "власне казки", і для відповідних жанрів українського фольклору його "формула" звучатиме: легенда – одно- або малоепізодна, казка мало- або багатоепізодна. Якщо ж долучити сюди й "малу казкову прозу", "формула" набуде такого вигляду: легенда – одно- або малоепізодна, казка одно- або багатоепізодна. У такій редакції визначена М. Люті закономірність характеризує, скоріше, легенду, проте в частині, що стосується казки, може бути поширеною і на паремії.

Може виникнути питання: чому "багатоепізодна", чому не сказати точніше, адже В. Я. Пропп нараховував у сюжеті чарівної казки максимально 31 функцію (4.4)? Але вже згадувалося, що фольклорні твори – явище ближче до природи, ніж, скажімо, класицистичні оди, написані за рецептом Н. Буало, тому будь-яка категоріальна сітка, на них накинута, залишає ширші "люфти". Це повною мірою стосується й схеми В. Я. Проппа. Що ж до 31 функції в одному казковому сюжеті, то, як дотепно зауважив М. Рошіяну, "подібний рекорд можна отримати лише за письмовим столом". А з іншого боку, і в схемі В. Я. Проппа не кожна функція відповідає одному епізоду. Ось приклад. У казці "Іван Голик і його брат", записаній Л. М. Жемчужниковим у середині XIX ст. на Полтавщині, Іван Голик із братом-князем "ідуть собі, коли се – мишаче військо. Князь хотів так по мишах і йти, а Іван Голик: «Ні, – каже, – підждіть, дайте мишам дорогу, щоб не заняли ні одної миші й шерстиною». Тут усі набік і звернули. Задня миша обернулася та й каже: «Ну, спасибі тобі, Іване Голику, не давай мені твого війська пропасти, не дам я й твоєму!» (Куліш, т. 2, с. 61). Зрозуміло, що це один епізод, проте він містить у собі дві Проппові



функції: "ХІІ. Герой випробовується, випитується, зазнає випробування тощо, чим підготовлюється до отримання ним чарівного засобу або помічника. (Визначення – *перша функція дарувальника*) <...>. ХІІІ. Герой реагує на дії майбутнього дарувальника. (Визначення – *реакція героя*...)"<sup>62</sup>. До того ж обіцянка "задньої миші", важлива для сприймання сюжету слухачем, не має відповідника у функціональній схемі, що є *абстрактним* узагальненням побудови сюжету чарівної казки.

Не дивно, що й за традиційністю своєї побудови чарівна казка виступає ніби "вітриною" всієї казкової прози. Ця традиційність виявляється щонайменше на трьох рівнях – архітектонічному, композиційному й на рівні конкретного казкового сюжету.

Перший рівень – це зовнішня організація оповідної "плоті". Ідеться насамперед про наявність у тексті автономних *зачину* (для української казки характерною є його редукована форма) та *кінцівки*, із змістом, як правило, не пов'язаних. Ці компоненти архітектоніки на рівні стилістичному збігаються відповідно з ініціальною та фінальною формулами, або: зачин утілюється ініціальною формулою, а кінцівка – фінальною. В основному ж тексті казки, у тій оповіді, що міститься між зачином і кінцівкою, фольклористи дуже давно помітили таку архітектонічну особливість, як повторення тричі певних сюжетних компонентів (три зустрічі з майбутнім дарувальником чарівного засобу, три сутички зі змієм, три "царства" тощо), в якому О. І. Никифоров навіть бачив реалізацію певного казкового "закону" (див.: 4.4). На другому, конкретнішому рівні побудови чарівної казки, а саме на відкритому В. Я. Проппом функціональному, ми абстрагуємося власне від конкретики втілення персонажа та його дій, зосереджуючись на, сказати б, функціональному кістяку казкового сюжету.

Незважаючи на свою абстрагованість, ці два рівні побудови чарівної казки несуть у собі важливу для фольклориста інформацію, зокрема матеріал для розв'язання питання про національну своєрідність української чарівної казки. На рівні архітектоніки у порівнянні з казками інших індоєвропейських народів (росіян, румунів, татар та ін.) відразу ж, як згадувалося, стає помітною менша ампліфікованість зачину. На рівні ж функціональному корисним було б спеціальне дослідження функціональної структури сюжету української чарівної казки на матеріалі, з одного боку, збірників І. Рудченка та М. Левченка, що репрезентували б східноукраїнську казкову традицію, та з іншого –



зібрання О. Кольберга з доповненнями з інших публікацій, що представляло б чарівну західноукраїнську казку. Визначивши за методикою В. Я. Проппа функціональні схеми казок у цих двох групах, звівши ці результати до таблиць на зразок тієї, яку вчений приклав до видання свого дослідження, можна отримати результати, корисні не тільки для вітчизняної фольклористики.

На наступному рівні традиційної побудови чарівної казки йдеться вже не про абстрагування від конкретної сюжетики, а навпаки, про конкретизацію образів персонажів, їхньої атрибутики та дій. Так, у згадуваній уже казці Іван Голик вкинутий батьком у море, де живе "у рибі"-киті, потім він сватає у змія дочку, отримує від тестя нездійснені завдання, а допомагають йому вдячні миші, комахи та жуки... Усе це і є та конкретна сюжетика, що цікавить нас на цьому рівні й що має іншу, ніж функція, "одиницю виміру" – *мотив* (див.: 3.7). Усі вирізнені нами в казці про Івана Голика компоненти оповіді є мотивами та як такі описані й каталогізовані в "Індексі мотивів..." С. Томпсона (див.: 4.1). Були спроби розкласти мотив на ще дрібніші одиниці. Так, Н. Вюрцбах, авторка новішого огляду вивчення казкових мотивів у західній фольклористиці (1998), нагадує: "Можливий зміст певного мотиву може бути підданий подальшому структуруванню за відтвореними особою, місцем і часом"<sup>63</sup>. У цій перспективі кожний мотив є "маленьким сюжетом".

З іншого боку, безперечною є і певна ієрархічність стосунків між мотивами в кожному конкретному казковому сюжеті, коли деякі з них виступають у ньому як "центральні" або "сюжетоутворювальні", визначаючи специфіку такого сюжету. Адже казка живе у формі таких конкретних сюжетів, і казкар переймає від іншого казкаря якусь конкретну розповідь, яку й пам'ятає, згадуючи про неї, скажімо, як про казку про Івана Голика. І на рівні цих *конкретних сюжетів* чарівна казка теж дуже стереотипна – не дарма ж написав про неї Дж. Келінеску, що вона становить собою "повний і щирий плагіат, а геній виявляє себе тут у мистецтві копіювання"<sup>64</sup>. Ця стереотипність конкретних казкових сюжетів у індоєвропейських народів дозволила класифікувати їх, що після кількох невдалих спроб і привело до створення "Покажчика..." А. Аарне, доповненого Ст. Томпсоном (див.: 4.1), в якому таким сюжетам чарівної казки відведено номери з 300 по 749, і які розподілені на розділи: про надприродних противників;





про надприродного (або зачарованого) чоловіка, дружину або інших родичів; про нездійснені завдання та про надприродних помічників; про магичні речі; про надприродну силу або знання; до цього додано сюжети "інших казок надприродної тематики". Та чи було б необережним твердження, що в АТ ми маємо перелік конкретних сюжетів української чарівної казки? І так, і ні. Справді, система АТ краща за ті, що пропонувалися попередниками А. Аарне, але не найкраща з можливих. Фольклористи звикли до неї; почувши в науковій доповіді номер казки за АТ, відразу розуміють, про який сюжет мова. Проте давно помічено, що конкретні казкові сюжети вирізняються тут іноді доволі суб'єктивно, фактично за одним із мотивів, що здався А. Аарне яскравішим, а з іншого боку, і саме розуміння казкового сюжету в нього досить розпливчате. М. С. Грушевський зауважив свого часу, що А. Аарне "занадто притримується германських казкових тем" (Грушевський, т. 1, с. 331), а така орієнтація неминуче віддаляє каталог від реального сюжетного поділу казок інших народів.

Після повернення "Морфології казки" В. Я. Проппа до наукового обігу в СРСР у Є. М. Мелетинського виникла ідея використати його функціональну схему для створення логічнішої класифікації сюжетів саме чарівної казки. Дослідник накидав і схему такої класифікації, побудовану на чотирьох базових опозиціях, що відбивають протиставлення "героя-рятувальника" і "героя-жертви", "родинного характеру подвигу" та переслідування матір'ю тощо подвигу для власної користі й подвигу на користь общини, а також "міфічного та неміфічного характеру головного випробування". Комбінування членів цих опозицій дозволило виділити "фундаментальні казкові типи", як-то: "героїчні казки про переможців змія (300–303 за системою АТ)"; "героїчні казки на тему quest (пошуків) (550–551)"; "архаїчні казки типу "діти в людожера" (311, 312, 314, 327)"; "казки про родинно-гнаних, що віддані під владу лісних демонів (480, 709)" тощо<sup>65</sup>. Нова класифікація не мала успіху у фахівців – через дрібність рубрик і через те, що використовує сюжети за описом АТ.

А як справи з каталогізацією (хай і за недосконалою системою АТ) української казки? У поданому вище переліку виданих ФФС каталогів не було названо українського. Не було надруковано такого і в УРСР, хоч каталог білоруських казок вийшов друком. Натомість у 1979 р. в Москві було видано покажчик "східнослов'янської казки"<sup>66</sup>. Фактично



це був поширений варіант російського покажчика М. П. Андреева (1929), але якщо там укладач "обмежився російськими збірниками і з інших матеріалів використовував лише ті, що ввійшли до цих збірників (українські казки у Афанасьєва та в Ж.[ивой] Ст.[арине]..."<sup>67</sup>, то автори московського покажчика після номера сюжету за АТ (фактично за М. П. Андреевим), традиційних назв сюжету і стислого його викладу подають – під "Р" – перелік російських варіантів, під "У" – українських, під "Б" – білоруських. Хоч колектив авторів, до якого входив і співробітник ІМФЕ І. П. Березовський (у підготовці матеріалів брала участь ще О. Ю. Бріцина), проробив велику та корисну роботу, українського фольклориста це видання задовольнити не може. По-перше, тому, що зберігає "російськоцентричність" покажчика М. П. Андреева, накладену там на первісну "германоцентричність": російський казкознавець капітально переробив згадані стислі описи сюжетів, додав нові номери тощо. По-друге, полегшуючи вивчення взаємозв'язків казки східнослов'янської (що є, зрештою, лише локальною проблемою компаративного вивчення української казки), покажчик 1979 р. не орієнтує на серйозне дослідження міжнародних зв'язків казкової творчості трьох слов'янських народів.

Необхідно створити окремий, як це й робиться у світі, покажчик сюжетів української казкової прози, що, з одного боку, ураховував би, старанно й по можливості повно, національну специфіку, а з іншого – розкривав би реальні міжнародні зв'язки нашої казки, і не тільки в казках російських і білоруських, але й у словацьких, польських, молдавських, румунських, єврейських, угорських, грецьких, німецьких, кримських татар та інших народів. Водночас варто було б переробити розподіл сюжетів за жанрами відповідно до сучасного стану вивчення цієї проблеми.

Над питанням про національну своєрідність української казкової сюжетики першим замислився І. П. Котляревський. Змальовуючи в частині п'ятій "Енеїди" чудесний щит свого героя, він перераховує викуваних на ньому Гефестом персонажів, позичених не з античної міфології:

На щиті, в самій середині,  
Під чернь, з насічкою золотою,  
Конала муха в павутині,  
Павук торкав її ногой.





Поодаль був малий Телешик,  
Він плакав і лигав кулешик,  
До його кралася змія  
Крилата, з сім'ю главами,  
З хвостом у верстуву, страшна, з рогами,  
А звалася Жеретія.  
Вокруг же щита на заламах  
Найлуччі лицарські діла  
Були бляховані в персонах  
Іскусно, живо, без числа,  
Котигорох, Іван Царевич,  
Кухарчич, Сучич і Налетич,  
Услужливий Кузьма-Дем'ян,  
Кошій з прескверною ягою...

Це свідчення полтавчанина про найпопулярніші в Україні кінця XVIII ст. сюжети казки про тварин (перші рядки) і чарівної. Воно близьке до тієї картини, уже XIX–XX ст., що її змальовують професійні фольклористи<sup>68</sup>. Хотілося б привернути увагу лише до однієї деталі: відразу ж за найпопулярнішими казковими героями-переможцями І. П. Котляревський називає "услужливого Кузьму-Дем'яна". Ідеться про святих цілителів Козьму й Дем'яна, що стали героями відомої української казки про змієборство: у казці про Івана Попялова це чудесні ковалі, що вбили жахливу зміїху<sup>69</sup>. "Божий коваль Козьма-Дем'ян" з'являється й у переказах; в одному з них він так само, як у казці, "щипцями" за язик ухопив великого змія та проорав землю від моря до моря. Інколи цей подвиг виконує інша свята двійця – Борис і Гліб.

У новітньому перевиданні українською транскрипцією казкового тому відомого збірника О. Кольберга "Рокисіє" (Краков, 1889) І. В. Хланта повідомляє, що не мав "змоги публікувати" № 2 з відділу "Чарівні казки", бо в цьому тексті "наявні релігійні мотиви"<sup>70</sup>. Але ж і в розділі "Легендарні, моральні казки і т. ін." бачимо кілька безсумнівно чарівних казок (№ 38, 43, 48), де з'являються ангел, св. Микола, чорт. Це свідчення того, що поява "Козми-Дем'яна" в казках східноукраїнсь-



ких не є випадковою: ідеться про важливу *загальнонаціональну* прикмету української чарівної казки: як і в казках більшості народів Західної Європи, вона зазнала відчутного впливу християнської легенди.

Це явище не було належним чином інтерпретовано фахівцями, оскільки вони орієнтували казкарів на виконання, обирали з того, що їм пропонували розповісти, записували, публікували та вивчали казки, виходячи із наперед визначеного уявлення про те, якою казка *має* бути. А формувалося це їхнє уявлення в ХІХ ст. під впливом міфологічної теорії, з погляду адептів якої казки з християнськими мотивами є пізніми й нецікавими для науки. До того ж українські фольклористи зазнали міцного впливу російського казкознавства, а російська казка й справді, за малими виключеннями, поспіль язичницька. Чому ця наукова традиція збереглася в радянські часи, не треба й пояснювати, про сталість же її свідчить структура згаданого перевидання збірки О. Кольберга, здійсненого 1991 р.

Повертаючись до питань форми, звернемо увагу на поширеність такого явища, як поява у прозовому тексті чарівної казки пісенок, що виконуються лише у процесі оповідання казки, а за її межами й незрозумілі. В. М. Жирмунський називає їх "вставними віршами" та стверджує їхню генетичну спорідненість у фольклорі різних народів<sup>71</sup>. У французькій фольклористиці такі казки із віршованими вставками отримали назву *chante-fable*, цебто "пісня-казка". Ось така пісенька з казки на сюжет "Калинова сопілка" (АТ 780):

"Ой грай, чумаченьку, грай!  
Не врази мого серденька вкрай:  
У мене серденько горко болить,  
У моему серденьку гостри ніжик стримить"<sup>72</sup>.

В українців явище *chante-fable* поширюється й на сюжети, де його у народів-сусідів немає<sup>73</sup>, а з іншого боку, явно концентрується в казках дитячого репертуару. Стосовно стильової специфіки української чарівної казки висловлювалися й думки аж надто критичні. Так, у середині 20-х років ХХ ст. М. С. Грушевський, автор одного з кращих оглядів історії вивчення української чарівної казки, зауважив: "Казки гарно оповіджені дуже рідкі і переважно невеликі, приладжені для





дитячого ужитку. Тих старих казок, котрі можна було «казати до самого світу», дуже мало видко". (Грушевський, т. 1, с. 334). Присуд, безперечно, несправедливий – хоч трохи й виправданий тією обставиною, що після забутих піонерських спроб Л. М. Жемчужникова й П. О. Куліша (див.: 3.8) до пошуку талановитих казкарів і вивчення їхнього репертуару в нас повернулися дуже пізно<sup>74</sup>, коли традиційну казкову творчість було вже серйозно зруйновано. І все ж таки кількість надійних записів ХІХ ст. здається достатньою, щоб розгорнути прискіпливі конкретні дослідження стилістики нашої чарівної казки на таких напрямках, як специфіка постійних епітетів, питання про існування казкового наддіалектного "койне", про органічність обценних, сороміцьких фрагментів, стилістичного впливу інших жанрів тощо.

Окремим напрямом тут має стати дослідження *традиційних формул* чарівної казки. За певний висхідний пункт може бути прийнята вже згадана розвідка Н. Рошіяну. Давно відомі казкові loci communes (про походження цього терміна див. допис В. Брюкнера<sup>75</sup>) румунський фольклорист пропонує поділити на три класи – ініціальних, медіальних і фінальних. З *ініціальної формули*, як легко здогадатися, казка починається. В українській чарівній казці такі формули лаконічні. Найпоширеніша з них – "Був собі...", для ампліфікації якої казкарі дуже ощадливо користуються описаним Н. Рошіяну розмаїттям "одягу" ініціальних формул у світовому фольклорі, використовуючи, за малим виключенням, лише "топографічні формули", та й ті зрідка: "В одному царстві, в одному государстві..." (характерним є русизм), або "Десь-не-десь, у якійсь землі...".

*Медіальні* формули, як і підказує їхня назва, опоряджують основний текст чарівної казки, її оповідь про дії персонажів. Н. Рошіяну слушно поділяє їх на "формули, що мають на меті пробудити інтерес слухачів", на такі, що ними "перевірюється увага" їх, а також на "перехідні". Названі типи формул представлені й в українській чарівній казці: до першої, наприклад, належить процитована у наведеному вище твердженні М. С. Грушевського ("От якби нам тепер хата тепла, постіль біла, хліб м'який, квас кислий – нічого б і журиця: казали б казку, баяли б байку до самого світа"), до другого – "вигуки-формули" (Л. Ф. Дунаєвська) на кшталт "прости, Господи!" або "Господи, твоя воля!"; до "медіальних перехідних", що вони "виконують чисто композиційну функцію, використовуючись лише тоді, як змінюється місце



дії, що обов'язково збігається з початком нового епізоду"<sup>76</sup>, можна віднести формулу, спільну для східних слов'ян: "І не так то хутко діється, як швидко в казці кажеться". Проте й вона зустрічається спорадично, а процитовано її тут за текстом, що містить ремінісценції з російської лубочної казки про Бову Королевича (*Куліш*, т. 2, с. 53). Натомість для української казки характерні "внутрішні" формули, що описують зовнішність казкових персонажів, їхні дії, чудесні речі, "формули-діалоги" та "формули-замовляння" (Л. Ф. Дунаєвська).

Нарешті, *фінальні формули*, як уже згадувалося, мають на меті повернути слухача з фантастичного світу казки до реалій життя. Знову-таки в українських чарівних казках зустрічаються лише найпоширеніші з формул світової казки, насамперед та, де казкар повідомляє про свою присутність на весільному бенкеті героя казки (див. вище), причому той її тип, коли оповідач покидає бенкет, будучи вистріляним з гармати (є також у румун, чехів і поляків), не може бути, зрозуміло, дуже давнім. Інший поширений у світі тип формули, де оповідач отримує на весіллі дарунки, які зникають при поверненні до реальності, зустрічається в нас у такому, наприклад, вигляді: "І я також там був, та й мав фрай (відпустку – С.Р.) на цілий тиждень. Але я сів собі на бочку з вином. А бочка пукла, вино розіллялося, як вода, та й мене аж сюди занесло" (*Кольберг*, № 23, с. 154). Зустрічаються в українських фінальних формулах і описані Н. Рошіяну "віршовані форми, що складаються з двох частин. Між цими двома компонентами немає ніякого змістового зв'язку: перша частина служить виключно для рими". Але у нас такі формули не віршовані, а лише римовані: "Живуть да постолом добро возять. Поїхали в ліс, вирубали на ківш і одтяли на корець, от і казці кінець. А якби вони ізробили ківш, то ще б казки було більш" (*Куліш*, т. 2, с. 82). Можна знайти й цікаві випадки впливу східної казки (цікаві – бо протистоять, як побачимо, загальній тенденції), а саме дуже поширеного на Сході мотиву трьох яблук, як, скажімо, у цитованій Н. Рошіяну турецькій казці: "Вони досягли своїх бажань, – досягти б і нам! З неба впало три яблука. Одне тітці Рехімі, друге мені, а третє – тому, хто казку розказував". У казці "Івана Царевич та Красна дівича – ясна зірничя", записаній І. Манжуурою на Катеринославщині, у фіналі герої поодружувалися "та й живуть. Там горіло три фонарі, йшли три пани, лежало троє яблук – одне мені, друге Лазареві, а третє тому, хто казки казав".



Найпопулярнішою ж із фінальних формул української чарівної казки є найпростіша: "І жив собі, поки не вмер". Або навпаки: "І царюють десь і досі"; "Та й досі живуть". Несерйозність останнього твердження іноді підкреслюється алогізмом: "От вони собі живуть і багатіють – оберемком воду носять, коромислом дрова возять"<sup>77</sup>.

Навіть побіжний огляд формульного оздоблення української чарівної казки та зіставлення його з міжнародним матеріалом, наведеним Н. Рошіяну, дозволяють зробити певні спостереження над національною специфікою. А саме: за частотою вживання ініціальних і фінальних формул у записах ХІХ ст. західноукраїнські казки чітко відрізняються від східноукраїнських: у перших їх набагато менше. Якщо ж оцінювати вже на тлі світовому ступінь формульності української чарівної казки, то ця макроознака поставить її в типологічному ряді казок світу ближче до західноєвропейського типу, аніж до східного, до якого, судячи з розвідки Н. Рошіяну, тяжіють казки румунські та російські.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Заповніть порожню клітину в матриці, де розписано можливі наукові інтерпретації фрагмента чарівної казки "Десь-недесь в тридесятому царстві, в іншому государстві жив цар із царицею..."

О. І. Никифоров	В. Я. Пропп	Д. С. Лихачов	Н. М. Ведернікова	Н. Рошіяну
хронологічний "зачин"	компонент "висхідної" ситуації	початок казки немов із не- "буття, з від- сутності часу і подій"	елемент мотиву	...

**Відмінникові.** Знайдіть у підрозділі спостереження М. С. Грушевського над стилем української чарівної казки та порівняйте їх із фрагментом передмови до одного із сучасних казкових збірників: "Іди, наша казко, подруго вродлива, одягнена в святковий стрій абетки, немов луна, зеленими дорогами сонячного краю до радісних людей. Оточуй мріями, мов човниками голубими, даруй слова, як білі птиці, і стій на чатах коло серця".



Відмінності в оцінці стилю казки в цих текстах відбивають відмінності її сприйняття...

- 1 ... уродженцем Наддніпрянщини та "західняком".
- 2 ... холериком і сангвініком.
- 3 ... прозаїком і поетом.
- 4 ... вченим і письменником.

## 5.9. Казки про тварин, кумулятивні, новелістичні

Якщо розташувати жанри "власне казки" за ознакою ступеня вигаданості сюжету, отримаємо послідовність, в якій відразу за чарівними казками підуть казки про тварин, за ними кумулятивні та новелістичні. Фантастичність змісту *казок про тварин* впливає з послідовно проведеного в них принципу антропоморфізму: тварини тут розмовляють, приймають рішення і діють, як люди, їх наділено людськими характерами, а інколи й типовими соціально-психологічними прикметами певних класів або страт суспільства. Неприхована умовність цього головного прийому поезики казок про тварин призвела до того, що вони в народі дуже давно стали сприйматися як дитячі, через що тепер розповідаються тільки дітям. З цією останньою особливістю побутування пов'язана, мабуть, їхня помітніша, ніж у інших казкових жанрів, повчальність, а також порівняно незначна частка, десь близько 12 відсотків, яку вони займають у репертуарі казкарів.

Сюжети українських казок про тварин – міжнародні та відповідають, в основному, зафіксованим у АТ (№ 1–299). Вони мають те саме походження, що й казки про тварин у інших європейських народів і поділяються на такі ж три структурні типи. Перший з них у всіх народів Європи складають "піджанр" казок про тварин, який Т. Бенфей вважав за автохтонний (див.: 3.5). Це байки на кшталт "езопових", українську версію яких було досліджено В. М. Гнатюком<sup>78</sup>. Такі казки-





байки й форму мають типово байкову – це коротка оповідь з обов'язковою моралізаторською кінцівкою, яка підсумовує зміст тексту, іноді соціально або політично викривальний. Так, надрукована В. М. Гнатюком казка "Птиці за панування орла" має таку кінцеву "мораль": "Бідолашні птиці таки нічогосінько для себе не вигадали. Як давніше жилося їм скрутно, так і тепер живеться. Як давніше не було правди, так і тепер її нема".

З художнього боку набагато привабливіші казки другого типу, що розглядаються вченими як залишок багатого ще в середньовіччі народного тваринного "епосу", відомого за численними літературними обробками усних творів про хитрого Лиса та вовка Ізенгрима. Ця усна традиція й передала відповідній групі казок про тварин вироблені нею стереотипні "характери" звірів: лис завжди хитрий, вовк довірливий, ведмідь сильний і нерозумний тощо. Виявляють себе тваринні "характери" в різних пригодах, що з них іноді випливає й кінцева "мораль". Так, О. Кольберг записав на Покутті казку про старого віслюка, якого господар вигнав із двору. Сюжет її (АТ 118) є далеким відгуком того ж прадавнього, що відбився в першій книзі "Панчатантри": взаємини віслюка з ведмедем повторюють ті, що склалися в бика Сандживаки з левом Пінгалакою. У кінці ж, описавши невдачу спробу ведмедя разом із вовком напасти на віслюка, казкар проказав: "Таке було вовкові з медведем, а медведєві з віслюком кумпаніювання. Вовк здох задурно. І так межі народом буває, межі зухвалим. Каже: «Я буду бити». А він так наб'є, що сам загине, і кінець" (Кольберг, № 72, с. 300).

Казки про тварин останнього, третього типу мають найбільш розвинені сюжети. Це оповіді про гротескні та парадоксальні ситуації, виникаючі при зіткненні казкових тварин (таких, нагадаємо, що говорять і щось собі міркують) із людиною. В українців, як і в інших слов'ян, ці казки містять і моменти жахливі, в яких персонажі діють із жорстокістю, можливо, і виправданою логікою казки, але аж ніяк не людською мораллю. Так, у казці про "козу луплену" (АТ 212) дід і баба мають двох дітей, парубка й дівку, а також козу, що "вміла говорити". Дід послав "дівку з козою на пашу та й наказав, аби її добре дозирала. А увечір убрався в червоні чоботи та й став на воротях у червоних чоботях, та й питається кози:



– Чи їла ти, козонько моя, чи пила ти, козонько моя?  
А вона каже:

– Не їла-м, дідоньку,  
Не пила-м, дідоньку,  
Бігла-м через лісок,  
Ухопила-м кленовий листок,  
Бігла-м через гребельку,  
Ухопила-м води крапельку.

Дід розсердився на дівку та убив її, та й викинув на під" (*Кольберг*, № 70, с. 290). Потім так само вбиває парубка і бабу. Але ж і розправа з козою-обманщицею шокує своєї нелюдськістю: "Ухватив ніж та й взяв козу лупити. Але лиш півбока облупив, та й'му ніж вломився. Він пішов до цигана злагодити ніж, а козу лишив". Але ж і коза, утікши та заскочивши до "лисиччиної хати", коли лисиці не було, "лиш самі діти <...>, побила діти та й склала під піч". Але ж і лисичка, удершись до хати з помічниками, раком і мурашкою, убиває козу з такою самою жорстокістю. Суттєво, що ця жорстокість естетизується, бо коза співає пісеньку, похваляючись і тією мукою, яку завдав їй дід, і власною жадобою вбивати:

– Я коза-дереза,  
Півбока обдерта.  
Кого йму, того вб'ю,  
А рогами накую,  
Під піч хвостом замету.

Останній рядок містить погрозу, яка може здатися жартівливою – якщо забути, що саме під піч коза-вбивця ховає забитих нею "дітей" лисиці. Узагалі ж "чорна" гротескність подібних казок вимагає пояснення. Можливо, що перейшовши до дитячої аудиторії, казка про тварин зберегла й акумульовані в її образах і сюжетах невеселі спостереження дорослих над людською мораллю та взаємостосунками в суспільстві. З іншого боку, це й своєрідний засіб народної педагогіки: слухаючи таких казок, дитина отримує реальне уявлення про суспіль-



ство, в якому буде жити, заразом сублімуючи природну дитячу жорстокість. Не без ваги тут і естетичний аспект: жах виступає як емоційний компонент естетичного переживання. Щоб уявити, як заворожували такі казки сільських дітей, достатньо згадати захоплення сучасних міських "фільмами жахів".

Традиційною для казок про тварин є ініціальна формула "Був (жив) собі..." – така ж, як і в більшості казок чарівних; фінальних формул казки про тварин не мають. З "медіальних" формул у них зустрічаються лише "внутрішні", характерні для певного тільки сюжету. Так, наведені вище пісеньки казки про "козу луплену" повторюються в тексті запису О. Кольберга, перша – чотири рази, друга – шість. Разом з ними повторюються й відповідні словесні "блоки", де змінюються, як правило, лише назви персонажів. Самі пісеньки, як і в казках інших європейських народів, бувають неримованими (рису дуже архаїчна), більшість із них прикрашено римами таким чином, що не римуються лише деякі рядки.

Рими зустрічаються й у прозових фрагментах казок про тварин. Як правило, вони підкреслюють комізм ситуації: дід стає "на воротах у червоних чоботях," як пан, котрий зустрічає кріпаків, що йдуть з його поля, – але ж у діда немає "більше маєтку", крім кози. У казці про пригоди козла та барана (АТ 125) вовки, нажахавшись рогатих приятелів, збігли від своєї вечері, але прочумалися й вирішили повернутися до ватри. "Прийшли, аж тії добре шатались, уже з куреня убрались; як побігли, та й на дуба забрались. Стали вовки думати-гадати, як би козла та барана нагнати". Скомороська рима підкреслює комічну антропоморфність вовків, що варять "кашу" в степу, як чумаки, і живуть в "курені", як запорожці, а тавтологічне "думати-гадати" співвідносить вовків з героями народної епіки. У казці про кравця і вовка (АТ 122, 121) рима немов підкреслює в тексті "внутрішню" традиційну формулу. Голодний вовк просить у Бога чого-небудь поїсти й чує у відповідь: "Що нападеш попове, то й їсти тобі готове". А згодом: "«Здорова була, кобило, а чия ти єсть?» – «Ох, вовче, я попова!» – «Ти ж мені їсти готова!»" і т. д.

Цікавою рисою поезики казок про тварин є помітне в деяких із них пародіювання ритуалів. Такий пародійний ритуал існує в казці про "козу луплену", де взування дідом "червоних чобіт" є постійним місцем, – хоч, можливо не зуміли вірно його пояснити. Прозоріша ритуальна



основа в казці про кравця і вовка, де кравець, намагаючись обдурити вовка, просить: "Ох, вовче-братику! Дозволь же мені хоч умитьця на послідній дорозі, от дай же ще й хвоста втертись". Пародійоване ритуальне обмивання покійника. Цю рису можна розглядати як архаїчну, закладену до сюжету казок про тварин у прадавні часи, але в XIX ст. це скоріше один із проявів потягу казкарів до драматизації тексту, адже ритуал у традиційній культурі є повсякденною формою драми.

*Кумулятивна казка* – це окремих, хоч і тісно пов'язаний з казками про тварин (зокрема, тварини виступають тут як основні персонажі) жанр казкової прози. Вирізняється він, у першу чергу, за формою організації оповідного матеріалу, що її фольклористи різних країн сприймають по-різному, звідси й різноманітність прийнятих ними термінів. Німці їх називають ще *Kettenmärchen* (ланцюгові казки), а звідси походить польський варіант *bajka łańcusczkowa*. Інколи в німецькій фольклористиці використовуються також назви *Haufungmärchen* (казки, що накопичують), та *Zachlmärchen* (казки, що перераховують). У французів це *randounees* (ті, що кружляють навколо), в англійській фольклористиці використовуються терміни *cumulative stories* або *accumulative stories*; у першому випадку це оповідні тексти, що в них щось посилюється, у другому – щось нагромаджується. У слов'янську фольклористику назву "кумулятивні" для цих казок увів М. П. Андреев, який у своєму покажчику запропонував № 2015 у А. Аарне ("Козу гнати") доповнити за рахунок "\*" 2015. Кумулятивні (ланцюгові) казки різного типу" з посиланням на "збірник Рудченка (I, 27–28)"<sup>79</sup>. В АТ це № 2009–2075.

В. Я. Пропп, автор ґрунтовного дослідження російської кумулятивної казки, зазначає, що вона "будується не лише за принципом ланцюга, але й за допомогою найрізноманітніших форм приєднання, накопичення або нарощування, що закінчується якою-небудь веселою катастрофою"<sup>80</sup>. В українській фольклористиці кумулятивні казки іноді плутають із докучливими – жанром, як побачимо, цілком самостійним, – а то й не вирізняють зі складу казок про тварин.

В. Я. Пропп визначив 11 структурно-семантичних типів російської кумулятивної казки, втілені у 27 конкретних казкових сюжетах за Аарне – Андреевим. Тільки за допомогою спеціального дослідження можна з'ясувати, чи притаманне й українській кумулятивній казці



таке розмаїття. Проте не викликає сумніву, що в ній існують два основні різновиди, визначені В. Я. Проппом за специфікою художньої форми та за способом оповідання казкарем. Перший тип дослідник назвав "формульним" і казки, що їх відніс до нього, визначив як "чисту формулу, чисту схему. Усі вони чітко поділяються на однаково оформлені, такі, що повторюються, синтаксичні ланцюги. Усі фрази дуже короткі та однотипні". Яскравий приклад такої "формульної" кумулятивної казки – сучасний запис І. І. Гурина (Гуриненка) "Про діда, козу і ще декого" (АТ 2015). Дідова коза не дає молока. "Дід почав її бити і приказувати: – Постривай же, коза, Шлю на тебе вовка. Вовк не йде кози їсти – Козі горя нема".

А заключна "строфа" має такий вигляд:

– Постривайте ж, кобці,  
Шлю на вас стрільців.  
Стрільці не йдуть кобців стріляти,  
Кобці не йдуть черви хапати,  
Черви не йдуть довбні трубити,  
Довбня не йде вола бити,  
Віл не йде води пити,  
Вода не йде вогонь тушити,  
Вогонь не йде камінь палити,  
Камінь не йде топір тупити,  
Топір не йде дуба рубати,  
Дуб не йде вовка бити,  
Вовк не йде кози їсти –  
Козі й горя нема"<sup>81</sup>.

Відомий російський "формаліст" В. Б. Шкловський, який першим, здається, звернувся до наукового аналізу структури подібних казок, розглядав їх як "побудовані на своєрідній сюжетній тавтології типу  $a + (a + a) \dots$ " і т. д. Подавши як приклад білоруську казку із зібрання Є. Р. Романова, він показує "незрозумілість" зв'язків між окремими компонентами, що її відразу ж і пояснює: "Мотивування тут, звичайно, художнє: необхідність створення ступеня"<sup>82</sup>. У нашому прикладі "тавтологія"



охоплює лише повторення основної дії ("не йде/йдуть"), а кожний новий персонаж і дія, яку вимагають від нього, виступають більш як однорідні члени речення, за рахунок яких і відбувається "кумуляція".

Аналізуючи ж кожний новий "ступінь" непослуху персонажів казки, переконуємося, що в марних спробах діда є логіка, і логіка "натурфілософська" – та, що нею пояснюється причинний зв'язок між явищами. Проте ця логіка діє в умовах гри, підказаної конвенціями казок чарівної та про тварин: до людей (тут "стрільці"), яких можна "послати" і які вільні при цьому зробити свій вибір (йти або не йти), прирівняні не лише тварини й рослини, а й речі, як кажуть, бездушні – довбня, сокира, камінь, а також і природні субстанції, першоелементи прадавніх космогоній – вода і вогонь.

Проте навіть у цьому гранично логізованому вигляді оповідь про неслухняну козу не стає сухою формулою тільки, залишається казкою, бо її оживляє основний сюжет, що має "рамкову" природу і в обох своїх частинах, оповідах "рамковій" і центральній, яскраво забарвлений гумором. До того ж і в переходах від одного "ступеня" "формули" до наступного іноді теж приховується іронічний підтекст: вовк, мабуть, усе ж таки не найкращий аргумент, щоб змусити козу давати молоко, а віл, скільки б не пив, з усією водою, що є у світі, не впорається.

Другий тип кумулятивної казки, "епічний", складають, за В. Я. Проппом, твори, що їх розповідають з "епічним спокоєм, у стилі чарівних або інших прозових казок" (с. 244). Та сама "формула" отримує тут типово казкову оповідну тканину. При цьому внутрішня логіка "кумуляції" раптом може бути парадоксально оберненою, а то й зруйнованою. Персонаж "Колобка" (АТ 2025) послідовно зустрічається із "зайчиком", вовком, ведмедем (градація збільшення), а проковтнула його "лисичка" як найхитріша – адже важливішою, справді сюжетоутворювальною виявляється опозиція наївний/хитрий. Натомість у "Рукавичці" нарощування у величині звірів, що до неї залазять, є послідовним (миша, жабка, лисичка, вовчик, кабан, ведмідь), але "весела катастрофа" (В. Я. Пропп) відбувається зовсім не з тієї причини, яку очікував слухач, а за опозицією природне/людське.

Формульності сюжетній у цих казках відповідає й дуже розвинена формульність стилю, тільки в казках кумулятивних, як і в казках про тварин, це формули лише "внутрішні", тобто такі, що існують лише в казках на певний сюжет. При цьому в казці-"формулі" вони дуже жорсткі, майже не варіюють і охоплюють більшу частину тексту.



Середня, основна частина такої казки, той її текст, який міститься між початковою та кінцевими фрагментами "рамкової" оповіді, є нічим іншим, як низкою формул, що дуже нагадує комп'ютерний "шаблон документу", у вільні "вікна" якого мають бути підставлені персонажі (наприклад, для казки "Про діда, козу..." це "вікна" *той, хто має бути примушений*, та *той, хто має примусити*), а в інші – їхні очікувані дії (*що має робити*). Стилістична формульність кумулятивної казки "епічного" типу теж поширюється на всю її середню частину, тільки "сектор свободи" тут більший, зокрема, вільніше варіюють "ремарки".

Доля казок із пісеньками, *chante-fable*, у кумулятивних ще вища, ніж у казок про тварин, що пояснюється, напевно, розказуванням їх для дітей. Ця ж їхня функція тягне за собою використання зменшувальних, пестливих форм, що в тому ж "Колобку" вступає в певне протиріччя з фіналом, де "лисичка-сестричка" ковтає колобка.

На відміну від казок про тварин і кумулятивних, казки *новелістичні* розповідаються дорослим, і йдеться в них про речі, які саме дорослих цікавлять і турбують. Тому, мабуть, їх у нашій фольклористиці називають ще побутовими або соціально-побутовими. Обрана нами назва має ту перевагу, що, з одного боку, є міжнародно закріпленою: в АТ ці казки займають № 850–999 під назвою "Новели, казки про незвичні пригоди". З іншого боку, термін "новелістична казка" спирається й на національну наукову традицію: І. Я. Франко у своїй систематиці прозової усної традиції, запропонованій ним у першому томі ЕЗ (1895), вирізняв такий жанр: "Новела, т. є. оповідання без примішки чудесного елемента, основане на тлі побутовим, часто перейняте тенденцією соціальною – рідше національно-політичною або церковно-конфесійною". Термін "новелістична казка" все ж таки зручніший, ніж запропонований І. Я. Франком, оскільки, на відміну від нього, не викликає незручного ототожнення з літературним жанром новели.

Обсяг сюжетів, які охоплює жанр "новелістична казка", прийнятий в українській фольклористиці під впливом російського казкознавства, не збігається з інтернаціонально закріпленим у АТ. Справді, в АТ "Новели, казки про незвичні пригоди" поділяються на підрозділи: казки, в яких герой (героїня) шляхом одруження потрапляють на найвищий соціальний щабель (№ 850–879); "Вірність і невинність" (850–899); "Чоловік перевиховує жінку" (900–909); "Добрі поради" (910–914); "Розумний юнак або розумна дівчина" (920–929); казки про долю



(930–934) та про розбійників і злодіїв (950–974). В українському казкознавстві казки "побутові" поділяють на твори дидактичні, сімейно-антагоністичні та сатиричні, причому під останньою групою маються на увазі тексти, які в АТ віднесено до розділу "Дотепи та анекдоти".

Справа ускладнюється тією обставиною, що й російські казкознавці вже готові розглядати окремо казки "новелістичні" (приблизно збігаються з обсягом сюжетів у АТ) і "побутові", до яких автор цієї пропозиції Ю. І. Юдін відносить ті, що в АТ зареєстровані в розділі анекдотів – казки про дурнів, про блазнів, "про дурних, упертих, невмілих і невірних дружин та чоловіків", про господаря і наймита, про попів; про осоромленого чорта. До них із розділу "новелістичних" в АТ він долучає казки про мороку та "про розв'язування важких завдань і мудрих відгадників". Це поділ ґрунтується насамперед на різниці в походженні. На думку Ю. І. Юдіна, "новелістична казка спроквола і поступово виникала на ґрунті чарівної казкової сюжетики", а казки побутові – на автономному ґрунті, головним чином, обрядовому<sup>83</sup>. Цю групу аргументів не можна вважати за переконливу, бо питання генези казкових сюжетів (а жанрів і поготів) не можуть бути поки що розв'язані інакше, ніж гіпотетично.

Що ж до композиційних відмін між цими групами казок, на які також звертає увагу російський фольклорист, то вони в його інтерпретації теж зводяться до генетичних здогадок. Ю. І. Юдін, зокрема, вважає, що "композиція новелістичної казки є розробкою до самостійного сюжету окремих чарівних елементів", але не аргументує цю гіпотезу на конкретних сюжетах. Так само не є переконливим і вирішення побутових казок "за своєю композицією, що являє собою комбінацію різних казкових дій (шахрайство, крадіжка, виконання важких завдань і відгадування загадок і т. п.)".

З українських казкознавців, мабуть, лише О. Ю. Бріцина вважає "розподіл казок на новелістичні і побутові якраз найбільш обґрунтованим"<sup>84</sup>, але, поширюючи його на українські казки, називає другу їхню групу вже "соціально-побутовими". Варто все ж таки було б пошукати для цього поділу вагоміші аргументи в *поетиці*, а не на шляху гіпотетичних генетичних побудовань, як це робить Ю. І. Юдін.

Не менш складною є проблема жанрового визначення тих сюжетів новелістичної казки, що їх АТ відносить до анекдотів. Була спроба розв'язати її формально. Г. А. Перм'яков у ранній праці "Від приказки





до казки" (1970) запропонував розрізняти баєчку ("побасенку") – анекдот, зміст якого можна передати одним реченням, власне анекдот – однопізаодний та шванк (німецька назва анекдоту) – триепізаодний анекдот, а якщо епізаодів більше, то в такому тексті бачити вже казку. Ця ідея пареміолога добре працює при розрізненні між собою анекдотів, але для розрізнення казки та анекдоту – ні. Справа в тому, що анекдот (хай навіть чотириепізаодний, як міські анекдоти 50-х рр. ХХ ст. про "руського", француза, американця та англійця) і казка (нехай навіть двоепізаодна, як розповідь про пана, котрий купив у селянина вівцю, що вовків ловить) мають різні типи зв'язку між епізаодами.

Отже, ідучи за національною традицією і всупереч систематизації АТ, розглядатимемо казки новелістичні як суцільний жанр, межу якого з анекдотами визначатимемо за методикою Г. А. Перм'якова, але з урахуванням структурних відмінностей казки від багатоепізаодного анекдоту.

Звертаючись нарешті до внутрішніх проблем вивчення новелістичної казки, слід почати з такої її риси, як *життєподібність*. Справжня новелістична казка – почута від доброго казкаря або в науковому, без оглядки на цензуру, записі, – справді, робить враження розповіді з життя ("народного оповідання")<sup>85</sup> або новели, написаній у "сказовій" манері (як деякі в Марка Вовчка, Ганни Барвінок). Якщо ж придивитися до такої казки поближче та уважніше, це враження доведеться визнати ілюзорним.

Візьмемо для ілюстрації казку "Три перестороги". Зміст її в тому, що селянський син за три роки служби у ґазди заробляє три "слова": "Не знаєш броду, то не йди у воду"; "Без своїх очей не дай худобу"; "На сторону жінку не пусти саму". Уважно перечитавши казку, ми не знайдемо фантастичні персонажі або зовсім невірогідні ситуації. Але ж вони таки невірогідні... Хіба став би хтось у реальному житті служити аж три роки за те, щоб почути в кінці першого року одне прислів'я, а потім ще дві банальні поради? Перед нами традиційна казкова фантастика, але послабленого типу, характерного для новелістичної казка – *неймовірність побутова*.

У цій же казці селянин, переодягнувшись гусаром, їде на весілля, куди раніше приїхала його дружина з дочкою. "А жінка його так дивиться на нього, Сподобався їй він, дали йому їсти і пити. Як підпив добре, ану в танець із своєю жінкою, а жінка не знає, що то її чоловік. Він каже до неї:



– Підеш зо мною спати, дам тобі п'ять червоних. А вона каже: – Піду. Пішла і сказала мамі своїй, що дає п'ять червоних. А мама каже: – Іди, доню, де ниньки п'ять червоних заробити. І пішли обоє з гусаром спати. По тому вона уснула і дитина коло неї" (*Кольберг*, с. 235–237).

Бачимо тут два рівні вірогідності. На першому рівні вірогідно й життєподібно виглядають гостинність селян, зацікавлення жінки гусаром, жадоба до грошей її та "мами", простота звичаїв ("і дитина коло неї"). Усе це зовнішній пласт вірогідності, деталі якого й дозволяють прирівнювати такі казки до літературних оповідань. Але ж зовсім не вірогідно (і з боку фізіологічного теж), що жінка не пізнає свого чоловіка не тільки за столом, а й у ліжку. Варто також нагадати, що коли письменники нового часу (Г. К. Честертон, Кобо Абе) змальовують залицяння замаскованого чоловіка до власної жінки, то це завжди є реалізацією прийому "очуднення", прийому відверто ексцентричного. У свою чергу, новелістична казка дуже любить усякі перевірки "вірності та невинності", де бідні жінки, щоб повернутися до своїх чоловіків, долають карколомні перешкоди.

У цьому ж тексті знаходимо й прояв *фантастики соціальної*, з відчутним релігійно-утопічним забарвленням. Перевіряючи правдивість другого з отриманих за службу "слів", герой казки дає попові свою "фіру", щоб той привіз із лісу дров. Через жадібність попа "кобила лоша скинула". Піп лоша сховав, а ґазда, який усе бачив, почав жадібного й брехливого "попа бити, аж упрів піп". Здавалося б, сюжетна ситуація появи саме священика не вимагала, але її підказала казка-реві загальна *антипопівська тенденція* новелістичної казки. Явище це доволі складне, і тут можна визначити лише три його чинники, що, сказати б, лежать на поверхні. Перший з них, соціально-психологічний, був пов'язаний зі звичкою селян усяку розумову працю не вважати за працю взагалі. Другим є реальна моральна недосконалість багатьох сільських священиків. Третій чинник, знов психологічний, випливав із реалій духовної влади попа над селянином: усі люди села були його духовними дітьми, і як "батько" він міг накласти епитимію, відлучити від церкви, відмовитися виконувати треби, якщо буде незадоволений платнею. Так було в реальному житті, а в химерному дзеркалі казки селянин, отримуючи компенсацію, міг побити попа, а головне, відчути моральну перевагу над ним.



Бажання отримати подібну психологічну компенсацію лежить і в основі *антипанської* (та антигосподарської) *спрямованості* новелістичної казки. У житті "пани"-поміщики нещадно визискували кріпаків, у побуті за людей їх не тримали – зате в казках... Немає такого приниження, такої кари, яких не зазнав би пан від селянина та господар від наймита в новелістичній казці. Є в цьому прояві соціальної фантастика важлива деталь. Селянин, певна річ, бачив і розумів, що "пани" стоять на вищому за нього культурному шаблі, і тому в казці компенсує це на рівні інтелектуальному: "пан" завжди дурний, а селянин із надзвичайною легкістю його обдурює.

Важливим, але майже невивченим боком відтворення дійсності новелістичною казкою є її посилена цікавість до того, що його М. М. Бахтін назвав "образами матеріально-тілесного низу". Ось фінал казки "Мудра дівчина" (АТ 921) у запису О. Кольберга. Як водиться, дівчина присоромила сватів (тут це сам парубок та його вуйко) своєю інакомовною мудрістю, але вони вирішили й собі "їй загаднути так, як вона. Каже староста:

– Я пліт.

– Я трава, – каже князь. Вона тоді каже до них:

– Я тепер з вами була, як-ім ходила надвір, плота-м трималася, а травою, вибачте, с... підтирала".

Навіщо дівчина сказала це? Чи не тому, що "князь" їй не сподобався і вона вирішила його позбутися, тяжко образивши сватів? Проте з таким поясненням аж ніяк не погоджується кінцівка: "Стало їм дуже соромно і вздріли, що мудра, – та й не лишили сватати. Таки оженився той з нею" (Кольберг, № 50 А, с. 251). Подібно до того, як у ренесансному романі Ф. Рабле відомий епізод із підтиркою містить у собі, за спостереженнями М. М. Бахтіна, глибокий релігійно-філософський зміст, так і тут мудра дівчина у гротесковій формі дає сватам згоду на шлюб. Але згода ця інакомовна. Дівчина каже, що трималася за пліт, а плотом назвався вуйко – єдиний родич сироти-"князя", і їй після заміжжя доведеться "триматися" за нього, шукати допомоги, поради. "Князь" назвався травою, а вона у "загадці" дівчини увійшла в контакт із її сідницею. Сідниця ж у народній "сміховій" культурі – "це зворотне обличчя або ж обличчя навиворіт. Світова література і мова дуже багаті на різноманітні варіації цього заміщення обличчя сідницею та верху низом"<sup>86</sup>. Існує й українська версія мотиву



про "сміховий" поцілунок "папа римського в затиле" (Гнатюк, № 305, с. 128 та ін.). Ось і тут дівчина в такій брутальній формі дає свою згоду на шлюб, натякаючи на весільний поцілунок із нареченим.

Йшлося про казку на традиційний сюжет із додатковим обсценним мотивом. Але існують в українському фольклорі й казки відверто сороміцькі, де явища "людського матеріального низу" (М. М. Бахтін) і примітивна еротика виходять на перший план. Такі казки записували рідко, а видавали ще рідше. Друкуючи 1899 р. свій збірник анекдотів, В. М. Гнатюк картав провінційну цнотливість "галицьких рецензентів" попередніх томів ЕЗ, які "хотіли б не тільки всю літературу звести до літератури для дівчат, але й науку замкнути в тих самих межах. Їм далеко ще до зрозуміння тої простої речі, що як для науки про природу нема нічого бридкого, так для науки про чоловіка нема нічого неморального, бо її річ – не судити, а розуміти, познати, що діється і для чого"<sup>87</sup>. А втім, у позацензурному збірничку російських казок О. М. Афанасьєва (1872) маємо текст української сороміцької казки. Герой її – козацький син Грицько, дурень, якого, щоб погодився одружитися, марно намагаються звести з жіночкою, а після одруження – і з власною його дружиною Гапкою. Досягши врешті-решт очікуваної перемоги, Гапка досить несподівано для слухача й у вельми гротескній формі зраджує дурня із сусідом Івашкою.

На відміну від коротших текстів сороміцького фольклору і "цивілізованої" порнографії, що дивляться на людство лише через призму сексу, є в казці про Грицька епізод з погляду такого "надзавдання" зайвий. Утікши з весільної комори, дурень побіг "біля попова двора, удруг наскочили на його собаки; він начав обороняця, п'ятився, п'ятився і вліз у самую церков, а се було в неділю. Він подивився та й каже:

– Іш бісові собаки, скільки нагнали сюди людей!" Люди на молитві, піп у "золотій свиті", що править службу, сприймаються дурнем-невігласом так само "очуднено". Він б'є попа, "витаскує" людей із церкви: "Ну бісові люди, кажіть мені спасибі, а то б ви тутички і заночували!"<sup>88</sup>.

Нееротичний характер цього епізоду підкреслює приналежність згаданої сороміцької казки до циклу новелістичних казок про *дурнів*, а її героя Грицька, який у людській культурі не приймає двох її боків – сексуального і релігійного, – до того типу казкових дурнів, що діють всупереч звичаям, прийнятим у селянському суспільстві, а за свої витівки не отримують нічого, крім стусанів.



Другий тип дурня був "із ступою новою" увічнений на щиті Енея І. П. Котляревським. Це дурень-парадоксалист, що посадив свою стару "маму", яку розумні брати доручили йому нагодувати та скупати, в окріп, а потім "витяг маму, посадив за стіл, запхав у рот пиріг і дав у руки" (*Кольберг*, № 57, с. 261). Якщо ж до цього додати, що дурень одразу після цього епізоду, побачивши на дорозі собаку ("здохлий, але зуби виставив"), пхає і йому "в зуби" солонину, то на тлі традиційної любові та поваги до жінки-матері, що їх П. Г. Житецький, як згадувалося, називав "українською релігією матері", вчинки дурня не тільки парадоксальні, вони блюзнірські. Але ж саме цей тип дурня в новелістичній казці завжди отримує, залишаючи в дурнях "розумних" братів, велике багатство. Сприймаючи розповіді про цих ексцентричних героїв, традиційні слухачі казки знаходили естетичну насолоду, пов'язану з тимчасовим, ілюзорним звільненням від життєво необхідного, корисного, але нудного раціоналізму, що панував у їхньому буденному житті.

Повертаючись до проблем поетики, зазначимо, що композиція новелістичних казок набагато простіша, ніж у чарівних, хоч у найскладніших за побудовою й зустрічаються відповідники окремим відгінкам функціональної схеми В. Я. Проппа. Важливою спільною рисою новелістичних казок – від найскладніших до двоепізодних – є міцний змістовий, часто-густо причинно-наслідковий зв'язок між епізодами, що підтримує логічну послідовність оповіді та загальну художню цілісність.

Стиль новелістичної казки також простіший, ніж у всіх уже розглянутих казкових жанрів. Діалоги, як і основний, наративний текст, зовнішньо життєподібні; персонажі, як правило, не співають пісенок, не характерні для новелістичних казок і усні обробки у віршованій формі. З ініціальних формул вживаються лише найпоширеніші загальноказкові "Був собі..." або "Був...". Фінальні формули зустрічаються зрідка і, мабуть, виникають у текстах новелістичної казки шляхом міжжанрової дифузії або творчої ініціативи казкаря – як, наприклад, кінцівка казки, записаної О. Кольбергом у с. П'ятиках (*Кольберг*, № 60, с. 270; АТ 1600). Розповівши, як дурень з братами "розміряли" знайдені ним гроші, казкаря додав: "І я там був, лиш тепер прийшов, помагав їм міряти і чекаю, аж мені хто що дасть".



## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Тварини, що розмовляють, з'являються...

1. ... у казках чарівних і про тварин.
2. ... у казках про тварин.
3. ... у казках чарівних, про тварин, кумулятивних і новелістичних.
4. ... у казках чарівних, про тварин і кумулятивних.

**Відмінникові.** Розташуйте варіанти відповіді в попередньому завданні таким чином, щоб вони утворили аналогію побудови одного з жанрів казкової прози.

### **5.10. Мала казкова проза: небилиця, баєчка, докучлива казка, анекдот**

Внутрішні зв'язки та співвідношення, що складаються між жанрами малої казкової прози – небилицею, баєчкою, докучливою казкою, анекдотом – дуже подібні до тих, що утворюються між відповідними жанрами "власне казки" – казками чарівними, про тварин, кумулятивними і новелістичними (див табл. 4). Але "мала казкова проза" набагато гірше вивчена. Навіть анекдот, такий популярний у народі, колись був дотепно (і досі справедливо!) названий М. П. Андреевим "пасербом фольклористики". Усі ж інші жанри "малої казкової прози" вивчалися лише принагідно, а про окремі українські дослідження годі й згадувати.

Першою було названо *небилицю*. Побіжну, але глибоку характеристику цього жанру знаходимо в О. І. Никифорова, який розташував його "на межі пародійної та натуральної казки <...>. Дуже часто



в небилицях осміюється сама любов до казки й тим підкреслюється скепсис казки стосовно себе самої"<sup>89</sup>. Якщо б ці риси справді були притаманні небилиці вже при її створенні, довелося б визнати, що в європейському ареалі розповсюдження казкової прози цей "скепсис казки стосовно себе самої" виник дуже рано – практично водночас із першими сигналами про побутування у східних слов'ян казки чаривної та новелістичної, сюжетика яких (АТ 300; АТ 921, 875) відбилася в давніх російських повісті про Басаргу та Житії Петра й Февронії (середина XVI ст.). Адже ще 1525 р. італійський гуманіст Паоло Іовій Новокомський помістив у своїй латиномовній книжці про посольство до Італії московського великого князя Василя Івановича таке повідомлення: "Посол московський Дмитро, маючи характер веселий і дотепний, розповідав під голосний регіт усіх присутніх, як нещодавно один селянин, його сусіда, стрибнув згори, шукаючи меду, до величезного дуплявого дерева, і глибока медова пучина затягла його по груді; два дні він живився одним тільки медом, тому що в цих відлюдних місцях воляння його про допомогу не могли досягти вух подорожніх. А наостанку, коли він втратив надію на порятунок, через дивний випадок був видобутий звідти й вибрався завдяки величезному ведмедеві, бо ця тварина, подібно до людини, спустилася туди поїсти меду. А саме селянин схопився руками за яйця ведмедя, той перелякався від такої несподіванки, а він примусив його вистрибнути – як тим, що потягнув його, так і тим, що голосно заволав"<sup>90</sup>.

Це типова небилиця, а обсценні деталі (селянин хапається "за яйця" ведмедя, "потягнув" за них) свідчать про призначення її для дорослих. Оповідач побрехеньки, посол Дмитро Герасимов учився в Лівонії, тому дехто з фольклористів вважає, що там він цю небилицю й почув – тим паче, що близького відповідника у слов'янському фольклорі зафіксовано не було, а естонський варіант є. Справа ще далі заплутується (або, навпаки, роз'яснюється) використанням дуже подібної оповіді польським письменником Себастьяном Фабіаном Кльоновичем у латинській поемі "Roxolania" (1584): сюжет цієї оповіді Ю. Крижановський вважає запозиченим у Паоло Іовія, а письменник-есеїст В. О. Шевчук зараховує до використаних автором поеми "українських народних легенд і переказів (?)"<sup>91</sup>. Мабуть, сюжет небилиці Кльонович таки позичив



у Паоло Іовія, але самий факт його використання поруч із безперечно українськими етнографічними матеріалами (про дівчину Федору, що причарувала коханця, про вужа-молоколюба, про виготовлення сопілки тощо) свідчить, що подібні твори розповідалися і в Україні.

Небилиці XIX ст. В. М. Гнатюк у своєму збірнику "Галицько-руські народні анекдоти" помістив до підрозділу: "Мінхгавзіяди, небилиці, гра слів". В АТ їхні сюжети теж зафіксовані в розділі "Дотепи і анекдоти" (№ 1900, 1931, 1960 та ін.). Як і у фольклорі народів-сусідів, українські небилиці розповідаються як окремо, так і в складі новелістичної казки на сюжет "Брехач і побрехач" (АТ 1920). Їх можна поділити на дуже стислі, майже формульні, і такі, що мають більш розроблений сюжет. Ось приклад небилиці першого типу: "Пішов я раз одудів брата, зліз до дупла, попробував – не влазить рука, так я сам вліз, забрав крашанки, кинувся відтіль – не вилізу, так я збігав додому, взяв сокиру, розрубав, виліз і пішов собі... Ще як не було ні неба, ні землі, люди дерева зрубували, кілки били, тини плели і по них ходили" ("Прислів'я... Взаємини...", № 28, с. 381). Другий тип репрезентує нещодавно записана І. І. Гурином "казка", що має навіть подібний до казкового "хронологічний" зачин: "Коли я був малим, а батька мого ще й на світі не було, поїхав я з своїм дідом у ліс по дрова". Після типових для небилиці карколомних пригод оповідач, падаючи з місяця, "по саму шиї вгруз у землю". Звідти він визволився, ухопившись за хвіст зайця: "Воно б то нічого було, та хвоста я зайцеві надірвав, і з того часу зайці стали куцехвості, а раніше були у них хвости дуже довгі"<sup>92</sup>.

Чи можна вважати випадковим, що зміст обох навздогад узятих небилиць віднесений до часів творіння, коли ще не "було ні неба, ні землі", а зайці були довгохвостими? Мабуть, ні. Адже й запис Паола Іовія має прикмети того, що в усній розповіді Дмитра Герасимова теж ішлося про епоху творіння: саме з нею пов'язували багатющі врожаї, узагалі щедрість природи (див. ще в небилицях на сюжет АТ 1930 про молочні річки й масляні береги). Цілком можливо, що колись небилиці були "сміховим відлунням" серйозних етіологічних міфів і лише в пізнішому побутуванні відірвалися від невідомого нам ритуалу їхнього розповідання.

О. І. Никифоров слушно зауважує, що фантастика чарівної казки "повідомляє незвичайне, але те, що можна собі уявити. Небилиця повідомляє абсурд: цебто те, чого не можна собі уявити на-





віть як можливе незвичайне<sup>93</sup>. Якщо порівняти щойно цитовані небилиці із записаною Паоло Іовієм, побачимо, що та побудована простіше: на відміну від неї, в новіших записах неймовірність виникає й на "переходах" від одного оповідного ланцюга до іншого: "Я приклав вухо до дуба, чую – смажені поросята пишуть у дубі. Я почав дірку в дубі рубати <...> Рубав, рубав і ніяк не прорубав. Тоді вліз у дуб..." і т. д.

Обидві наведені небилиці є квазімеморатами, і це один з нечисленних випадків, коли казкова проза відступає від канонічної для неї форми фабулята. Навіщо це робиться? Небилиця – жанр веселий, і в ній утілено ту важливу особливість народного сміху, яку відкрив М. М. Бахтін: він "спрямований і на самого того, хто сміється"<sup>94</sup>. Проте чи справді казкар собою веселить тут слухачів? Ні, сміх спрямовано не на самого казкаря, а на той умовний образ оповідача небилиць, а заразом їхнього персонажа, гротескний "автопортрет" якого він інколи створює: "От минають роки, а я все у землі сиджу. Кругом мене трава поросла, а на моїй голові дика качка гніздо намостила. І так я жив собі".

*Докучливі* казки практично не вивчалися, що й повторюють казкознавці, якщо взагалі про них згадують. З українських фольклористів першим звернув на них увагу М. Номис (М. Т. Симонов), який, передруковуючи із словника К. Шейковського (1861) "приказку", подав і пояснення до неї: "Був собі бай, зніс копу яй: всім по яйцеві, а тобі зносок (як не хоче казки казати)" (*Номис*, № 13128). Починає текст ініціальна формула, проте цього разу "був собі" сам казкар, "бай"<sup>95</sup>, що бере на себе гротескну функцію несучої курки. Яйця-казки отримують усі слухачі, лише настійливому прохачеві – "зносок", цебто яйце зовсім маленьке, невдале.

Другий тип докучливої казки втілює прийом, близький до того, що його застосовує оперний співак наприкінці концерту, коли, реагуючи на настійливе "біс!", таки повторює твір, виконання якого особливо сподобалося слухачам – проте не весь, а фрагмент, інколи з початку. Щось подібне робить і казкар, коли використовує докучливу казку другого типу: розповідає нібито казку, але таку, де ініціальна формула з підкресленою, катастрофічною швидкістю переходить у кінцівку, як наприклад: "Повім вам байку: кури́в пес файку, кури́в, кури́в та й очі зажмури́в" ("Прислів'я... Взаємини...", № 22, с. 381). Іноді сюжет ніби



починає розвиватися, але сподівання слухача знов-таки не здійснюються: "Як був собі чоловік Сажка, на йому сіра сермяжка, на голові шапочка, на паністарі латочка – чи хороша моя казочка?" (*Номис*, № 13131).

Докучливі казки, що належать до третього типу, мають натякнути слухачам, що без кінця оповідати казки неможливо, – натякнути, запропонувавши "нескінченну" за принципом побудови казочки. Іноді відповідна можливість просто декларується: "Наша казка гарна, нова, починаймо її знову" ("Прислів'я... Взаємини...", № 17, с. 381). Може такий текст мати і справжній нібито сюжет, і персонажів, але ідея нескінченного повторювання виникає із зовнішньої щодо них "оповіді про оповідь": "Був собі бусьок і бусьчиха, увили собі гнізденце з січня – ці зачинати ще з кінця?" ("Прислів'я... Взаємини...", № 2, с. 379). Є й такі тексти, де логічне "коло" оповіді замкнено в самому сюжеті: "Ішов дядько з ярмарку по колоді через воду, тільки став він на колоду – бовть у воду; викис, вимок, виліз, висох, став на колоду та знов – бовть у воду" ("Прислів'я... Взаємини...", № 5, с. 392). Як бачимо, докучлива казка пародіює всі жанри "власне казки", а обов'язкова рима має, мабуть, відтворити виробленість форми, особливий її естетизм у справжніх казок.

Наступний жанр "малої казкової прози", *баєчку*, Г. А. Перм'яков, нагадаємо, визначив як "надфразову єдність", яку можна переповісти одним реченням. Своєю чергою, білоруський фольклорист А. С. Федосик запропонував розрізняти такі "жанри малої форми" гумористичної усної прози, як анекдот, жарт і гумореска. Остання "характеризується незлобівістю й доброзичливістю насмішки над приватними явищами в житті людей", вона може не мати "неочікуваної комічної розв'язки". Оскільки якісна оцінка таких ознак, як "незлобівість і доброзичливість насмішки" та "очікуваність" комічної розв'язки – справа надто суб'єктивна, ми й не будемо квапитися вирізняти гуморески з-поміж анекдотів. Що ж до "жарту", то в його характеристиці, поданій А. С. Федосиком, є й ознака структурна: "жарт, на відміну від анекдоту, не торкається "соціально-політичних явищ", а "найпопулярніша форма жарту – діалог"<sup>96</sup>.

Таке визначення "жарту" наближає цей жанр до нашого розуміння жанрової специфіки баєчки, проте персонажами її можуть виступати не тільки люди. Саме баєчки про тварин і навіть про неживі



речі й складають першу групу з чотирьох, на які цей жанр поділяється. Це щось подібне до "мінібайок", хоч прямих запозичень сюжетів із цього піджанру казок про тварин (або "стягнення" їх) ми не знайшли. Такі баєчки за структурою можуть бути діалогами та велеризмами<sup>97</sup> з реплікою-коментарем оповідача або зі словами "від автора": "Казала цибуля до меду: «Медику, медику, яка я добра з тобою!» – «Та я й без тебе добрий!» – одказав мед цибулі". Якщо в цьому діалозі текст між репліками має швидше службовий характер, у велеризмах він, як правило, втілює суттєвіший компонент змісту: "Ходив рак сім років по воду та й прийшов додому, та став через поріг перелазити, розлив та й каже: «Отак чорт скоро роботу бере!»" ("Прислів'я... Взаємини...", № 142, с. 378). Саме для цієї групи баєчок обов'язкове "метафоричне значення", яке Г. Л. Перм'яков вважав за необхідне для всього жанру баєчок ("побасенок")<sup>98</sup>.

Баєчки про людей – те ж, як правило, діалоги, без супровідного тексту або з ним. Перший спосіб побудови зустрічається тут набагато частіше, ніж у баєчках про тварин і неживі речі, оскільки вправне інтонування та користування підтекстом роблять вельми виразними й "чисті" діалоги, наприклад: "«Обірвалися ми, синку, на тій косовиці!» – «Та ми, тату, такі з дому йшли!»" ("Прислів'я... Взаємини...", № 142, с. 376). Якщо тут персонажі й соціально, і за родинними стосунками чітко визначені, то з наступної баєчки інформацію про персонажа (напевно, забіяки-парубка) слухач повинен добувати й навіть домислювати вже сам: "«Я чув, що тебе цілу ніч били!» – «І яка там ніч у Петрівку!»" ("Прислів'я... Взаємини...", № 198, с. 379).

Серед "чистих" діалогів є й такі, де перша репліка не має семантичного зв'язку з наступною, це її звукова форма стає об'єктом для глузування: "«Здоров!» – «Не таких як ти боров, а тебе й нічого!»" ("Прислів'я... Взаємини...", № 66, с. 372). З'являються в таких баєчках і пояснення до діалогу: "«Ачхи!» – парубок до дівки. А дівка до парубка: «Головою в реп'яхи!»" ("Прислів'я... Взаємини...", № 16, с. 369). За основним принципом утворення вони нагадують "абстрактні" анекдоти ХХ ст. та загадки зі звуковою "підказкою" (див.: 5.11), але в баєчках маємо прийом більш "оголений".



Можна здогадуватися, що абсолютна більшість баєчок про людей є за походженням скороченими анекдотами. Якщо такі баєчки достатньо виразні й самі по собі (як, наприклад, отой про "ніч у Петрівку"), то побутують самостійно, коли анекдот уже забувся, – і однією з причин цього зникнення могла бути й та, що відповідна баєчка в певному соціумі цілком його замінила. Зустрічається й паралельне побутування баєчки та її джерела-анекдоту (до такого випадку звернемося трохи згодом), але виникають і ситуації, коли в певному соціумі (малому folk – селі, повіті тощо) повний текст анекдоту стає формою екзотеричною, а стягнений у баєчку – езотеричною, для внутрішнього вжитку. Тоді до повного тексту анекдоту звертаються лише в тому разі, якщо треба пояснити зміст баєчки. Таку баєчку, абсолютно не зрозумілу без звертання до анекдоту-джерела, наводить М. Номис: "«Ай дуб!» – «Та й зелений!» – «А щоб ти на йому повісивсь!»" (№ 12809). Баєчку записано було на Звенигородщині, де фольклористові й пояснили, що "це узялися до гарячого борщу батько з двома синам. Покуштував один син – гарячий. «Ай дуб», – каже..." і т. д. (порівн. з повною формою анекдоту у В. М. Гнатюка (№ 47)). Такі баєчки з часом стають немов знаками сміхової ситуації, а спосіб їхнього побутування нагадує змальований у анекдоті вже 60-х рр. ХХ ст.: в якійсь компанії занумерували улюблені анекдоти в тепер регочуть, тільки почувши: "Номер п'ять!"

Четвертий тип баєчок складають короткі комічні монологи, де оповідач може й дистанціюватися від суб'єкта мовлення ("Е, коли ви в синій димці та з широким коміром коло кожуха, то ви не з нашого села" – Гнатюк, № 15, с. 6), а може й видавати себе за нього: "Сусіди-сусідоньки, не бачили моєї жінки? Моя жінка знакомита, підтикана ззаду свита, на ніжку налягає, ще й на плечах горбик має!" ("Прислів'я... Взаємини...", № 13, с. 392).

Жанр *анекдоту* (від грецького *an-ekdota*, "те, що не видане") тепер можемо визначити як коротку сміхову оповідь про всі сфери людського життя, що має структурні відмінності як від новелістичної казки, що її відрізняє від нього більш розвинений сюжет, так і від баєчки, навпаки, простішої за побудовою. Водночас від цих найближчих до нього жанрів анекдот відокремлюють і змістові його особливості. Традиційний селянський анекдот (на відміну від сучасного міського,



що перейняв на себе функції казок про тварин, зокрема байок, і "поглинув" баєчки) не знає сюжетів про тварин і неживі речі, як баєчка, і є обов'язково сміховим, що відділяє його від новелістичної казки.

Специфіка анекдоту стає зрозумілішою, якщо порівняти анекдот із баєчкою, що є його скороченням. Ось баєчка: "Змовте, дідуню, отчешаш за утопленика!" – «А най би го дідько не ніс на глибоке!» ("Прислів'я... Взаємини...", № 69, с. 372). А ось анекдот, теж кінця ХІХ ст. і теж західноукраїнський: "Прийшов еден дід до хати за альмужнов. Кажи газдине: «Нати вам, дідуню, підпалка, змовти пацер за мого Михалка!» – «А він вмер, ні втопив ся?» – діт питає. «Ой не, – кажи, – втопив се». А дід йшов с хати і так моливсе, кажи: «Най го мара на глебоки не пхає, най го мара на глебоки не пхає...»" (Гнатюк, № 228, с. 82). Як бачимо, в анекдоті оповідь двоєпізодна, дію, хоч і не виразно ("Прийшов еден дід..." нагадує казкове "Був собі...") закріплено в часі, у просторі ("до хати", "с хати"), милостиню конкретизовано (ці підгоріла хлібина), персонажів чітко визначено у статевому та соціальному планах. Що ж до форми, то прохання газдині заримовано, а "молитва" жебрака синтаксично повторює справжню заупокійну, тобто якщо в баєцці маємо "сіль" оповіді, то в анекдоті – страву цілком.

Своєрідність кількаепізодного анекдоту, його відмінність від короткої сміхової новелістичної казки можна показати на прикладі типового "шванку" (за термінологією Г. А. Перм'якова) про сина багатого газди, що "хтів се жінити з двома жінками", і не покинув цієї "гадки", коли одружився. Старші родичі домовилися годувати його не "шчо раз", "десь колись і того, ги псові", а тим часом змусили працювати на оранці. "І такий син був змучений, шчо ні міг добра ноги підносити. А ш чужої сторони їхав мужик до ліса волами, і еден був дужи обнурений в болото і такий худий, шчо не міг йти в ярмі". Батько пояснює синові, що віл такий, бо "має дві жінки". Потім йому показують "пацюка" (кабана), побитого сусідами за те, що виривав у них моркву, – пояснення те ж саме. Нарешті вже й сам жінколюб, побачивши мале теля, що "по воборі дужи бігало", пояснює: якби б його, це теля, "оженили, то воно би не бігало". І після цього він уже "і ані гатки не мав про другу жінку" (Гнатюк, № 124, с. 38–39). Епізоди про вола та про "пацюка" поєднані між собою, якщо скористатися аналогією із синтаксису, зв'



язком "сурядності": якщо можна було б узагалі випустити епізод із "пацюком", то з такою ж легкістю можна й додати такі самі про змученого собаку, коня тощо. У казці ж, навіть коротенькій, епізоди поєднані між собою за принципом "підрядності".

У цій книзі вже багаторазово згадувався й цитувався перший – і поки що останній – науковий збірник українських традиційних анекдотів, виданий В. М. Гнатюком (1899). Із сучасного погляду відбір текстів не є суворим: окрім власне анекдотів і баєчок (до цих останніх відносимо № 5, 16, 23, 28, 35, 42 та ін.), збірник містить також новелістичні казки (№ 128, 207, 264), народні оповідання (№ 15, 231), міфологічну легенду-фабулат (№ 226), навіть записи обрядів (№ 10, 71) тощо. Натомість класифікацію для анекдотів перший український професійний фольклорист виробив вельми раціональну. Наводимо її, зберігаючи й посилання на кількість номерів у кожному підрозділі, бо у В. М. Гнатюка вона лише трохи більша за кількість сюжетів, отже дає можливість орієнтуватися і в останніх:

*I відділ.* Різні верстви суспільні. I. Селяни ("Мужики"). А. Мужчини ("Хлопи"). Ч. 1–128. Б. Женщини ("Баби"). Ч. 129–208. II. Слуги. Ч. 209–220. III. Жебраки. Ч. 221–231. IV. Каліки. Ч. 232–238. V. Злодії. Ч. 239–244. VI. Ремісники. Ч. 245–259. VII. Школярі. Ч. 260–266. VIII. Попи. Ч. 267–304. IX. Пани. Ч. 305–355.

*II відділ.* Різні народи. I. Загальні характеристики. Ч. 356–361. II. Русини. А. Бойки. Ч. 362–368. Б. Гуцулі. Ч. 369–378. III. Поляки. Ч. 379–413. IV. Москалі. Ч. 414–443. М. Чехи. Ч. 444. VI. Німці. Ч. 445–455. VII. Євреї. Ч. 456–529. VIII. Цигани. Ч. 530–586.

*III відділ.* Історичні анекдоти. Мінхгавзіяди і небилиці. Дурні. I. Історичні анекдоти. А. Історичні спомини. Ч. 587–598. Б. Анекдоти про Каньовського. Ч. 599–640. II. Мінхгавзіяди, небилиці, гра слів. Ч. 641–655. III. Дурні. Ч. 666–700".

Ця класифікація могла б стати основою для одного з варіантів покажчика сюжетів українського традиційного анекдоту, який необхідно скласти вже тому, що в АТ у відповідному розділі більшість сюжетів – казкові. Про те, що В. М. Гнатюку вдалося створити справді зручну класифікацію, свідчить фактичне використання його схеми у класифікації сюжетів східнослов'янського анекдоту, укладеній М. П. Андрєєвим,



який мав уже досвід русифікації відповідної частини видання А. Аарне. До схеми В. М. Гнатюка російський фольклорист додав лише анекдоти "політичного характеру", а також "про родинні взаємовідносини (чоловік і жінка, батьки і діти і т. п.)"<sup>99</sup>. У новому покажчику, можливо, корисним було б утворення окремих рубрик для обценених і спеціально еротичних анекдотів.

Для вивчення художніх, естетичних особливостей анекдоту як жанру усної прози поки що найбільше зробив, як не дивно, З. Фрейд у вже згаданій (4.2) монографії "Дотепність та її стосунок до несвідомого" (1905). Важливість її не в тому навіть, що тут закладено міцні наукові підвалини під пізніші дослідження фольклору сороміцького, зокрема "масних" анекдотів, які серед творів цього жанру займають місце помітне, але не першорядне. На шляху до своєї реконструкції механізмів дотепу, гумору та комізму великий дослідник вивчив "технічні прийоми" дотепності (між іншим, і на матеріалі австрійських анекдотів про галицьких євреїв) і дав мало не вичерпний їх огляд. Наведемо тут лише подане на одному з етапів дослідження "зведення цих технічних прийомів:

I. Згущення:

- a) зі змішаним словоутворенням,
- b) з модифікацією.

II. Використання того ж матеріалу:

- c) цілого й частки,
- d) переставляння,
- e) невелика модифікація,
- f) ті ж слова, використані в первісному значенні та вони ж, що загубили первісне значення.

III. Двозначність:

- g) позначення власного імені та речі,
- h) метафоричне і речовинне значення,
- i) власне двозначність (гра слів),
- j) двояке тлумачення,
- l) двозначність із натяком"<sup>100</sup>.

Слід зазначити, що в другій половині ХХ ст. пролунали досить суворі оцінки цієї праці З. Фрейда. Так, французький структураліст Цв. Тодоров вважає, що наведена щойно рубрикація є викривленою



стосовно реальних сміхових форм – тому, між іншим, що З. Фрейд начебто виходив із логіки німецької мови, а не з універсальної логіки<sup>101</sup>. Проте виходить, що "логіка німецької мови" збігається з логікою мови української, бо використання буквально всіх перерахованих З. Фрейдом (у тексті його розвідки – детально розглянутих) "технічних прийомів" можна було б продемонструвати в українських народних анекдотах. Інша справа, що дослідник не міг вичерпати всіх способів досягнення сміхового ефекту, і слід визнати, що не все тут і піддається науковій рубрикації. Наведемо приклад: "Поніс чоловік сьвітити яйці, паску, мнесо. Як посьвітив і сходив з гори, посовг се на ожиледі та й впав. Як впав, а тото сьвічени повилітало з простирадла та й зачило котити се в долину до потока. Чоловік за тим і собі. Прилетів на поток, позбирав всьо та й кажи до паски: «Та вже тому малому дрантью (себто яйцям) ні дивуюсе, али й тобі, стара корова, хочисе брикати!»" (*Гнатюк*, № 109. с. 31).

Смішно? Напевне. Але чому? Адже жодного з досліджених З. Фрейдом "технічних прийомів" не використано. Можна було б погодитися з тим, що на цей випадок поширюється визначення Е. Обуе: "Комічне – це інтелектуальна гра, сенс якої в неочікуваному примиренні несумісних об'єктів або у примиренні несумісних суджень або повідомлень стосовно самих об'єктів"<sup>102</sup>. Об'єкти сміху тут – свячені яйця та паска. Ці, як сказав би матеріаліст, кулінарні вироби вже посвячено в церкві, отже вони вже набули сакрального характеру. Це перше судження про об'єкти, воно не висловлене прямо, бо є зрозумілим і без того оповідачеві та його слухачам. Друге, несумісне з першим, судження про об'єкти – називання їх "малим дрантям" і "старою коровою". Але цього мало: чоловік звертається до яєць та паски, як до живих і таких, що можуть мати бажання і здійснювати їх! Це судження знов протистоїть невисловленому (бо тривіальне) судженню, за яким і яйця, і паска є речами неживими. Але виникає ще один рівень несумісних суджень: яйця й паска протиставляються за віком, як "мале" і "стара", і це вже зовсім безглуздо – коли не знайти пояснення, яке й принесе жадане примирення всім несумісностям. Яйця чоловік асоціює зі своїми дітьми, а паску – з жінкою. Цю асоціацію викликало несвідоме ототожнення "поведінки" паски та яєць із реальним свавіллям





дітей і жінки, з яким чоловік стикається у своєму, мабуть, не такому вже й щасливому, родинному житті. Тож він і реагує на цю ілюзорну "поведінку" тою ж лайкою, з якою звернувся б у подібній ситуації до своїх рідних. Проте справжнє примирення у сміху настає, коли чоловік видобуває з підсвідомості й свої ревності: "али й тобі, стара коро-ва, хочисе брикати!" Водночас цей натяк робить ще більш абсурдною лайку, звернену до сакральних речей.

Актуальну проблему вивчення традиційного українського анекдоту становить генезис його антипопівського спрямованості. І справа навіть не в кількості таких текстів (наприклад, у збірці В. М. Гнатюка про дурнів – 34 анекдоти, а про попів – 37, не враховуючи тих, що потрапили до інших рубрик), вражає могутність потягу народних оповідачів до висміювання священиків (православних, уніатських, католицьких), а селян – до вислужування таких гріховних оповідей про своїх духовних отців. Соціально-психологічний підклад подібної тенденції новелістичних казок (див.: 5.9) діє, зрозуміло, і тут. У збірці В. М. Гнатюка знаходимо навіть несмішний уже, а жахливий анекдот про те, як "пан граб'я" (польський граф), коли до нього прийшов зі скаргою на попа "старець", викликав до себе попів з околиці й нагодував їх "файними присмачками" з тіла померлої жінки "старця", за поховання якої піп вимагав останню корову. "А коли вже всьо ви-чистили докрихти, в останку казав пан принести голову тої жінки, та й положив на стіл. А коли тоту попи побачили, то запитали, що за ди-во? – Сказав пан: «Не хтілисье поховати в землю, то поховалисье у черева»" (№ 279, с. 104). Граф, зрозуміло, католик, і цим пояснюєть-ся жорстокість зловісного "жарту" над православними попами.

Важливим чинником популярності антипопівських анекдотів була можливість сміхового обіграння в них зіткнення двох культур – своєї, традиційної селянської, і попівської, церковної, а також відпо-відних культурних кодів. У своєму граничному вигляді це протистав-лення виступає у відомому сюжеті про "попа у вовій шкурі" ("а то се діяло в Росії"), де сміхове "примирення" відбувається таким чином, що "волова шкіра" і роги не хочуть "вітстати" від жадібного попа (Гна-тюк, № 282, с. 110–111). У чужому "кодi" все смішне, навіть зачіска (Гнатюк, № 120, с. 37). Своє, "природне", і "чуже", церковне, може



конфліктувати в натурі самого попа – і звідти нові комічні ситуації. Але найулюбленіший прийом анекдотів про попів – це пародіювання та різноманітне сміхове обігрування богослужебних текстів, і саме як "чужої" мови, смішної, головним чином, тому, що не своя.

Друга цікава проблема – пояснення значної питомої ваги сюжетів про людей інших народів. Можна в цьому побачити й певну сміхову компенсацію справді приниженого становища української нації в ХІХ ст. Побутування таких анекдотів, безсумнівно, відбиває консервативну, темну сферу психології етносу, проте коріння цього явища – у глибинах людської психіки. Тут варто повернутися до вже згаданої у зв'язку з образом трикстера (4.3) думки К. Г. Юнга: "Оскільки індивідуальна тінь ніколи не буває відсутньою серед компонентів особистості, колективна постать може бути створена на основі її постійно. Зрозуміло, не завжди як міфологічна постать, але <...> як відповідна проекція на інші соціальні групи та нації"<sup>103</sup>. Проте в українських анекдотах про людей інших народів увага слухача фіксується не на негативному тільки, та й часто зовсім і не на ньому: залюбки висміюються "чужі" звичаї, "чужа" мова (головним чином польська й німецька) (Гнатюк, № 55, 59, 275, 277 та ін.).

З іншого ж боку, здоровий глузд народу в міжнаціональних питаннях перевіряється його здатністю до самоосміювання. І справа тут вирішується не тільки тими анекдотами про "бойків" і "про гуцулів", зібрані В. М. Гнатюком, скільки здоровою іронією стосовно власної особи, яка пронизує не лише анекдоти "про хлопів", що їх "хлопи" "хлопам" і розповідають, а й усі сміхові жанри українського фольклору.

Поетика анекдоту близька до поетики новелістичної казки, проте на відміну від творів цього жанру, традиційні анекдоти містять велику кількість вставних пісеньок, римованих і віршованих фрагментів, пародійних молитов і церковних співів. Уподобання оповідачами діалогів помітно драматизує текст анекдоту, тому не дивує випадок, коли серед анекдоту раптом звучить вставна "п'еска", як наприклад: "І настромив палицю в землю, а на палицю поставив капелюх: «Ти, капелюх і палиця, будеш паном, а я Іваном!» І відійшов від палиці одалики і виртає назад до палиці і говорить Іван сам до себе:

– Дзін добрий, пане!





– А що там, Іванє?" (Гнатюк, № 219, с. 78).

Українська фольклористика заборгувала традиційному народному анекдоту й має вже той борг віддавати.

### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** До якого жанру, як на вашу думку, належить цей текст?

"– Набив він сі мене, але бо й я его сі накляв!

– А він чув?

– Е, та де чув!" (Гнатюк, № 101, с. 29).

**Відмінникові.** Знайдіть у тексті відповідник одному з "технічних прийомів" дотепності, описаних З. Фрейдом. Що це за прийом?

"Той, що коні продає, клине сі: «Видите, газдо, як маю семеро дітей, то абим їх усі на лаві застав, як оцес кінь не варт петьдесеть банок!»

А він добре знає, що їх таки й застане на лаві, бо як приїде додому, то всі повилазет до вікна, ци тато гостинці попривозив" (Гнатюк, № 103, с. 29).

*Примітка.* "На лаві" клали мерців.

## 5.11. Паремії: загадка, нісенітниця

*Паремії* – це фольклорний рід, жанри якого складають, якщо скористатися дотепною назвою класичного збірника українських паремій, "приказки, прислів'я і таке інше"<sup>104</sup>. Наукове збирання та видання паремій називають *пареміографією*, а інтерпретаційне вивчення їх – *пареміологією*<sup>105</sup>.

Стан розвитку в Україні обох цих наукових дисциплін можна вважати за благополучний. Досвід їх – національний, радянський і, певною мірою, світовий – узагальнено в монографії



М. М. Пазяка<sup>106</sup>. Цей авторитетний фольклорист, поєднуючи у своїй особі й пареміолога, і пареміографа, виступив як упорядник фундаментального, не раз уже тут цитованого зібрання "Прислів'я та приказки" в академічній серії "Українська народна творчість". Нарешті, 1993 р. М. М. Пазяк дбайливо (аж до зайвого, мабуть, збереження своєї авторської орфографії) перевидав багато разів згадану тут славнозвісну збірку М. Номиса (1864) з доданням тієї її частини, що не подолала свого часу цензури, але 1909 р. була надрукована М. С. Возняком у ЗНШТ. Таким чином, закладено міцні підвалини майбутнього розвитку цієї галузі української фольклористики.

З іншого ж боку – і це пов'язано зі станом справ у світовій пареміології, – залишаються нерозв'язаними й кардинальні проблеми вивчення українських паремій, починаючи хоч би з такої, як обсяг жанрів, що входять до цього фольклорного роду. До отого "і таке інше" в М. Номиса увійшли окремим розділом "Загадки", що відповідає погляду на родову приналежність цього жанру, прийнятому і в сучасній світовій пареміології. Проте в монографії М. М. Пазяка загадки не розглядаються – на відміну від "народних порівнянь", вітань, прокльонів, лихих побажань, клятьб, "окремих дитячих пісенок", каламбурів, нісенітниць, "стиснутих анекдотів", казкових зачинів і кінцівок, пісенних уривків, що поповнили "ритмізовану паремійну прозу"<sup>107</sup>.

Фольклористам у співпраці з лінгвістами – дослідниками української фразеології треба буде уважніше розглянутися в цьому строкатому господарстві стереотипних висловів і прийти до консенсусу у визначенні, які з них мають достатню естетичну (і/або інформаційну) функцію, а також певні генетичні зв'язки з фольклорними жанрами, щоб бути віднесеними до фольклору, а що краще розглядати як мовні явища. Найбільш оповідні з них уже "перетягнуто" до складу "малої казкової прози", і слід підкреслити, що розуміння їх М. М. Пазяком як "різновидів паремій" підтримує ідею Г. А. Перм'якова про послідовний типологічний ряд клішованих текстів, що її тут уже дещо конкретизовано з фахового фольклористичного погляду (5.7). До речі – хоч це, звичайно, і не аргумент – і в давніх



греків *рагоітіа* означало 'приказка, прислів'я; притча', тобто розуміння паремії містило й уявлення про елементарні оповіді.

Отже, ми звертаємося до паремій як до найпростішого за мовною (але не образною, не семантичною) структурою ланцюга фольклорних кліше, а саме до жанрів загадки, нісенітниці, прислів'я і приказки. Ідеться про простіші мовні структури, але не обов'язково про менший обсяг творів цих жанрів порівняно з творами "малої казкової прози": з одного боку, докучлива казка може бути викладена в одному реченні, а з іншого, загадка, наприклад, принципового обмеження обсягу якраз і не знає. Деякі співвідношення між названими жанрами відбито у табл. 4. Додамо, що загадка менше за інші з названих жанрів залежить від контексту в потоці живого мовлення, узагалі коло ситуацій, коли вона промовляється, чіткіше окреслене й більш звужене порівняно з нісенітницею та прислів'ям. Приказка є структурно найменш відокремленою в мовленні й використовується в ньому найвільніше та найчастіше.

Жанр *загадки* привернув увагу українських учених доволі рано. Перший друкований збірник українських загадок було видано О. М. Сементовським у Києві в 1851 р. Найцінніше зібрання загадок XIX ст. (505 доброякісних текстів) увійшло до складу збірки М. Номиса. Найбільший за обсягом збірник вийшов у світ у серії "Українська народна творчість" І. П. Березовським (1962), але тексти тут засмічено нефольклорними новотворами, а вступна розвідка, поки що найбільша за обсягом із праць українських фольклористів, присвячених цьому жанру<sup>108</sup>, є безнадійно застарілою.

Е.-К. Кьонгас Маранда, авторка змістовного дослідження фінських загадок (5.1), стверджує, що "теоретичного визначення" цього жанру не треба шукати. Чи не про простоту жанру йдеться? Ні, простота загадки оманлива, а чіткість її вирізнення носіями фольклору (українськими теж) зумовлено своєрідністю її функції в побуті, адже в живому усному мовленні вона зустрічається лише в чітко окресленій ситуації "загадування-розгадування".

А визначення *загадки* можна запропонувати таке: це жанр паремій, твір якого є комплексом, що складається з ускладненого запитання та простої, однозначної відповіді.



Українські загадки за своєю структурою поділяються на два основні типи. Перший можна назвати метафоричним (у широкому розумінні метафори), у його структурі головне значення має семантика відповіді (розгадки). Другий побудований на співвідношенні звукової форми запитання (власне загадки) і слова-розгадки.

Принцип побудови загадок першого типу описав ще Арістотель, зауваживши, що "вислів, який складається з метафор, є загадкою" ("Поетика", розд. 22). Саме ці інакомовні вислови складають основний масив українських загадок, те чарівне люстро, яке цей жанр тримає перед навколишнім світом. І немає, здається, нічого в тому довкіллі селянина – від Бога на небі й до сміття під лавою, – що не відбилось б, поетично переосмислене, у його загадках. У художньому світі загадки, що його можна було б описати як певний "космос", безперечним центром є хата. Житло та все, що є в ньому, відбито в загадках із надзвичайною повнотою; садиба, садок, поле подають матеріалу вже менше, а за околицею села складачі загадок знаходили вже поодинокі об'єкти.

Цікавий підхід до вивчення поетики цього метафоричного типу загадки запропонував російський структураліст Ю. І. Левін, що розрізняє такі властивості загадки, як "структурність" – якщо текст "побудований з використанням формальних семантичних механізмів (таких, наприклад, як антитеза, контраст, каламбур і т. п.)" та "нереалістичність" – якщо "її текст (що розглядається незалежно від розгадки) являє собою опис неможливої або вірогідної ситуації". У метафоричних загадках ці якості або відсутні, або існують нарізно, або співіснують у різних комбінаціях<sup>109</sup>.

Справді, метафорична загадка може описувати ситуацію, зовнішньо вірогідну: "Стоїть хлівець, повний овець, між ними товстий баранець" (церква; *Номис. Загадки*, № 4). Це не що інше, як складна метафорична картина, і підкреслена художня виробленість її форми (рима, епітет, зменшувальні форми слів), мабуть, дозволяє розпізнати в ній загадку і поза специфічною ситуацією загадування. Останнє не можна сказати про таку загадку: "Лисий кінь у ворота загляда" (місяць; *Номис. Загадки*, № 6).

В інших загадках метафорична картина й зовнішньо недостовірною або неможливою: "Біла кобила попід небесами ходила; оглянулася назад, та й сліду не знає" (човен; *Номис. Загадки*, № 434). Можна здо-



гадуватися, що це одна з найдавніших конструкцій загадки: в усякому разі, Арістотель мав на увазі саме таку, коли підкреслював, що "ідея загадки та, що говорячи про справді існуюче, з'єднують до купи з ним зовсім неможливе" (розд. 22). І, нарешті, справді нечастий випадок, коли, як здається, відсутні і "структурність", і "нереалістичність": "Що то за загадка, що під яйцями гладка?" (сковорода; *Номис. Загадки*, № 394). Творець її змушений був навіть увести слово "загадка" в самий текст, побудований до того ж у запитальній формі; але якщо не "метафора", то відгук хоч би метонімії тут є, бо йдеться про ознаку речі, названої в розгадці.

Одну з ускладнених форм метафоричної загадки репрезентує така: "Прийшов цар земський до царя Будимира та й питає: «Де чирік кучумпір» – А той йому відвічає: «На високім мурі спочиває, а як звігте буде скакати, мусиш добре утікати»" (миша, півень, кішка; *Номис. Загадки*, № 125). Загадка складається з двох частин. У першій, відверто метафоричній, кіт отримав шифрування неологізмом, який може натякати на те, що миша боїться його так само, як селянин чорта, і тому не називає навіть метафоричним ім'ям на кшталт "царя Будимира". У другій частині, відповіді півня, "реалістично" розповідається про дії цих тварин, що їх у першій частині загадки змальовано за допомогою метафор та заумного неологізму; проте ця "реалістичність" є ілюзорною, оскільки йдеться про словесну відповідь півня на запитання миші – щось, у реальному житті неможливе в кубі.

Особливий підтип українських метафоричних загадок становлять такі, чийй метафоричності надано подвійну, двозначну природу: розгадувачеві першою приходиться на думку розгадка зі сфери сексу, але загадувач із тріумфом "викладає" іншу, цілком пристойну. Більшість таких загадок цензор викреслив із рукопису М. Номиса, надрукував же їх лише за півстоліття М. С. Возняк (№ 230, 276–279 та ін.), але кілька сороміцьких мініатюр цензор таки прогавив (№ 161, 189–193, 273 та ін.).

Нарешті, на тлі загадок селянського походження вирізняється група текстів, складених, як можна здогадуватися, студентами або дяками. Тут звичну метафоричність забарвлено додатково церковнослов'янською лексикою (смішною як явище "чужої" мови), діють персонажі біблійні, або пов'язані з християнським культом. Ось приклад такої загадки: "Бі нікое созданіе между трома горами; клеветници його окружиша, оно благослов'яше їх семо і овамо" (старець,



торби, собаки; *Номис. Загадки, № 259*). Інакомовне означення собак тут побудовано за допомогою двох прийомів: одну функцію собак названо прямо ("окружиша"), другу – за допомогою перекладу слова "брехуни", яке, у свою чергу, використано метафорично, щоб передати реальну дію собак: вони "брешуть", гавкають.

Другим основним типом загадки є той, де розгадку зашифровано у звуковій формі "запитання". На матеріалі східнослов'янської загадки це явище описано А. І. Гербстманом (1968), а згодом, незалежно від нього, на матеріалі фінських і удмуртських загадок – Е.-К. Кьонгас Марандою (1971). Російський дослідник називає такі твори загадками з "розгадковим звукописом"<sup>110</sup>, фінська фольклористка – такими, "відповідь яких буквально прочитується в описі (замаскована грою слів)"<sup>111</sup>. Фактично ж Е.-К. Кьонгас Маранда розглядає лише різновид вивченого А. І. Гербстманом явища.

В українському фольклорі до визначеного Е.-К. Кьонгас Марандою різновиду таких загадок належить ритуальне запитання, з яким русалки зверталися до своїх жертв: "Що біжить без повода?" (вода; *Номис. Загадки, № 430*). Слід нагадати, що й загадка, Сфінксом загадана Едипові, теж мала звукову "підказку". Саме про подібні міфологічні загадки йдеться у відомому парадоксі К. Леві-Строса: "Загадка це запитання, розраховане на відсутність відповіді". Позиція загадувача, який у традиційному селянському побуті очікує невинного задоволення в разі, коли його партнер не знайде розгадки, у міфах, казках і при зустрічі з русалкою показує вельми зловісно.

Проте жорстокі з невірними розгадувачами Сфінкс і русалка все ж таки до звукової "підказки" додавали й можливість розгадування семантики. У загадках неміфологічних поряд з такою подвійною можливістю розгадки, як, наприклад, у тексті: "Зійду на міст, потягну за хвіст, воно зареве" (дзвін; *Номис. Загадки, № 10*) – з'являються й загадки, котрі можна розшифрувати лише за їхнім звукописом. Як ось цю: "Під піччю галгази, а хто зна – не кажи" (*Номис. Загадки, № 171*). Шлях до розгадки вказує використання неологізму, звукова форма якого і дає єдине можливе розв'язання: "Гарбузи". Є й такі загадки без виразної семантичної підказки, де підказку звукову не зосереджено в одному слові, а рознесено по всіх кутках речення, наприклад: "Білая куриця з-під печі дивиця" (*Номис. Загадки, № 66*). Розгадують їх так само, як шпигунські шифровки. Дешифрувальники часів другої світо-





вої війни починали з того, що вираховували частоти всіх літер у тексті та порівнювали зі статистичними даними про їхню частотність у мовах, якими найвірогідніше могло бути складено шифровку. У нашому ж випадку не треба володіти особливими знаннями з лінгвістичної статистики, щоб побачити: "я" і "ц" зустрічаються в загадці набагато частіше, ніж у звичайному мовленні. У останніх складах слів "куриця" та "дивиця" подано ще одну підказку. Отже, розгадкою є "яйце".

У згаданій статті А. І. Гербстман наводить українську загадку (однотипну з російською та білоруською), яка відзначається рідким "розгадковим звукописом", що являє собою звуконаслідування "ключовому комплексу" загадки: "За лісом – го-го, а в лісі – ги-ги" (горох, гриби)<sup>112</sup>. Тут уже, мабуть, той випадок, коли, справді, загадка не вимагає відповіді, а потребує благоговійного повторення її таємниці, розкритої загадувачем. Цей приклад нагадує, що у традиційному суспільстві загадка не розважала, а була передусім засобом виховання у молоді кмітливості, допитливості, уміння логічно мислити та розв'язувати в житті завдання набагато складніші, ніж ті, з якими можна зустрітися в народній загадці.

*Нісенітниця* як жанр паремій майже зовсім не вивчалися. М. М. Пазяк не відокремлює їх від каламбурів і зауважує, що ці "різновиди паремій" вживаються "здебільшого в іронічному контексті, де або зіставляються два антонімічні поняття і членуються як несумісні («На городі бузина, а в Києві дядько», «Я йому про образи, а він мені про гарбузи»), або сатирично зображується якась дія чи явище, які насправді не можуть відбутися («Сорока летить, а собака на хвості сидить», «Були вареники, та на вербу повтікали»)<sup>113</sup>. Проте нісенітниця заслуговує на пильнішу увагу пареміологів – хоч би тому, що завдяки іронічному поглядові на світ українського народу їх було створено дуже багато, а доволі багато й записано.

Нісенітницю можна визначити як жанр паремій з підкреслено безглуздим, алогічним змістом, твори якого мають форму опису якогось явища або вчинку, сміхової поради, означення часу, місця дії, рідні, свояцтва тощо, а побутують як окреме речення або паремійний, теж відокремлений у буденному мовленні, діалог. У нісенітниці може бути створено більш-менш розгорнуту "картинку": "Курочка бичка привела і на тому бичку ячок нанесла, безрукий ті яйця забрав, голому за пазуху заховав, безногий з гори збігав, безголовий «караул!» кричав" (Прислів'я...



Взаємини..., № 107а, с. 356). Тут неможлива подія змальовується у кожному "ланцюзі" нісенітниці. А ось приклад складнішої структури: "Кукуріку! Пішла баба по горілку! Козаки йдуть, турки сливи рвуть, а на дині поглядають" (Прислів'я... Взаємини..., № 106, с. 356). Дії людей, що тут відтворені, зовнішньо правдоподібні, але перша ("Пішла баба по горілку!") оповідачеві здається безглуздою сама по собі, а наступні – у зіставленні одне з одним. Своєрідна ця побудова вимагає початкового слова-"сигналу", яке вказує слухачеві, що він почує саме нісенітницю. Інколи цю функцію виконують заумні слова ("Гайдура-байдура, та легейди справляє" – Прислів'я... Взаємини..., № 36, с. 353), а іноді нісенітниця повністю складається з такої лексики ("Телень-телень, бов! Ялесь-шелесь, блесь!" – Прислів'я... Взаємини..., № 227б, с. 361). Приклад безглузлого діалогу: "«Товчиш воду?» – «Товчу!» – «А курява йде?» – «Ні!» – «То товчи далі!»" (Прислів'я... Взаємини., № 138, с. 375).

Нісенітниці-"картинки" та нісенітниці-діалоги, напевно, промовлялися з метою розважити сусідів-слухачів за святковим столом, на вечорницях, у дорозі, або що – адже важко уявити, щоб у буденній розмові хтось на безглузду репліку співрозмовця відповів би: "Курочка бичка привела..." і т. д. Натомість інші структурні різновиди нісенітниці тісніше прив'язані до контексту живого мовлення. Можна навіть вказати випадок, коли вживання такої паремії жорстко зумовлене певною статтю адресата-співрозмовця: "Балакала, говорила – сім мішків гречаного Данила" (Прислів'я... Взаємини..., № 5а, с. 351). Конкретним контекстом бесіди зумовлюється поява в ній безглуздої вказівки на час якоїсь дії ("За рижого бога, за перістих людей" – Прислів'я... Взаємини... № 10а, с. 380. ), на місце – у цьому, наприклад, пустотливому поясненні, як пройти: "Третя хата від Кіндрата, рябі ворота, новий пес" (Прислів'я... Взаємини... № 237, с. 362. ). Зустрічаються, як уже згадувалося, й абсурдні поради: "Дівки, не прядіть: виросте лопух, буде сорочка і фартух" (Прислів'я... Взаємини... № 61, с. 354).

Походження нісенітниці різного. Є серед них фрагменти жартівливих пісень ("Танцювала риба з раком, а петрушка з пастернаком" – Прислів'я... Взаємини... № 182а, с. 389), є перероблені ініціальні формули чарівних казок ("Це було за царя Горошка, коли було людей трошки, як пічки снігом топили, а соломою вогонь тушили" – Прислів'я... Взаємини... № 11ж, с. 380), деякі мають генетичні зв'язки



з небилцею, ще інші з анекдотами. На двох останніх випадках варто зупинитися окремо, бо йдеться про "вертикальні" зв'язки між пареміями та малою казковою прозою.

Серед різних сміхових текстів на означення рідні знаходимо й такий: "Твоя мама – тобі мама, а моя мама – мені мама, то ми і рідні" (Прислів'я... Взаємини... № 31, с. 368). Але ж це "сіль" анекдоту про "хлопа", який зрубив граба у лісі й у такий спосіб порозумівся з "поберіжником" (Гнатюк, № 22, с. 7). Деякі нісенітниці залишають враження фрагментів небилець або результатів скорочення їх, наприклад, така: "Ой їхав я серед моря драбинястим возом, оглянувся перед себе, повна люлька раків" (Прислів'я... Взаємини... № 18а, с. 358). Різниця між небилцею та такою подібною до неї нісенітницею структурна: перша є сюжетним оповідним твором з персонажем-оповідачем, спеціально оформленим початком і фіналом, друга – паремією, котра, як правило, становить одне речення, а цей лаконізм дозволяє їй, у кращому разі, лише натяк на характеристику персонажа та, іноді, використання спеціального "сигналу" про початок нісенітниці.

Нісенітницю, що є замкненим реченням (або діалогом), не слід плутати з тими із приказок, що містять неймовірну умову ("Коли миш голову не одкусить" – (Прислів'я... Взаємини... № 99, с. 356) або мету поїздки ("А до Межибожа кіз кувати" – (Прислів'я... Взаємини... № 3, с. 351) тощо.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Чернець Климентій Зіновійв, що склав у кінці XVII ст. перший відомий нам рукописний збірничок українських паремій, може бути названий...

1. ... пареміологом.
2. ... пареміографом.
3. ... засновником української збирацької фольклористики.
4. ... казкознавцем.

**Відмінникові.** Загадка "Стоїть панна на пагурку в червонім каптурку – хто йде, то поклониться" є ...

1. ... метафоричною.
2. ... і метафоричною, і зі звуковою розгадкою.
3. ... із звуковою розгадкою.





## 5.12. Паремії: прислів'я та приказки. Проблема "народних порівнянь"

Прислів'я та приказки є не лише найдавнішими й "базовими" для традиційної усної культури індоєвропейських народів (див.: 1.5), але й основними, визначальними жанрами серед паремій. Незважаючи на те, що головному з них – прислів'ю – пареміологи, природно, й приділяли найбільше уваги, вони так і не прийшли до загально-прийнятого визначення цього жанру, не домовилися між собою і стосовно доцільності застосування до студій над ним структуралістських методик, яким протистоять інтуїтивні, фактично описові. Проте багато що із здобутого на цьому полі не викликає вже заперечень у колег-фольклористів, і з таких пареміологічних аксіом ми й почнемо.

Перша аксіома: і прислів'я, і приказка є пареміями, тобто належать до "мінімальних одиниць надмовного семіотичного ярусу"<sup>114</sup>, що з позиції фольклориста означає: вони існують на межі між фольклором і мовою, але належать до фольклору.

Наступна аксіома містить загальне розуміння специфічності форми *прислів'я* й типового його змісту. Ось як формулює її М. М. Пазяк: "Більшість дослідників поділяє думку, що прислів'я – афористичний вислів, який становить граматично й інтонаційно оформлене судження і являє собою просте або складне речення. Воно в стисnutій і точній формі підводить підсумок спостережень над цілими групами життєвих явищ, визначаючи в них характерне й особливе, даючи узагальнений висновок, який може бути застосований при характеристиці аналогічних фактів або явищ"<sup>115</sup>. "Неаксіоматичне" тут хіба що зауваження про "точну форму" прислів'я. Зауважимо також, що означення "афористичний" ужито в значенні, що його російський дослідник М. А. Черкаський визначає як "спроможність вислову сприйматися як такий, що імпліцитно містить ширшу інформацію, ніж та, що експліцитно висловлена безпосередньо в його тексті. Ця спроможність спирається на мережу складних асоціативних стосунків, що виходять за межі лінгвістичного контексту"<sup>116</sup>.



І остання аксіома стосується фольклору лише тих народів, у яких прислів'я та приказка розрізняються між собою. Недарма й в українській фольклористиці словосполучення "прислів'я та приказки" стало фактично фразеологізмом, а в збірниках паремій саме ці жанри не відокремлюються один від одного. Тепер аксіома: прислів'я та приказку характеризують водночас і внутрішня єдність, і різниця у змісті, формі та функціях. Про сутність відмінностей і зв'язків між цими жанрами маємо глибокі зауваження О. О. Потебні: "Те, що у нас повелося називати приказкою (термін штучно створений людьми книжними), відноситься до прислів'я так, як емблема до байки. <...> Приказка так само, як і емблема, є поетичний, цебто інакомовний образ не складного сплетіння осіб і дій, а одного з елементів цього сплетіння, отже, окремо взятої особи, якості, дії". На думку О. О. Потебні, "якщо ми з приводу певної особи кажемо <...> "похилое дерево" (останній вираз ходить як частина прислів'я: "На похилое дерево кози скачуть")", це буде приказка<sup>117</sup>. Або: приказка, якщо вона побутує як фрагмент прислів'я, відтворює лише певну частку його семантики, а в мовленнєвому контексті виступає його замісником і навіть, як у наведеному вченим прикладі, знаком. У формальному ж відношенні приказка, на відміну від прислів'я, є лише частиною речення, "незамкненим кліше" (Г. Л. Перм'яков), висловом, структурно та інтонаційно менш відокремленим і самостійним у мовленні, ніж прислів'я. Таким чином, прислів'я "Любить, як собака цибулю" стає приказкою в розмовному контексті: "Павло жінку любить? Та він її любить, як собака цибулю!"

Поки що йшлося про аксіоми. Проте, наприклад, погляди на структуру прислів'я не збігаються навіть у пареміологів-структуралістів. А. Дандіс поставив перед собою завдання виявити "синтагматичну або парадигматичну модель, яка лежить в основі прислів'їв" і яка відповідала б і синтагматичній моделі, знайденій В. Я. Проппом для чарівних казок, і парадигматичній – знайденій К. Леві-Стросом для міфів південноамериканських індіанців. У пошуках такої глобальної моделі А. Дандіс поділяє прислів'я на опозитивні (типу "Борода честь, а вуса і в ката есть" – *Номис*, № 8553) і неопозитивні ("Пика, хоч пацюки бий" – *Номис*, № 8591), буквальні ("Глухий не дочує, то вгадає" – *Номис*, № 8565) і метафоричні. Цікаво, що "буквальні" прислів'я А. Дандіс відмовляється, услід за "деякими вченими", називати "інакше, наприклад, афоризмами або максимами. Одначе з погляду струк-



турного буквально прислів'я подібні до метафоричних"<sup>118</sup>. Серед цих "деяких учених" і Г. А. Перм'яков, який прислів'я, що не мають метафоричного або переносного значення, відносить до особливого класу "народних афоризмів".

Завдання створити універсальний "Показчик міжнародної системи типів прислів'я" поставив перед собою М. Куусі. Цей фінський фольклорист протягом десятиріччя (1965–1976) видавав і редагував міжнародний пареміологічний часопис "Proverbium", що став справжнім науковим центром європейської пареміології та пареміографії. Тут і було надруковано статтю М. Куусі, де він виклав основні принципи побудови майбутнього показчика, використавши для цього "кількісні" прислів'я. Дослідник підкреслює, що конструював свою систему "за індуктивним принципом: вона розгортається знизу догори, від конкретних текстів до конструкцій загальніших, більш абстрактних або позбавлених індивідуальних семантичних характеристик". І ось що отримує М. Куусі в результаті скрупульозного і трудомісткого порівняння "фінського фольклору з фольклором овамбо, потім – фольклору Західної Європи з фольклором Сходу: "1. ОДИН–ДВА (БАГАТО). 1.1. Недостатність одного суб'єкта. Не добре робити *x* одному. Добре робити *x* разом. 1 – зворотне. 1.2. Недостатність одного знаряддя. Неможливо робити *x* за допомогою одного знаряддя, однієї руки і т. п. (замість двох)" тощо. Цей досвід приводить ученого до висновку, що "кожне прислів'я можна інтерпретувати як вибір між двома альтернативами"<sup>119</sup>.

Фактично ж М. Куусі розвиває підхід до вивчення паремій, запропонований Г. А. Перм'яковим. Головною, дуже плідною ідеєю Г. А. Перм'якова є думка про знакову природу прислів'я і приказок – це "не що інше, як знаки певних ситуацій або певних стосунків між людьми"<sup>120</sup>. Цей знак – загальний зміст вислову, який може бути визначений дослідником. Коли ж виявилось, що ці загальні змісти в прислів'ях різних народів, незважаючи на різну їх мовну та образну оболонку, ідентичні, Г. А. Перм'яков спробував створити щось подібне до "словника" цієї універсальної міжнародної "мови" прислів'їв і приказок. З останнього варіанта цього "словника" наведемо фрагмент, що приблизно відповідає цитованому уривку з показчика М. Куусі: "II. Інваріантні пари протиставлених сутностей, що являють собою фізично різні об'єкти <...> II б. Пари, між членами яких



немає проміжних форм. 1. ДВА–ОДИН. Про дві та одну речі, у тому числі про пару речей і одну річ із цієї пари, про двох претендентів на одне місце, а також про дві речі (у значенні "багато") у зіставленні з однією однісінькою річчю"<sup>121</sup>. У повному вигляді інтернаціональний "словник" Г. А. Перм'якова охоплює близько ста інваріантних пар "протиставлених сутностей", що групуються навколо чотирьох основних конструктивних типів.

Безперечно, такі праці, як покажчики М. Куусі (неповний) і Г. А. Перм'якова, корисні й для дослідження окремо взятого національного фольклору, адже заповнивши їхні абстрактно-логічні клітини вітчизняним паремійним матеріалом, можна отримати дуже й дуже цінну інформацію про національну специфіку того ж українського фольклору – інформацію, яку іншим шляхом отримати було б неможливо.

Пареміологи, що стали послідовниками Г. А. Перм'якова (М. А. Черкаський, Ю. В. Рождественський, А. А. Крікман та ін.), з ентузіазмом продовжили логіко-семантичний аналіз прислів'їв та приказок, і українському фольклористу краще не квапитися відкладати їхні важкуваті для читання розвідки. Адже йдучи в різних напрямках і використовуючи різну методику, пареміологи-структуралісти дійшли двох важливих і для нас висновків. Перший – про вкрай складну семантичну побудову прислів'я, або про ту його якість, яку естонський фольклорист А. А. Крікман назвав явищем "семантичної невизначеності прислів'я". Другий спільний висновок: ужитий сам по собі, окремішно від вивчення живого побутування прислів'я, логіко-семантичний аналіз прислів'їв та приказок не дає достовірних результатів. Отже, необхідно повернутися до проблеми конкретного використання прислів'я в усному мовленні, зокрема закономірностей, що керують його варіюванням. А в цій сфері фольклористи встигли вже непогано попрацювати.

Важливо, що безперечні успіхи структурної пареміології яскравіше висвітлюють недороблене у вивченні українських паремій. І насамперед проблему "народних порівнянь". М. М. Пазяк у згаданій монографії визначає їх як різновид паремій, найближчий до приказок, що з ними їх "єднає незакінченість думки, тип незамкненого кліше, властивість приєднуватися до різних фраз, збагачуючи їхній зміст, колоритність вислову певної думки"<sup>122</sup>. Проте в цій роботі



немає жодної інформації про те, чим же тоді відрізняються "народні порівняння" від приказок, що до них і зараховують однотипні паремії фольклористи інших слов'янських і неслов'янських народів. Якщо в монографії дослідник наводить паремію "Обідраний, як швед" серед "народних порівнянь" на історичну тему<sup>123</sup>, то як пареміограф, укладач тритомника "Прислів'я та приказки", – уже серед прислів'їв та приказок (Прислів'я... Взаємини..., с. 168). Час виправити помилку, яку зробили колись, запланувавши в серії "Усна народна творчість" окремий том "Народних порівнянь"<sup>124</sup>, адже за цією новацією стоїть лише пареміологічна необізнаність одного з керівників української радянської фольклористики.

Логіко-семантичні дослідження прислів'їв довели безперечну двоярусність їхньої семантики: у глибині її той "загальний зміст", що його поклали до основи своїх рубрикацій М. Куусі та Г. Л. Перм'яков, а М. А. Черкаський називає "пареміологічним фокусом" прислів'я, а на поверхні – зовнішнє змістове оформлення, що виступає, за висловом того ж дослідника, як "пристрій фігурального перекодування" цього глибинного, "загального змісту". Так, "загальний зміст" прислів'я "Гуртом і батька краще бити" може бути переданий як "Добре робити х разом" (М. Куусі), а "пристрій фігурального перекодування" оздоблює цю банальну, зрештою, істину в парадоксальну зовнішню форму – адже за народною етикою підняти руку на батька не можна.

М. А. Черкаському як послідовникові Г. Л. Перм'якова здається, що саме у названому "пристрої" "зосереджено національну своєрідність" прислів'я<sup>125</sup>. Насправді ж, як у цьому легко переконатися, у реальній паремії поверхневий ярус її семантики відчутно забарвлює її абстрактний "загальний зміст", у наведеній ілюстрації – тим неловимим, що зветься українським гумором, в інших прислів'ях – специфікою обрахтованих творцем реалій та зіставленням їх між собою тощо.

Інша справа, що ці два яруси семантики прислів'я виконують у національному фольклорі дві принципово відмінні функції. Сукупність абстрактних "загальних змістів" (певним чином національно забарвлених уже на рівні семантики) становить концентрований виклад народної релігії, філософії, етики та "прикладної психології". А зовнішній, поверхневий ярус семантики прислів'їв, у сукупності своїй надзвичайно





різнобарвна сума реалій, спостережень, образів, зіставлень тощо, виконує іншу функцію, уже естетичну. Він дуже повно відбиває ту дійсність, що оточує селянина в його реальному житті, і відтворює ту фантастичну, надприродну "дійсність", яка оточує селянина в його уяві.

Отой зовнішній семантичний і образний рівень змісту українських прислів'їв та приказок досліджено в нас якраз добре. Так, у згадуваній монографії М. М. Пазяка дуже детально, з урахуванням статистичних даних щодо частоти вживання того або іншого опорного слова чи образу, на тлі інших фольклорних жанрів розкрито такі складові частини цього "художнього світу" прислів'їв та приказок, як "природа", "рослинний і тваринний світ", "народна кухня", "одяг", навіть "усне і писане слово". Водночас національна специфіка глибинного ярусу семантики цих жанрів досліджувалася в радянські часи іноді упереджено, із наперед визначених ідеологічних позицій.

Ідеться насамперед про втілення в прислів'ях і приказках релігійних поглядів народу. Але придивимося до тих паремій, що наводилися як доказ "атеїстичності трудового народу". Ось низка з підручника для закладів вищої освіти: "Боже поможи, а сам не лежи"; "Стрілець стріляє, а бог кулі носить"; "Взяв боженьку за ноженьку – та й бабах об землю". Як легко переконатися, перше прислів'я пропонує, покладаючись на Бога, і самому щось для себе робити, а друге втілює християнську ідею непізнаності Божої волі. До третьої повернемося трохи пізніше. А це низка з пареміологічної праці: "Бога просити, що решетом воду носити"; "Богові поклони, а попам мільйони"; "Коли б грім був от бога, то над нами завжди б бахкало"; "З божої волі продав штани, купив солі", "Не годиться богу молитися – будем горшки накривать"; "Казав бог дати, але ще треба ждати". Тут перше й останнє прислів'я – знов-таки про необхідність не тільки на Бога надіятися, при цьому й у першому, найбільш скептичному щодо Божої допомоги кожній людині, ніякого сумніву стосовно існування самої вищої істоти якраз і немає. Друге прислів'я теж не атеїстичне зовсім, а антипопівське – різниця зрозуміла. Прислів'я про грім, якщо уважно його прочитати, викриває людську гріховність – і тільки. У наступному осміюється той, хто не може заробити собі на сіль, а докоряє Богові. Але найцікавіші для нас прислів'я "Взяв боженьку за ноженьку – та й бабах об землю" та прославлена В. Г. Белінським у позацензурному "Листі до Гоголя" (у російському варіанті, звичайно) паремія про "горшки". Обидва тексти – не про Бога, зро-



зуміло, а про ікону як предмет культу. Якщо ікона вже неспроможна виконувати свою сакральну функцію (почорнівши з часом чи від пожежі, або ще з якихось причин), її заривають у землю на цвинтарі (або пускають за водою). У цих прислів'ях ідеться про невігласів, які не знають ритуалу, тож і поводяться з непотрібними вже "богами" (так називали ікони), як підказував дурний власний розум. А головне, що всі наведені паремії – за одним виключенням, де стверджується ідея саме християнська, – у глибинному своєму, "загальному змісті" трактують зовсім не про релігію, і Бог з'являється лише в зовнішньому ярусі їхньої семантики. Натомість є серед прислів'їв, подобається це нам чи ні, і такі, де саме ствердження існування Бога становить "загальний зміст": "Без Бога ні до порога" (*Номис*, № 7); "З одним Богом на сто ворог" (*Номис*, № 12); "Біг суде не так, як люде" (*Номис*, № 24) тощо.

Отже, необхідні об'єктивні дослідження втілення релігійної ментальності українця в його пареміях. А що творці паремій серйозно підходили до цієї проблематики, засвідчує хоч би таке прислів'я: "Вольно Богу і зв'язавши в рай укинути" (*Номис*, № 24).

Особливої об'єктивності вимагає й сучасна оцінка відбиття в пареміях народної етики. Безоглядне ідеалізування (його вистачає не лише в популяризаторських, а й у наукових працях) ні до чого доброго не веде. Утілюючи в собі реальний, конкретно-історичний досвід багатівкового розвитку народної етики та моралі – родинної, соціальної, міжнаціональної – прислів'я та приказки поряд з іншими пареміями акумулювали разом із максимами добра, людяності, колективізму, патріотизму, поваги до інших народів та віротерпимості, і явища морального негативу. Так, у прислів'ях чітко зафіксовано принизливе ставлення до жінки ("І так багато всякого лиха, а Бог ще жінок наплотив" – *Номис*, № 9049; "У жінки волос довгий, та ум короткий" – *Номис*, № 9051 та ін.), принизливе й обмежене трактування звичаїв та зовнішності людей інших народів і вір. А щоб під час дослідження цих сфер семантики прислів'їв і приказок не стала на заваді їхня принципова багатозначність або "семантична невизначеність" (А. А. Крикман), необхідна розробка такої методики, яка забезпечила б розкриття конкретних ситуацій, в яких вони змінювали своє значення. Тут не обійдеться, мабуть, і без фольклористичних експериментів. Та й збирачам ще не пізно, записавши прислів'я або приказку, зразу ж зафіксувати відповіді інформатора на запитання, коли він його вживає, у розмові з ким, як розуміє зміст, де, від кого та в яких ситуаціях чув і т. п.



Що ж до поетики прислів'їв і приказок, то корисно було б переглянути всі спостереження над використанням у них тропів, урахувавши їх загальну підпорядкованість "загальному змісту" та виявляючи інші закономірності їхніх семантичних стосунків із ним. Це той випадок, коли логіко-семантичний аналіз у змозі розкрити нові грані явищ естетичних. На рівні зовнішньої форми добре було б статистично, на матеріалі, наприклад, збірника М. Номиса, виявити співвідношення між римованими, ритмізованими та прозовими прислів'ями, розподілення різних типів побудови й залежність його від розподілень змістових. Присутність у частині цих паремій алітерацій і асонансів – явище, давно вже відоме у фольклористиці, але цікаво було б виявити, чи поширюється на українські тексти спостереження білоруського дослідника М. А. Янковського, що інколи звукопис прислів'їв набуває опосередкованого зв'язку із значенням<sup>126</sup>. Фольклористичне дослідження паремій обіцяє ще багато несподіванок.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** У лівому стовпчику тексти паремій, у правому – назви їхніх жанрів. Розташуйте номери текстів паремій у тій послідовності, в якій подано назви жанрів.

- |                |                          |
|----------------|--------------------------|
| 1. Загадка     | Як плугом одорав.        |
| 2. Нісенітниця | Сірий бик у вікно – ник. |
| 3. Прислів'я   | Ник, аж там бик.         |
| 4. Приказка    | Грім рака вбив.          |

**Відмінникові.** Чи всі прислів'я мають глибинний "загальний зміст"?



## Розділ 6

### МЕЛІЧНИЙ ЕПОС

#### 6.1. Жанрова диференціація української мелічної епіки. Український епос і биліни



Проблема жанрового осмислення національного усного епосу має аспекти як власне жанрологічні, так і термінологічні. Більшість фольклористів не залучають до народного епосу твори усної прози<sup>1</sup> й розуміють під ним не тільки епос класичного типу ("Іліада" чи "Манас"), а й усі оповідні віршовані тексти, що або співаються, або виконуються в усякому разі ближче до народного мелосу, ніж твори, хай і віршованої, усної прози. Назвати відповідні твори просто "пісенним епосом" не можна, оскільки вони в українському фольклорі можуть і співатися, а можуть і виконуватися речитативом – а він уже є на межі співу як такого й декламації. Цей безперечно науковий і, мабуть, єдиний можливий для української народної епіки критерій ще в 1927 р. застосував Ф. М. Колесса, зауваживши при цьому, що, окрім голосінь і дум, "форму співаної рецитації мають подекуди також так звані жebraчки, тобто віршовані просьби жebraків і калік про милостиню.



Крім того, зустрічаємо рецитування без мелодії в заклинаннях-заговорах, у весільних обрядових промовах та в переважній частині жебранок<sup>2</sup>. Оскільки ж голосіння Ф. М. Колесса вважав джерелом жанру думи, а жебранки входили до репертуару єдиних виконавців дум – кобзарів і лірників, обидва згадані жанри були пов'язані для дослідника з думовим епосом. Таким чином, рецитування думового епосу відрізняє його від інших жанрів української народної епіки, які співаються, а мелодійне рецитування – від "рецитування без мелодії", що зустрічається в обрядовій поезії.

Через сорок років О. Й. Грица й О. І. Дей у доповіді на V З'їзді славістів запропонували таку схему класифікації української народної епіки:

"Ро ди	Жанри	Мелодійні типи
Епіка з елементами лірики, драматизму	Голосіння, думи, балади, співанки-хроніки, псальми, історичні пісні	Речитативні (імпрровізовані), розспівні (строфічні) <sup>3</sup> .

У серійному ж академічному виданні "Українська народна творчість" автори доповіді пропонували репрезентувати "епічну пісенність" такими томами: "Голосіння", "Думи (у двох книгах)" (згодом О. І. Дей готував до друку цей том уже в трьох книгах), "Історичні пісні", "Балади", "Співанки-хроніки", "Народні вірші". Відразу ж зазначимо, що "народні вірші" належать до т. зв. "писемної народної творчості", яка за критерієм усності не є фольклорною. Що ж до голосінь, то "епічним жанром" їх вважає також і С. В. Мишанич, "особливо в тій частині, де йдеться про добрі справи померлого"<sup>4</sup>. Очевидно, жанр не можна визначати за якоюсь частиною структури відповідних творів, до того ж факультативною. І як немає у природі "чистого" епосу, без отих "елементів лірики, драматизму", так і в українській фольклорній ліриці майже завжди знаходимо елемент оповідний, у термінології С. В. Мишанича – "епічний". Зрозуміло також, що гіпотези О. М. Веселовського та Ф. М. Колесси про голосіння як про джерело епосу самі собою ще не дозволяють відносити до епіки народні голосіння, що записані в ХІХ–ХХ ст. і виконують обрядову функцію.



Пропонована С. Й. Грицею та О. І. Деєм класифікація дуже приваблює співвіднесенням ознак, пов'язаних з особливостями форм словесної (епос, ближчий до класичного типу / пізні, похідні форми епіки) і музичної ("мелодичні типи" речитативні / розспівні та строфічні). Згодом С. Й. Грица слушно відмовила голосінням в епічному статусі, запропонувавши поділ жанрів народної епіки "на два великі роди – *строфічну епіку*, куди переважно належать балади, історичні пісні, хроніки, та *астрофічну*, яку найповніше репрезентують думи"<sup>5</sup>.

На жаль, у ті часи, коли видавалися праці С. Й. Гриці та О. І. Дея, ці українські фольклористи були змушені зважати ще на один аспект жанрового осмислення українського усного епосу – політичний. Цей аспект забарвлював розв'язання питання про приналежність до українського фольклору билин – епічних пісень, що збереглися в ХІХ – на початку ХХ ст. на російській Півночі та в Сибіру в репертуарі непрофесійних співців-селян.

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

Щойно висловлений об'єктивний погляд на національну приналежність билинного епосу донедавна був заборонений. В УРСР діяло негласне, ні в якій "постанові ЦК" не зафіксоване, але жорстке табу на інтерпретацію билин як явища української культури. Натомість панувала доктрина, за якою билини належать лише російському фольклору (див. доповідь М. Т. Рильського на ІV З'їзді славістів, праці Г. С. Сухобрус та Я. І. Шуста). Навіть найдокладніша студія над відбитками билинного епосу у творах українського фольклору, розвідка М. М. Плісецького "Взаємозв'язки російського і українського героїчного епосу" (1963), як бачимо, уже в назві підкреслювала розуміння билин як епосу лише російського. Київський епосознавець картовав "українську націоналістичну фольклористику": вона, мовляв, "зачіпала російський фольклор лише тоді, коли мала можливість шляхом фальсифікації матеріалу об'явити творцями деяких творів російської народної творчості українські панівні класи. Саме так трактував російські билини М. Грушевський"<sup>6</sup>. Досить переглянути відповідну його працю<sup>7</sup>, щоб переконатися, що "шляхом фальсифікації матеріалу" пішов сам М. М. Плісецький.



Дехто з російських фольклористів хотів би позбавити українську культуру билин, підкріпивши сталінську доктрину науковою аргументацією. Саме тому час од часу з'являються спроби реанімувати відкинуту наукою концепцію новгородського (читай: російського) походження билин, що розроблялася М. П. Погодіним, М. І. Костомаровим, В. С. Міллером. Так, С. І. Дмитрієву суцільне картографування билинних записів переконує, що "відома нам билинна традиція є новгородською інтерпретацією руського ("русского" – С. Р.) епосу", а також, що вже в XIV–XV ст. билин не було "в Україні та Білорусі". Або нібито об'єднання билинних сюжетів навколо Києва було зумовлено... "виникненням централізованої Російської держави, із центром у Москві"<sup>8</sup>. Слід зауважити, що такі твердження викликають сувору критику з боку чесних російських учених<sup>9</sup>. Адже про українське походження билин свідчить те, що в билинах київського циклу, які об'єднують безсумнівну більшість билинних сюжетів, ідеться про Київ саме як про політичний центр Русі, а також згадуються й інші українські міста – Чернігів, Овруч тощо. У билинах яскраво відобразилася саме українська неповторна природа, що теж є підтвердженням їхньої приналежності до української культури<sup>10</sup>.

До того ж у розвідках кількох генерацій українських і російських фольклористів зібрано велику кількість свідчень про побутування билин на терені України в XV–XVII ст.

Отже, розглянувши "схему класифікації української народної епіки", що враховують лише жанри, що існували та почасти існують в українському фольклорі XIX – першої половини XX ст., ми доповнюємо билинами – жанром астрофічним і речитативним, що входить до цієї схеми ретроспективно, бо його українська версія вимагає реконструкції.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Знайдіть у цьому переліку номери назв реальних жанрів української народної епіки.

1. Дастан.
2. Епічна поема.
3. Дума.
4. Історична пісня.



5. Голосіння.
6. Героїчна казка.
7. Стрілецька пісня.
8. Балада.
9. Псальма.
10. Шансон де жест.
11. Народний вірш..
12. Ле.
13. Кант.
14. Коляда.

**Відмінникові.** Автори одного з навчальних посібників з української народної епіки згадують про "феномен стрілецьких пісень як авторських творів із своєю поетикою. Водночас за іншими ознаками – масовістю виконання та виживання всупереч заборонам і перешкодам – вони більше належать до історичних пісень, ніж до пісень літературного походження". Чи дозволяють згадані тут ознаки стрілецьких пісень віднести їх до фольклорних?

## **6.2. Билини: північноросійська їхня версія і питання реконструкції давньоруської та української**

Отже, ретроспективно, в історичній перспективі билини вважають залишками героїчного епосу Київської Русі – таким же якимось дивом уцілілим скарбом її, як собори, мозаїки, фрески, ікони та рукописні книги, але скарбом усним.

Київська Русь X–XIII ст. – одна з найбільших країн середньовічної Європи, територія якої включала в 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 та тюрками. Князі вели свій рід від скандинавського конунга Рюрика, обрусілі нащадки якого правили майже самостійними князівствами, а найродовитіший із 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 Новгород Великий і Псков (великі міста з республіканським устроєм, вони запрошували до себе князів лише як військових керівників), а також тюркські племена торків і "чорних клобуків" (каракапаків), що утворювали кінну гвардію великого князя.

Влада великого князя київського, як правило, тривала недовго й не передавалася від батька до сина, до того ж (за винятком кількох десятиріч правління хрестителя Русі Володимира I Святославовича 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 із Візантійською або Західною Римською. Тому й не витримала вона спочатку монгольської навали, а потім тиску міцніше збудованих держав-сусідів – Польщі, Литви, Угорщини, які й поділили її південні та західні землі. Решта ж території залишилася під владою Золотої Орди, а з часом на ній утворилася нова, Московська держава – уже як монархія на деспотичний східний зразок.

Навіщо ж студентові ламати голову ще й над билинами, якщо маємо власний національний епос – думи? А якщо й були колись ці билини в Україні, то чому вони, як, наприклад, думи, не дожили до нашого часу? Відповідь на друге запитання набагато простіша: билини щезли в українців так само й у той же приблизно період, як і епічні пісні у французів та 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 утворює 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 думах ознак "класичного" епосу, що контрастує



з їхньою безперечно епічною природою взагалі. Загадка ця стає зрозумілою, якщо зважити на неповторність ситуації: жанр дум створювався, сюжетний склад їх формувався у стосунку, якщо вжити математичний термін, *доповнюваності* з давнішим епосом, билинами. Творці нового жанру просто не мали необхідності, наприклад, складати думи про "героїчне сватання" або на інші "романічні" епічні сюжети – просто через те, що такі пісні ще виконувалися в жанровій формі билини.

Сама ж дума розробляє сюжети, билині якраз не притаманні, скажімо, "невільницькі": якщо 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 й окремих сюжетів про самотню смерть воїна в полі: навіть якщо билину й 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 пафос билинного епосу почав сприйматися українцями як політичний анахронізм.

Можна стверджувати також, що в Україні XVI–XVII ст. билини й 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. Рибаків навіть приписує Боянові складання однієї з таких "боярських новел", билину "Соловій Будимирович"<sup>11</sup>. Папський посол А. Контаріні був 1474 р. в Києві на прийомі в литовського воєводи "Паммартіна" (Мартина Гаштольта), "протягом котрого співали співаки"<sup>12</sup>. 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 Муравлєніна і Соловія



Будимировича, – прийде час, коли буде служб наших потреба!"<sup>13</sup>. Як бачимо, себе, ватажка "прикордонників" Речі Посполитої, Філон порівнює з ватажком билинної "застави богатирської", а свого столичного благодійника, людину двірську – з героєм "боярської новели". Узагалі 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 зникла в Україні. У литовську добу їхні послідовники продовжували співати вже при дворах таких литовських магнатів, як "пан Мартин", що йому, мабуть, лестили прирівнювання його до колишніх володарів Києва. І навіть після унії Польщі з Литвою, 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-воєвда і його благодійник-урядовець.

Думи ж створювалися зовсім на інше "соціальне замовлення" і, слід це відзначити, яскраво втілюють ментальність цих своїх слухачів. Безсімейне лицарство, яке національне презирство до збирання багатств доводить до абсурду, напівченці, що, ніби дотримуючись євангельського заклику Христа (Мт., 10.10 та ін.), не мають на собі двох одежин, пісники в часи воєн та безтурботні гуль'яті в мирні, – ці слухачі дум і у великому пані гетьмані Богдані Хмельницькому хотіли бачити гетьмана голого, а позаяк було це важкувато, мріяли про гетьмана "нетягу", тож і придумали собі Феська Ганжу Андібера. Іншими словами, складачі дум орієнтувалися насамперед на запорозьке козацтво.

Лише ці нові народні герої, козаки, могли запобігти (і таки запобігли!) знищенню українського народу, до якого вели постійні напади кримських та ногайських татар і планомірне турецьке завоювання, з одного боку, а з іншого – постійне намагання урядових і католицьких кіл Речі Посполитої змусити українців позбутися свого етносу та прабатьківської віри. Давньоруські ж богатирі не те щоб зовсім були забуті (пам'ять про них збереглася досі в казках, легендах і перека-



зах), але сприймалися народом як постаті дуже давнього, міфічного минулого, пісні ж про них більше вже не співалися.

В Росії 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 декламувалися (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, котрі вчилися співати билини "для душі", щоб було чим розважити родину й сусідів довгими зимовими вечорами. Цім російським селянам і судилося стати останніми виконавцями та слухачами складно побудованих і вишуканих за стилем епічних пісень, які виконувались колись дружинними співцями на розкішних бенкетах у "білокам'яних" князівських теремах і в походах біля вогнищ, скомоорохами на міських майданах і святами на "ігрищах" і "братчинах".

Назва "билини" присвоєна, як гадають, цим епічним пісням російськими дослідниками вже в XIX ст.; селяни російської Півночі називали їх "старинами" або "старинками" – так само, як, зокрема, 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 у рядку звучав на третьому складі від кінця; якщо ж останнє слово в рядку не відповідало цій вимозі, звичайно додавався ще один склад, наприклад: "...по полям, по широки-и-м". 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)<sup>14</sup>. За обсягом билини є найбільшими 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, тож до утворення таких поем, як давньогрецька "Іліада" або киргизький "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 із тюркських мов (а може й 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 з власним характером і долею, і як істота надлюдська, бо має риси героя міфу: наодинці б'ється з ворожим військом, перемагає чудовиськ, а якщо втамовує спрагу, то чарою "в півтора відра". При цьому кожен із них є персонажем не однієї окремої билини, а билинного епосу взагалі, оскільки може виступати як головний герой кількох билин, а згадку про нього билинний співець міг вставити до кожної.

Ще з праць минулого століття йде поділ билин на дві групи – про богатирів "старіших" і про богатирів "молодших". До "старіших" зазвичай відносять Святогора, Вольха Всеславича, Миколу Селяниновича, бо в їхніх постатях відбито найяскравіші риси істот міфічних, напівбогів, важливо також, що оповіді про них не пов'язані з князем Володимиром і його двором. До "молодших" зараховують Ілля, Добриню, Альошу Поповича, Солов'я Будимировича, Дюка Степановича, Сухана, Чурилу Пленковича тощо. Усі вони служать великому князю Володимирові Красному Сонечку, усі ближчі до реалій давньоруської історії. Названий серед них першим Ілля є ніби перехідною ланкою від богатирів "старіших" до "молодших", таке його сприймання співцями підкреслюється й 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, що вбачають у Добрині постать архаїчнішу за Іллю.

Богатирі живуть у своєрідному "епічному світі", де вічно править сонечко Володимир, князь стольно-київський, у пишному палаці якого 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, що в ньому живе слухач: час билин чітко сприймався як дуже давній, а їхні персонажі та події, у них змальовані, – 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 загальноновизнаних 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 богатиря" тощо.

Билинам присвячено величезну наукову літературу, про них писали дослідники не лише слов'янські, а й усього світу. Досвід дослідження билин українськими вченими узагальнив свого часу М. С. Грушевський у зазначеній праці, російськими та зарубіжними – Г. М. Астахова<sup>15</sup>.

Завдання реконструкції епічного "українського репертуару княжої і переходної доби" ще в 20-ті рр. поставив перед собою М. С. Грушевський і виконав його у своїй "Історії української літератури" (т. 4, кн. 1). Зроблене видатним істориком і культурологом необхідно переглянути, виходячи із сучасного стану дослідження билин і світового епосознавства. На сучасному рівні нашої науки, урахувавши світовий досвід генологічних структуральних досліджень, виникає можливість піти далі, спробувавши реконструювати ті версії билинного епосу, що побутували в Київській Русі та згодом 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 на кожному з цих двох етапів екзистенції давніх билин. Цим сучасна наукова реконструкція й змушена буде обмежитися, хіба що до української версії можна ще буде додати до цього кістяка ще й перелік слів, якими міг користуватися українські виконавці билини 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. Учений-фольклорист не має у своєму розпорядженні таких варіантів певної української билини, тому він може спробувати відтворити тільки якусь її абстракцію, загальне уявлення про неї на матеріалі, головним чином, російських варіантів.

Що ж до перекладу північноросійських билинних текстів сучасною українською мовою або переробок сучасним "кобзарем" тих же оригіналів у думовому стилі тощо – такі реконструкції, можливо, і справді



корисні з погляду популяризації ідеї повернення билин українській культурі, до науки стосунку не мають.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Знайдіть ім'я билинного богатиря.

1. Єруслан Лазаревич.
2. Личарда.
3. Роланд.
4. Ганжа-Андибер.
5. Ходжа Насреддін.
6. Сухан.
7. Микита Кожум'яка.
8. Самійло Кішка.

**Відмінникові.** Селянство Російської Півночі, що зберегло тексти билин Київської Русі, називало їх...

1. .... піснями.
2. ... билинами.
3. ... старинами.
4. ... старовинними піснями.
5. ... псальмами.

## **6.3. Билини "Вольга і Микула" та "Ілля і Соловій Розбійник" як репрезентанти давньокиївської епічної традиції**

Своєрідність билин як жанру героїчного епосу покажемо на матеріалі двох представників цього жанру – билин "Микула Селянинович" (або "Вольга і Микула") та "Ілля Муромець і Соловій Розбійник".

Намагаючись сформуванати уявлення у цілому про першу билину – "Вольга і Микула", ми змушені враховувати, що можемо опертися при



цьому лише на нечисленні записи середини XIX – початку XIX ст., і тільки північноросійські. Або ж змушені в даному випадку мати справу з версією биліни, що побутувала серед селян Російської Півночі на заході билінної епічної традиції. Обираючи ж для аналізу запис, зроблений В. Ф. Гільфердингом у Кижах 7 липня 1871 р.<sup>16</sup>, зважаємо на високий науковий авторитет збирача, але разом з тим – і на особистість виконавця-інформанта. Це був славнозвісний сказитель Т. Г. Рябинін, родоначальник справжньої династії північноросійських епічних співців. При цьому залишаємо за собою й можливість ураховувати також і особливості втілення сюжету цієї биліни в інших записах.

Отже, у варіанті Т. Г. Рябиніна биліна починається розповіддю про походження й дитинство Вольги. Син дев'яносторічного Святослава, він після смерті батька почав

ростеть-матереть,  
Похотелося Вольги да много мудростей:  
Щукой-рыбою ходить Вольги во синих морях,  
Птицей-соколом летать Вольги под облаки,  
Волком и рыскають во чистых полях.

Нам тепер такий персонаж биліни здається загадковим, а його соціальний стан неясним. Але ж співець і його слухачі-селяни під час співу переносилися до особливого "епічного світу", а він відтворювався ними на основі всіх почутих епічних пісень, у нашому випадку – билін, що побутували в Онезькому краї. У цьому віртуальному "епічному світі" Вольга (народна версія князівського імені Олег, яке походить від скандинавського Helg), безперечно, співвідносився із князем-вохвом, героєм биліни "Вольх Всеславич", який, так само навчившись у дитинстві давній мисливській магії, завойовує на чолі своєї дружини казкове Індійське царство. А тут Вольга від "родного дядюшки, ласкового Владимира стольно-киевского" одержує у володіння "три города со крестьянами" та їде збирати з них "получку", тобто данину. Щоби дістатися (мабуть, із Києва) до свого уділу,

Выехал Вольга во чисто поле,  
Ён слышал во чистом поли ратоя,  
А орет в поли ратой, понукивает,







А у ратоя-то сошка поскрипываёт,  
Да по камешкам омешики прочиркива-от.



Так з'являється в художній атмосфері билини суперник Вольги, поки що безіменний, поки що тільки як певний "позасценічний" персонаж. Це невідомий слов'янський хлібороб, що оре епічне "чисте поле" – дикий Великий степ, у такий спосіб його цивілізуючи та приєднуючи до Руської землі. Слухач уже здогадується, що оранка ця не проста – героїчна: самого ратая ще не видно, але праця його така інтенсивна, що звуки її доносяться з-за обрію.

Вольга хоче наздогнати орача, але два дні не може цього зробити – адже й швидкість оранки є незвичною, чудовою. Нарешті, на третій день Вольга з дружиною наздоганяють селянина – і виявляється, що оранка була ще більш швидкою, ніж могло показатися кіннотникам, які не бачили її за обрієм: оратай не проводив через степ одну борозну, як казковий герой, що запряг до рала Змія, а обробляв ділянку незвичайної ширини:

С края в край бороздки пометываёт,  
В край он уедет – другого не видать.

Князь зав'язує з орачем розмову, і той, дізнавшись, що він їде "за получкою" до міст Гурьевець, Ореховець і Крестьяновець, розповідає, як вибрався до тих країв "третього дни" за сіллю і як, уже повертаючись додому, розправився з розбійниками. Тоді Вольга пропонує:

– Ай же оратай-оратаюшко!  
Да поедем-ко со мною во товарищах,  
Да ко тем к городам за получкою.

Відзначимо, що орач звідкілясь знає ("відає", як казали в давнину), хто перед ним, а князь – усе ще ні. Крім того, князь пропонує орачеві взяти участь у поході не в ранзі дружинника, як це можна прочитати в коментарях до билини, а "во товарищах", тобто як рівний з рівним. Таким чином, можна сказати, що змагання з князем, почате гіперболічно довгою погонею кінної дружини за орачем, селянин виграє й у сфері інтелектуальній: саме він, а не князь, володіє інформацією про суперника; він перемагає і в обміні вітаннями, що у фольклорі, наприклад, у чарівній казці, виступають у функції "попереднього випробування" героя.





Погодившись на пропозицію князя, орач, проте, залишає рало в борозні – і в такий спосіб готує продовження свого змагання з Вольгою. Він просить послати дружинників, щоби вихопили рало із землі та сховали до кущів. "Молодой Вольга Святославгович" на це пристає:

Едут туды два да три добрых молодца  
Ко этой ко сошки кленовой:  
Они сошку за обжи кругом вертят,  
А им сошки от земли поднятъ нельзя.

Не вдалося це й цілому "десяточку" дружинників, і "всей дружинишке хороброй", що в ній "тридцать молодцов без единого". Фантастичність епізоду, послідовно застосовані в ньому поетичні засоби гіперболи (адже не можуть 29 чоловіків усі разом схопитися за рало) і градації якось затуляють у сприйманні сучасного читача дивну кількість дружинників, першими відправлених Вольгою – "два да три". Невже співець не може скласти  $2 + 3$ ? Ні, його попередники, безперечно, рецитували "два-три" – як в українській колядці XIX в. ("Два-три янголи злинули з неба..." – 5.3), і це застосування прийому фольклорної поетики, названого Г. А. Венедиктовим "типізацією числа"<sup>17</sup>. Ми ж вбачаємо тут утілення одного з методів примітивної (або первісної) логіки, вивчених французьким етнологом К. Леві-Стросом, а саме "інтелектуального бриколажу", своєрідної розумової гри відскоком, як у більярді<sup>18</sup>. Прямо в лузу шар послати не можна, тому його б'ють об інший ("два"), той відскакує в новому напрямі ("три") і потрапляє до лузи: "два-три добрых молодца", тобто і не два, і не три – кілька.

Образивши дружину Вольги (вона, бачте, "не мудрая" і взагалі "одна <...> хлебаясть" – тільки й уміють, що хліб їсти), могутній орач "одной ручкой" вихоплює із землі рало. Їдуть вони далі, та ось бойовий кінь Вольги починає відставати от робочої "кобылки", щойно випряженої з рала. Князь змушений просити орача притримати кобылку й додає: "– Эта кобылка конем бы была, | За эту кобылку пятьсот бы дали".

Орач відповідає, що отримав кобылку "жеребчиком", і заплатив тоді за неї "пятьсот рублей", а була б вона конем, їй би й ціни ("сметы") не було би. Вартість робочої "кобылки" безсумнівно фантастична – що в цінах



Київської Русі, що в цінах Росії XIX ст. Звідси випливає, що орач до того ж ще й казково багатий. Наприкінці билини він повідомляє князеві Вользі, як його звать – "молодым Микулушкою Селяниновичем".

Глибоку своєрідність цієї билини засвідчує вже така риса її поетики, як незвична мала кількість в її тексті "епічних формул" – або за класичним визначенням М. Перрі, "груп слів, що регулярно використовуються у тих самих метричних умовах для втілення даної основної думки"<sup>19</sup>; слов'янські фольклористи називали їх *loci communis* ("спільними місцями"). Тут вони зосереджені в початковій оповіді про богатырське дитинство Вольги, а в подальшому тексті до них можна віднести лише "Выехал <...> во чисто поле" і багатокрот повторену формулу "Говорил <...> таковы слова".

Своєрідний і сюжет. Щоправда, Б. М. Путілов знайшов "неочікувано" близьку паралель до цієї билини в одній із сербських епічних пісень про Марка Королевича: "Марко відпочиває на зораному полі, підїздить Арапин, вітає його, як Вольга в билині, просить проводити до кордону стамбульського поля. Марко їде, доводить до кордону", а потім, не отримавши обіцяну платню, вбиває Арапина. Проте, як справедливо зауважує дослідник, Марко тут – "не справжній орач, у ньому живе й легко прокидається юнак"<sup>20</sup>. Варто додати, що, на відміну від землероба Микули, Марко не лише юнак, але й Королевич, і його оранка (як, до речі, і наведена свого часу О. М. Веселовським інша паралель до билини, оранка легендарного французького короля Гугона) походить від найдавнішого землеробського ритуалу, що в ньому князь-жрець проводить першу борозну та який 1545 р. відтворив цар Іван IV<sup>21</sup>.

Таким чином, сюжетна своєрідність билини полягає в протиставленні в ній князя й орача, при цьому мирне змагання між ними безумовно виграє орач. Б. О. Рибаків, розвиваючи спостереження засновника російської "історичної школи" В. С. Міллера, намагався в 60-ті рр. XX ст. показати конкретно-історичну зумовленість цього конфлікту. На його думку, сюжет билини, що виник 975–977 рр., відбиває набір війська Олегом Святославовичем (цей князь, що загинув 977 р., у концепції В. Ф. Міллера–Б. О. Рибаків виступає як історичний прототип Вольги) в умовах початку війни з Ярополком Святославовичем, коли "князівська дружина могла поповнюватися вихідцями з народу"<sup>22</sup>. Проте це конкретне приурочення твору знецінюється вже тією обставиною, що "в основі центральної частини



биліни не епізод запрошення Микули до дружини князя, а епізоди з сошкою і з обгоном коня Вольги кобилкою Микули, що принижують князя і змальовують торжество орача над ним"<sup>23</sup>. Відзначимо, зі свого боку, явну внутрішню нелогічність цієї гіпотези: якщо Олег Святославович залучив до дружини такого могутнього богатира, чому ж він програв війну й сам загинув?

Цікаве соціологічне тлумачення биліни запропонував В. Я. Пропп. На його думку, сюжет биліни міг "скластися лише тоді, коли класові протиріччя настільки загострилися, що селянство вже починало усвідомлювати себе й своє значення і протиставляти себе іншим класам"<sup>24</sup>. Мабуть, таке тлумачення биліни, що прирівнює її ідейний замисел до гротескних висміювання та приниження селянами дворян-поміщиків у побутових казках XIX ст., є справедливим лише стосовно пізнього сприйняття її тексту в селянському середовищі. Із цього погляду до пізніх наверстувань слід віднести й по-батькові Микули: в Київській Русі право називатися за ім'ям і по-батькові мали тільки князі та бояри.

Проте Микула, судячи з усього, первісно й не сприймався як селянин. Навіть у тому билінному "епічному світі", що відтворюється за записами Нового часу, це дружинник-богатир, батько могутніх амазонок-"полениць" Микуличен, а в сюжеті про одруження Добрині з одною з них, із Настасією, він виступає як "король ляховицький" або навіть "король Микулин". Водночас же знайомим із цим "епічним світом" билін відома "заборона Іллі Муромцю битися з Микулою та з родом Микулиним, мотивована тим, що Микулу «любит матушка сыра земля», а також тим, що в сумці у нього "тяга земная"<sup>25</sup>.

Однак язичницькі сакральні риси проступають в образі Микули Селяниновича й у самій биліні про зустріч його з Вольгою. Так, якщо в тексті Т. Г. Рябиніна про соху чудесного орача сказано лише, що "гужики у ратоя шелковые", то в запису, зробленому В. Ф. Гільфердингом от І. О. Касьянова, є й продовження її опису: "Присошечек у сошки серебряный, | А рогачик-то у сошки красна золота" (порівн. прислів'я: "У матушки сошки золотые рожки"<sup>26</sup>).

Деталь ця може бути дуже давньою. Якщо прийняти поширене в науці ототожнення скіфів-орачів з праслов'янами, а також гіпотезу Б. О. Рибаківа, за якою переповіданий Геродотом міф про Таргітаю належав саме їм<sup>27</sup>, доречно буде пригадати фрагмент, за яким під час



правління синів Таргітая (сина скіфського "Зевса" і дочки Дніпра) "впали з неба на скіфську землю золоті знаряддя: плуг, ярмо, сокира і корець". А втім, "золотий плужок" існує і в українській колядці: в полі "оре золотий плужок, | А за тим плужком ходить сам Господь".

Микула, герой билини, зрозуміло, не християнський Бог. Однак на його язичницький сакральний статус вказує, поряд із всевіданням, казковим багатством, силою і володінням магічним священним знаряддям, і форма, що в ній цей чудесний орач відкриває своє ім'я Вользі:

– Ржи напашу, в скирды складу,  
В скирды складу, да домой выволочу,  
Домой выволочу, дома вымолочу,  
Драни надеру, до то я пива наварю,  
Пива наварю, мужичков напою,  
Станут мужички меня покликивати:  
– Ай ты молодой Микулушка Селянинович!

У Київській Русі "кликали" язичницьких богів на святах. "Викликання" бога називанням його імені змушувало його прихильно поставитися до людини, адже таємниця сакрального найменування розкривалася. І нам ім'я святого орача розкриває в даному випадку таку таємницю: давно вже доведено, що широко шанований у східних слов'ян, славнозвісний "руський бог" християнський святий Микола Мірлікійський, виступав у їхній свідомості як "християнський замісник" (Б. О. Успенський) язичницького бога Велеса. Водночас образ чудесного орача, що його бере на себе Микула-Велес у билині, його багатство та влаштування ним ритуального бенкету, "братчини", свідчить, що Велес, у давній Русі бог узагалі багатфункціональний, брав на себе ознаки та функції слов'янського божества Мира, відповідного до давньогрецької Ейрени<sup>28</sup>.

Отже, історію сюжету билини можна реконструювати в наступний спосіб. Спочатку чисто язичницька пісня розповідала про зустріч князя-вохва, втілення язичницьких міфологем державної влади й Війни (тут найвірогіднішим історичним прототипом був славнозвісний князь-язичник, що його оспівав О. С. Пушкін у "Пісні про віщого Олега"), з чудесним орачем, втіленням міфологеми Мира, мирного зем-



леробства. Тоді стає зрозумілою терпіння, з яким Вольга сприймає невічливе ставлення до себе орача: князь-вохв, він тільки служник богів, а під личиною селянина вгадує втілення одного з них. Зрозуміло, на цьому етапі життя тексту билини не могло бути й мови про вступ орача до князівської дружини. На наступному, уже двовірному етапі як результат ототожнення Велеса з Миколою Мірлікійським чудесний орач отримав християнське ім'я Микула. Тепер конфлікт забарвився й конфесійним протиставленням: християнство виступало як релігія, що несе мир. Саме на цьому етапі історії билини могли з'явитися в ній топоніми Гурьевець, Ореховець, Крестьяновець, близькі за звучанням, як гадають, до назв міст Древлянської землі Вручій (тепер Овруч), Олевськ, Искоростень (тепер Коростень): у Древлянській землі, яка довго не підкорялася Києву, язичництво було особливо сильним<sup>29</sup>. Тоді ж з'явився у билині й епічний образ "ласкового Владимира стольно-киевского" (певне "узагальнення" споминів про Володимира I Святославовича Святого та Володимира Мономаха), що дав у билині своєму племіннику Вользі ці міста в уділ.

Опинившись усередині особливого "епічного світу" билин, образ святого орача Микули, отримав, зрозуміло, світський розвиток, проте зберіг при цьому й за межами присвяченої йому билини сакральні язичницькі риси.

Наступна давньокиївська билина, "Ілля і Соловій Розбійник", була найпопулярнішою у співців XIX – початку XX ст., саме вона найчастіше зустрічається й серед донаукових записів XVI–XVIII ст. У більшості записів вона починається з виїзду богатиря:

Из того ли-то из города из Муромля,  
Из того села ли с Карачарова...

Тепер уже не дізнатися, що розумів Т. Г. Рябинін, від якого О. Ф. Гільфердинг записав цитований тут варіант, під отим "Муромлем" – столицю Муромського князівства чи якесь інше місто? Адже існує гіпотеза, що в билині мається на увазі чернігівське місто Морівійськ, а "село Карачарово" – спотворена назва сучасного російського міста Карачева (Брянська область). Варто пригадати також, що у згаданому листі 1574 р. Філона Кміти Чорнобильського до Остафія Воловича звучить сподівання: "... придет час, коли будуть надоби



Іллі Муравленина і Соловія Будимировича". Іллю тут названо "Муравленином", що дуже важко вивести з "Муромця". До того ж і російські записи-переповідання билини XVII–XVIII ст. Карачарово взагалі не згадують, а йдеться в них про Моров або Муров, сам же Ілля там – Муровець або Моровець. Усе це ближче до "Моровійська".

Ілля прямує до Києва, але повз Чернігів проїхати не можна. Військова сила, що облягла Чернігів, за варіантами билини може конкретизуватися по-різному: це або невідомі вороги (так у цитованому варіанті билини), і тоді цю "силу" богатир самотужки знищує, або "розбійники" чи "станичники", яких Ілля також перемагає, але залишає живими.

Звільнені чернігівці кличуть Іллю "в Чернигов воеводою", той відмовляється і просить указати йому "дорожку прямоезжую" до Києва. Виявляється, що такий шлях є, але ним неможливо проїхати:

Как у той ли-то у грязи-то у черной,  
Да у той ли у березы у покаяныя,  
Да у той ли у речки у Смородины,  
У того креста у Левонидова  
Сіди Соловей-разбойник во сыром дубу,  
Сіди Соловей-разбойник Одихмантьев сын.

"Речка Смородина" тут не реальна річка, а своєрідний слов'янський Стікс, і смердить вона саме тому, що за нею – світ мерців. "Крест Левонидов" – це теж знак міфологічний і теж страхітливий, але його символіка вже іншого, християнського походження: хрести ставили на місцях загибелі людей або над похованнями. "Левонідов" – від грецького імені Леонід (порівняйте з по-батькові "царя Саула Леванідовича"), персонажа однойменної билини. Усе це має не лише нажахати слухачів убивчими якостями розбійника, а й підготувати до сприйняття міфологічного боку його. Образ Солов'я Розбійника в билині взагалі тканий із протиріч, амбівалентний. Так, жахлива, напівміфічна потвора має слов'янське язичницьке ім'я (якомусь "Солов'ю" належали гуслі, знайдені при розкопках середньвічного Новгороду), водночас батька його наділено тюркським ім'ям. Але ж тюрк-кочовик воює верхи у степу, а не ховається "во сыром дубу", неначе лісовий стрілець Робіна Гуда.







На відміну від таких епічних противників билинного героя, як Змій або Тугарин Змієвич, зовні Соловій звичайна людина, а надлюдська в нього лише здатність до вбивчого свисту та "покрику":

И от него ли-то от посвисту Соловьего,  
И от него ли-то от покрику звериноного,  
То все травушки-муравы улпетаются,  
Все лазуревы цветочки отсыпаются,  
Темны лесушки к земли вси преклоняются,  
А что есть людей, то вси мертвы лежат.

Ще в ХІХ ст. російські розбійники славилися своїм свистом, що ним лякали подорожніх. Надприродна ж дія "посвисту" й "покрику" Солов'я в сучасного читача асоціюється з вигадкою письменника-фантаста, зброєю масового знищення "єрихонською трубою", що вбиває все живе інфразвуком<sup>30</sup>.

Проте Ілля не лякається, їде "дорожкою прямоезжею", і Соловій зустрічає його, використовуючи свою "акустичну зброю". Співець розповідає про це, дослівно повторюючи обидва наведені вище фрагменти. Це не що інше, як внутрішньосюжетні "епічні формули" (М. Перрі), які співець заучує напам'ять, що полегшує йому відтворення тексту в кожному новому виконанні. У даному випадку повторення епічної формули має ще й специфічне художнє завдання: слухачеві надано час, щоб він похвилювався за долю богатиря (так звана "епічна ретардація", або штучне уповільнення оповіді) перед центральною сценою билини – двобою богатиря із супротивником.

У композиції билини діє закономірність, відкрита у 20-ті рр. минулого століття відомим російським філологом О. П. Скафтимовим: героїчну билину побудовано таким чином, щоб досягти естетичного ефекту здивування подвигом героя-богатиря. Для цього перед двобоєм сила його майбутнього противника завжди перебільшується, а сила богатиря завжди применшується. Саме тому, повторивши формулу, що описує дію "посвисту" й "покрику" Солов'я на природу та людей, співець продовжує її таким повідомленням:





Его (Іллі – С. Р.) добрый конь да богатырский,  
А он на корзни да потыкается.

Але Ілля докоряє коневі, б'є його, зупиняє і стрілою вибиває Солов'ю "право око со косицею". Ілля перемагає тут завдяки не богатырській силі, а завдяки витримці, мужності та вмінню влучно стріляти – вмінню не чудесному, а притаманному й звичайній людині – як, скажімо, Робіну Гуду в англійських баладах або козаку-нетязі (Голоті) в українській думі. Тепер зрозуміло, навіщо була потрібна на початку билини оповідь про звільнення Іллею від облоги Чернігова: саме там він доводить, що має богатырську силу, і після цього сприймається слухачами як богатыр.

Отже, ворог переможений, його взято в полон. Проте билина на цьому не закінчується, адже подорож Іллі ще не завершилася. Він тепер і в славній столиці, у Києві має заявити про себе як про богатыря. Готуючи слухача до найбільш ефектного сприйняття ним цієї нової перемоги Іллі, складач билини вдається ще до одного типового для героїчної билини композиційного прийому – "постійного мотиву попередньої недооцінки героя < ... > Недооцінка Іллі на початку необхідна для його більшого торжества надалі"<sup>31</sup>.

Соціальне забарвлення такої недооцінки Іллі виявляється в епізоді, коли дочки Солов'я, не роздивившись здалека, вирішують, що це їхній батько везе полоненого:

Да везет ён мужичищо-деревенщину,  
Да ко правому ко стремени прикована.

Непорозуміння з'ясовується, проте й Соловій застосовує до Іллі те саме образливе словосполучення, коли радить зятям не зв'язуватися з переможцем. І такими ж словами лає богатыря князь Володимир, коли Ілля, приїхавши до Києва, приходять до великого князя в "полаты белокаменны" і розповідає, якими дорогами дістався столиці:

Ай же мужичищо-деревенщина,  
Во глазах, мужик, да подлыгаешься,  
Во глазах, мужик, да насмехаешься!





Коли ж Ілля пояснює Володимирові, що взяв Солов'я в полон і що той на княжому дворі, князь поспіхом виходить подивитися на славнозвісного розбійника і легковажно пропонує йому: "Засвищи-тко, Соловій, ты по-соловьему, | Закричи-тко, собака, по-звериному".

Розсудливий Ілля наказує розбійникові виконати цю пропозицію "во полсвисту" й "во полкрику". Але Соловій, підсилений на його прохання "чарою зелена вина" в "полтора ведра", нехтує цим обмеженням. Результат катастрофічний, тож Ілля змушений "скоренько" відвезти Солов'я "во чисто поле" та зрубати йому голову. Але закінчення билини для сучасного читача звучить несподівано:

А тут Соловью ему и славу поют,  
А й славу поют ему век по веку.

Хто ж тоді Соловій? Адже "славу поют" у билинах лише богатырям. Річ у тім, що Соловій і є богатырем, але злим. Адже існували й злі богатырі (наприклад, Сокольник) – як ті деякі язичницькі боги, теж амбівалентні, що в них вірували наші предки-язичники, коли жанр билини зароджувався. Про зв'язок між богатырями та богами свідчить, до речі, польська звістка 1585 р. про Київ, де згадується, що русини "героїв своїх <...> звуть богатырями, себто півбогами"<sup>32</sup>. Що ж до Солов'я, то збереглася лубочна картинка XVII ст. з підписом "Соловей Разбойник силны богатырь", і в записі середини XIX ст. української "Казки про Солов'я Розбійника і сліпого царевича" Соловій виступає як не лише "великий розбійник", але й "сильний, могучий богатырь".

Проте і в образі справедливого і доброго Іллі не все однозначно, особливо ж його соціальна характеристика. Він начебто селянин, але селянське походження Іллі – як і називанням героя "старим козаком" – з'явилося в билинах про цього київського богатыря пізніше, на шляху пісень про нього "з двірських кіл до демосу" (М. С. Грушевський). Російський епосознавець Г. М. Астахова, спираючись на здогадки вчених ще XIX ст., які ототожнювали богатыря Іллю з "Ilias von Riuzen" давньонімецької поеми про Ортніта й "Ilias Iarl af Greka" в "Тидрек-сазі" (XIII ст.), вважає, що "Ілля саг увійшов до них із руського епосу"<sup>33</sup>. Але тоді первісний богатырь Ілля не міг бути ані "старим козаком" (до появи запорозького та донського козацтва це тюркське слово означало вільного вершника у Великому степу), ані селянином, бо за старогерманськими джерелами Ілля є родичем великого князя і, подібно до билинного Добрині, бере участь у поході за нареченою для цього "короля". А з цього випливає, що й коментована билина не могла співатися про того богатыря-аристократа.



Важко погодитися з істориками, що глибокодумно знаходять історичні корені цієї билини в наступках печенігів 996 і 997 рр. або у збільшенні кількості розбійників наприкінці правління Володимира I Святославовича. Хіба не досить уже того дива, що билина взагалі зберегла народну пам'ять про ті давні часи?

Мабуть, доцільніше розглядати цей непересічний твір невідомого давньоруського співця як прикрашену традиційним епічним антуражем притчу про доброго й патріотичного богатиря, що кладе край жорстоким і антисуспільним вчинкам богатиря злого та безсоромного. Адже сила має служити добру. Тож недаремно народна думка здавна ототожнює богатиря Іллю з печерським святим, мошці якого спочивають у Антонієвій печері, а пам'ять святкується 19 грудня.

### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Знайдіть у цитованих у підрозділі фрагментах із билин приклад розтягування двох останніх складів рядка під дактилічну клаузулу.

**Відмінникові.** Видатний російський епосознавець В. Я. Пропп зазначає: "Образ Солов'я – художнє зображення сил, що роз'єднували Русь, дробили її на частки, що прагнули до замкненості, до ізоляції Києва як столиці від решти Русі. Подвиг Іллі кладе край відокремленості Чернігова та інших міст від Києва". Знайдіть перебільшення в цьому твердженні.

## 6.4. Думи: класичне ядро думового епосу

Окраса національного фольклору, думовий епос виступає як своєрідна "візитка" української народної культури. Його дослідження було й залишається для нашої фольклористики одним із першочергових завдань. І одним із найскладніших. На сьогодні навіть основоположне питання вивчення дум, проблема їхньої специфіки як епічного жанру заплутане настільки, що доцільніше звернутися до нього тільки після огляду основних думових сюжетів. Зважитися на таке рішення дає право та обставина, що визначення жанру думи як типу художньої форми є загальноприйнятим і дозволяє без зайвого попереднього теоретизу-



вання вважати за *думи* всі фольклорні нерівноскладові пісні (від 4 до 30 складів у вірші), що виконувалися речитативом у супроводі акомпанементу на кобзі, бандурі (тепер це назви того ж інструменту) або на лірі; рима майже обов'язкова і, як правило, дієслівна; текст поділяється на уступи (від 2 до 12 віршів), у кожному з яких висловлено одну думку; іноді такі уступи об'єднані наскрізною римою; кінцеве славослов'я персонажам, одна з думових епічних формул, теж обов'язкове.

Принципово важливим для розуміння жанрової специфіки думи – а разом і таким, що дозволяє відчутти її естетичну своєрідність, – є поділ її при виконанні на згадані уступи. Ф. М. Колесса бачив у них "неначе різновиди строфи" і відзначав, що словесній закінченості такого уступу відповідає "комплекс тісно сполучених із собою музичних фраз, який звемо періодом"; при цьому "каденція кожного періоду приводить у тексті і в мелодії малу перерву, виповнену грою на кобзі"<sup>34</sup>. Ф. М. Колесса, як бачимо, вагається, не наважуючись ці періоди прямо називати строфами, а К. В. Квітка й тепер С. Й. Грица називають їх, як у старофранцузькому епосі, тирадами. Сучасне віршознавство визнає "нерівні, нетотожні строфи"<sup>35</sup>, отже, й у фольклористиці протиставлення пісенних жанрів строфічних і астрофічних (див. 6.1), можливо, слід переосмислити як опозицію пісні з фіксованою строфікою / пісні з вільною побудовою строфи.

Термін "дума" запровадив до нашої науки М. О. Максимович. Фахівці не дійшли згоди, чи збігаються за жанром відомі нам народні українські думи з *ditama*", що про них згадують польські письменники кінця XVI – XVII ст. У XIX ст. кобзарі та лірники називали думи "козацькими піснями", "піснями про старовину" і навіть – так звані невірницькі – "псальмами".

Ці народні співці-музики, що їх і називали за інструментами, якими вони володіли, а саме кобзарями, бандуристами, лірниками (далі двох перших співців-музик умовно називаємо кобзарями), на той час, як привернули увагу науковців, були сліпими злидарями, котрим їхнє каліцтво не дозволяло прожити землеробством або іншим ремеслом. У XIX ст. фольклористи ще застали фахові лірницькі та кобзарські "цехи", своєрідні старечі братства, що мали "панмайстера", "майстрів" і "підмайстрів" (учнів), свій статут, ритуали та навіть фахову мову – "лебійську". Навчання відбувалося індивідуально, було трирічним і завер-



шувалося іспитом. Витримавши його, сліпець спеціальним ритуалом ("обкліщини" або "визвілка") посвячувався в "майстри", тобто отримував право носити інструмент, грати та співати за гроші в певній місцевості. Похмура легенда, за якою лірник іноді "осліпляв свою дитину, призначивши її лірникувати"<sup>36</sup>, не має документальних підтверджень.

Головним у навчанні було оволодіти грою на музичному інструменті (кобзі, бандурі або лірі) та завчити напам'ять від учителя словесні тексти. Кобзою (від тюркського "кобиз") і бандурою (від італійського *bandura*) у ХІХ ст. називали вже фактично один і той самий музичний інструмент, як правило, з 12 струнами (у деяких віртуозів було й до 45), "з яких 6 (зрідка 3–5) великих (так звані *бунти*) натягнуті на гриф, інколи пустотілий, а інші, малі струни (так звані *приструнки*) у кількості від 6 до 30, закріплюються на кілках, що йдуть по краю верхньої деки (*брямка*) <...> Малі струни бандури розташовані у відповідності до давньогрецького гіполідійського ладу"<sup>37</sup>. У кінці століття народові більш подобалися звуки ліри, клавішного інструмента (у середньовічній Західній Європі він звався *organistrum*) із 3 струнами, 9–12 клавішами, а також валиком, що його правою рукою крутив сам музикант, лірник.

Проте, якщо саме від цих нужденних і принижених каліцтвом, жебрацтвом ("Причитання Вересая при выпрашивании милостыни" – це ж про славнозвісного, за життя відомого й на Заході Остапа Вересая!) і переслідуваннями з боку російського "начальства" людей було записано в ХІХ ст. українські думи, то це ще не означає, що вони такими старцями й створювалися. Адже й традиційні інструменти кобзарів і лірників указують на вищий культурний рівень, ніж, скажімо, гусла сербського епічного співаця, що мають одну (!) струну.

Слід зазначити також, що доволі поширене уявлення про кобзарів і лірників як про виконавців *лише* думового епосу, є помилковим: репертуар їх включав також псалми, духовні вірші, весільні пісні та танки, гумористичні та сатиричні пісні. І навпаки, в ХІХ ст. саме думи почали були вже з нього зникати. Простолюд уже не цікавився, як раніше, козацькими подвигами й "козацьким життям", тож кобзарі переставали співати думи та потроху почали вже забувати й ті, що їх колись навчилися. Так думи й зникли б з усного побутування, якщо б не фольклористи: саме їхнє зацікавлення змусило кобзарів, узагалі чутливих до запитів аудиторії, повернутися до думового епосу, і вже



наприкінці XIX ст. вони почали виучувати думи з книжок. І це лише два з аспектів тієї багатобічної "співпраці" епічних співців і фольклористів, завдяки якій наука отримала певний корпус текстів думового епосу.

Перший запис думи було зроблено наприкінці XVII ст. латинкою в старопольській графіці. На початку XIX ст. записування дум відновив анонімний росіянин (за традицією його ототожнюють із В. Ломиковським), але його збірничок "Повести малороссийские числом 16. Записаны из уст слепца Ивана, лучшего рапсодия, которого застал я в Малороссии в начале XIX века" (1805) було надруковано, на жаль, лише наприкінці XIX ст. Ще один росіянин, випускник Московського університету князь М. О. Цертелєв здійснив 1819 р. видання першого друкованого збірника дум, записаних ним від двох бандуристів у Полтавській губернії<sup>38</sup>. Подальші видання дум навіть перерахувати тут немає можливості, укажемо лише найавторитетніші антології, що ними й користуються фахівці. Це передусім двотомне видання К. М. Грушевської (1927, 1931)<sup>39</sup>. Свого часу максимально повний (305 текстів), цей збірник викликав навіть у декого із сучасників враження "наукового завершення усіх досліджень дум"<sup>40</sup>. Проте із сучасного погляду праця К. М. Грушевської не позбавлена й недоліків: у передрукованих текстах видавець не зробила кон'єктур, навіть якщо йшлося про явний lapsus calami або друкарську похибку; у виданні не відтворено нотні записи. На відміну від збірника К. М. Грушевської, студентіві фактично недоступного, не раз уже цитований тут однотомник (1972) московського фольклориста-українознавця Б. П. Кирдана є в бібліотеках у достатній кількості. Упорядникові можна було б хіба що закинути – за взагалі критичного як на радянського фольклориста ставлення до дум-новотворів – засмічення все ж таки антології деякими з них. Ідеться не так про розділ "Думи, створені радянськими кобзарями" (його вміст, зрештою, свідчить сам за себе), скільки про тексти, які можуть дезорієнтувати фольклориста-початківця. Важко зрозуміти, навіщо було друкувати в основному корпусі запис, зроблений від відомого фольклориста А. Г. Сластьона (*Кирдан. Думи*, с. 108–109), а також текст "Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Острянина" (*Кирдан. Думи*, с. 259–261) – явний новотвір кобзаря П. С. Древченка, учасника колективного складання "думи" "Про військо Червоне...". Тепер він завіршував отриману спеціально на цей випадок (мабуть, у тому ж Центральному сільбуді м. Харкова, де 23 вересня 1928 р.



Ф. Т. Дніпровський зробив запис) маловідому історичну інформацію. Натомість не надруковано автентичну думу "Про орендарів" і, не кажучи вже про деякі цікаві пізні фрагменти ("Гнат Вітрогон і пан Боровський", "На славній Україні"), жодної пародійної думи.

Обережності вимагає від молодого дослідника й користування взагалі цінним довідником М. М. Плісецького, перекладеним із російської (1994), – через поставлене автором завдання "реабілітації <...> текстів, сумнівних щодо автентичності та визнаних дослідниками як ненародні". І хоч М. М. Плісецькому і здається, що він "доводить безпідставність усяких сумнівів у їх достовірності"<sup>41</sup>, дуже важко з ним погодитися, коли йдеться про твори, які не відповідають, не кажучи вже про зміст, навіть загально визнаному віршево-мелічному канону думи (див. вище).

Зосередимося на "класичному" фонді українських дум – на тих творах думового епосу, що розповідають про події та людність XVI–XVII ст. і, напевно, у ті часи й склалися. Таке "ядро" є в кожному розвиненому національному епосі – як і периферія, де епічна форма використовується для викладу баладних або казкових сюжетів. Для думового епосу таке класичне героїчне ядро становлять думи про боротьбу з турецькою та татарською агресією. До нас, певна річ, дійшли не всі вони, але ті, що збереглися, розпадаються на три великі тематичні цикли, у двох із яких твори з "прямим", епічним зображенням доповнюються алегоричним твором.

У думах першого циклу змальовується найтиповіша для героїчного епосу ситуація – збройна боротьба захисника рідної землі з ворогом. Сюди входять думи "Козак-нетяга (Голота)", "Отаман Матяш старий", "Іван Коновченко, Вдовиченко" та дума з алегоричним сюжетом "Розмова Дніпра з Дунаєм", в єдиному записі якої (1805) Дніпро-Славути питає в Дунаю, де поділися його козаки, що були в поході на "городи бусурманські", й отримує відповідь, що ті вже щасливо повернулися.

Ідейно-художні особливості творів цієї групи розглянемо на прикладі першої з названих дум, що вона, як уже згадувалося, відома в записі кінця XVII ст. і є достатньо репрезентативною щодо думового епосу взагалі. Дія її, як і всіх дум циклу, відбувається на території нейтральній, цього разу – під стінами турецької фортеці Килії (герой іде "од поля Килиїмського"). Безіменний герой цієї думи дуже подібний до козака Мамає народних картин і підписів на них. Уже в записі кінця XVII ст. його іронічно названо "нетягою" (тим, хто не може





"тягти" податку), але таким злидарем, що "ні о чим не дбає". До того ж, ідучи, він "рукою махає" – на загальнолюдській "мові жестів" це ознака саме безтурботності, недбалості. Піхотинець, бо не має коня, герой думи й одягнений абияк, й озброєний не по-лицарськи.

Щоправда, сучасному читачеві його "постоли бобровії, онучі бавельнянії" можуть здатися прикметою достатку, але далі у творі бідність козака підкреслюється іронією, з якою він запитує татарина:

– Старий татарине бородатий,  
Чого ти за мною уганяєш?  
Чи на мої зброї яснії,  
Чи на мої коні воронії,  
Чи на мої шати дорогії?

Іронію спрямовано на двох адресатів. Перший з них – татарин, що його словесна форма запитання прирівнює до ... молодої, якій на весіллі дівчата-подруги співають:

– На віщо ти, Наталочка,  
Уповала,  
Що ти собі Іваночка  
Сподобала?  
Та чи на його кониченьки  
Воронії,  
Чи на його жупаники  
Голубії?<sup>42</sup>.

Жарт доволі солоний. Але поет-співець хотів насамперед викликати у слухача сміхову асоціацію з епічною темою (див.: 4.8) "битви-весілля". Водночас козак кепкує й над собою. Справді, які "коні воронії" у піхотинця? Та й "зброї яснії" – це коштовне лицарське озброєння, повний бойовий обладунок кіннотника, враження від якого таким чином передано в "Галицько-Волинському літописі": "и бѣ полковъ его (Данила Галицького – С. Р.) свѣ тлостъ велика, отъ оружья блис-



тающася" (під 1252 р.). Одяг і озброєння козака-"нетяги" немов зійшли з відомого зображення козака на військовій печатці, і не дарма молодший сучасник польського записувача думи "козацький літописець" Григорій Граб'янка починає свій перелік "оружія" козацького із "самопалів". Як свого часу гусити за допомогою "піштолів" успішно боролися зі закованими в залізо німецькими рицарями, так і козаки, блискуче, за свідченнями іноземців, володіючи ручною вогнепальною зброєю, протистояли традиційно непереможним у степу татарам.

Композиція думи проста. Немає ніякої передісторії, оповідач відразу показує слухачеві свого героя, що йде від "поля Килиїмського", а що там робив козак, його не цікавить (у пізніших варіантах козак у полі "гуляє"); так само й противник його, "татарин старий бородатий", і у творі, і перед героєм з'являється раптово: "Аж где ся взяв..."

З діалогу персонажів, який згідно із загальноепічним законом ведеться мовою твору, виявляється, що татарин хоче взяти "козака молодого" в полон і продати його в рабство. Козак, із свого боку, запрошує татарина наперед із ним "в Килиїмським полі погуляти" і, завівши ворога "до річки Вітки" (назва, мабуть, епічна), починає з ним козацькі "жарти", увічнені у прислів'ях:

На колішки припадав,  
Семип'ядний пищаль з плечі здімав,  
Двома кульками набивав,  
З татариним жартовав:  
З обох коні позбивав.

Використання берега річки, напевне, мало якось допомогти стрільцеві втримати переслідувача на дистанції, як і та обставина, що татарин хотів його не забити, а спіймати та продати. Скупі деталі оповіді ("двома кульками набивав"; "з обох коні позбивав") дозволяють, здається, розкрити сутність козацького "жарту": ухиляючись від пострілу, татарин перескакує на другого, "заводного" коня, але там його знаходить друга козацька "кулька". Незвична для класичного епосу "економність" оповіді виявляється й у тому, що наступні події не описуються прямо, але "передбачені" козаком у кінці уїдливого "повчан-



ня", що його він проголошує над безпорадним противником:

"...Тепер буду скарби твої брати,  
До вуйська до табору козацького прибивати,  
Буду Килиїмське поле вихваляти,  
Що маю здобичу з вуйськом козацьким пропивати".

Як бачимо, обов'язкову кінцеву похвалу подано в "оберненому" вигляді: її звернено до місця дії, яке виявилось для козака щасливим. Кінцеве прославлення героя вмонтовано до оповіді й у єдиному відомому записі (1805) думи "Отаман Матяш старий", де козаки "бравославці-небувальці", паюючи срібло та золото переможених завдяки подвигу отамана Матяша "турків-яничар", за нього

Бога прохали:

"Десь твоя мати в небі пресвятилась,  
Що тебе (в рукопису одне слово не прочитано – С. Р.) породила,  
Що ти в чистом полі пробував,  
Із нас, бравославців-небивальцов, ні одного  
козака із войська не утерял".

Композиція і цієї думи не є ускладненою. Знов-таки дія починається прямо в полі, а закінчується поверненням на Січ і паюванням (на цей раз уже не в майбутньому) там здобичі. Натомість дуже популярна наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. дума "Івась Коновченко, Вдовиченко" немов засвідчує органічність для думового епосу взагалі та – у гіпотетичній ретроспективі – для розглянутого циклу дум ретельно розробленого сюжету з багатьма персонажами та багаторазовими їхніми просторовими переміщеннями.

Зате виключно з творів малої, "економної" форми складається наступний цикл – думи, створені на популярний баладний сюжет самотньої смерті воїна в полі ("Федір Безрідний, бездольний", "Три брати самарські", "Смерть козака в долині Кодимі"). Змістом їх є, головним чином, змалювання останніх хвилин життя смертельно поранених козаків. Катарсис досягається зображенням урочистого похорону героя козаками (у думі "Федір Безрідний, бездольний" – за допомогою джури), а в думі "Три бра-



ти самарські" – тільки кінцевою "славою". У записі А. А. Метлинського середини ХІХ ст. цю "славу" звернуто до слухачів-козаків:

То правда, панове-козаки, молодці,  
Полегла  
Трьох братів голова;  
Їх слава козацька не помре, не поляже.  
Слава Богу й морю,  
Всьому війську низовому.  
Услиш, Боже, честь і хвалу  
Небесному Царю!

Наступний цикл складають славнозвісні *невільницькі* думи, що їх багато хто з українських епосознавців вважав найархаїчнішими. Серед них теж знаходимо думи з розвиненим сюжетом (це, у першу чергу, – "Самійло Кішка", а також "Іван Богославець"). Проте й фактично однопіодні думи "Плач невольників", "Маруся Богуславка", "Плач невольника про викуп" теж є творами сюжетними. Так, той же "Плач невольників" усе ж таки не є простим відтворенням голосіння ув'язнених козаків. Цей "плач" подано тут у наративній оправі: спочатку змальовується темниця як місце дії, а після "плачу" в деяких варіантах з'являється і реакція на нього "баші турецького" та його яничарів.

Із дум цього циклу в ХІХ–ХХ ст. найпопулярнішою – або такою, що її кобзарі та лірники найчастіше виконували для фольклористів, – була "Втеча трьох братів з Азова", до текстів якої ми вже не раз зверталися. Дослідники відзначають у ній психологічні характеристики безіменних братів, кожний з яких, справді, діями своїми виявляє своєрідність характеру: старший брат – жорстокий, жадібний, він відкрито зневажає традиційну родинну етику; середульший – добрий, але слабовільний: він то підкоряється, як це належить, волі старшого, то намагається суперечити йому; найменший – людяний, щирий, із вдячністю приймає й те мале, що роблять для нього брати. М. М. Плісецький вважає гідним подиву, "як десятки співців добивалися і добилися такої індивідуалізації, створивши, можна сказати, три реалістично зображених характери"<sup>43</sup>. Дослідник не дарма каже тут про "реалістичність" в умовній формі: ще раз підкреслимо, що свої уявлення про характери братів



слухач отримує, сприймаючи оповідь про їхні вчинки, протиставлення ж молодшого брата старшим походить, напевно, із чарівної казки. Цікаво також, що страждання братів-зрадників у турецькій неволі немов реабілітують їх у свідомості співців, і традиційна "слава" в кінцівці думи лунала і їм також (*Кирдан. Думи*, с. 162).

А особлива популярність думи "Втеча трьох братів з Азова" пов'язана була, як на нашу думку, з її моралістичним спрямуванням: герої думи в екстремальній ситуації перевіряються на міцність родинних зв'язків, братського почуття, зрештою, на людяність – і тільки молодший брат витримує це випробування, а для його братів врятування власного життя й захоплені в турків коні та "здобич" виявляються дорожчими за життя молодшого брата.

Дума "Самійло Кішка", яскраво белетристична, із захоплюючою сюжетикою, досить мало цікавила, на відміну від думи про трьох братів, кобзарів і лірників: відома вона лише у двох повних варіантах. Походження сюжету її, з одного боку, загадкове, з іншого – ні. Загадковою є постать головного героя "Самійла Кішки, гетьмана Запорозького". Про історичну особу, що носила це ім'я, відомо тільки, що був такий "старший реєстру" (тобто реєстровців, а не Війська Запорозького) 1600 р., решта ж відомостей про неї в історіографії – від "Літопису Граб'янки" й до статті в УРЕ – базується на тексті думи. Прізвище ще одного персонажа, "гетьмана" Семена Скалозуба, згадується в документах кінця XVI ст., а інших персонажів-козаків названо просто в риму:

Другий – Марко Рудий, суддя військовий,  
Третій – Меїсій Грач, військовий трембач,  
Четвертий – Лях Бутурлак...

Походження ж самого сюжету – захоплення веслярами-полонениками турецької галери та втеча нею з полону – загадковим не є, оскільки поетично узагальнює перебіг кількох таких подій: сучасним історикам відомо щонайменше десять вдалих повстань веслярів на турецьких галерах у XVII ст.<sup>44</sup>

Система персонажів найпростішої за побудовою "невільницької" думи "Плач невольників" (козаки-невільники, турки, їх "баша") у думі "Самійло Кішка" ускладнюється за рахунок не тільки збільшення персонажів у обох ворожих таборах, турецькому та коза-



цькому, а й через появу своєрідного медіатора між ними – зрадника Ляха Бутурлака (як гадають, від "потурнак" – той, хто прийняв мусульманство, потурчений), що служить на галері ключником. Персонажів у думі порівняно багато (не враховуючи маси козаків-вєсярів, у поширенішому варіанті сім), і хоч характери їх не могли бути детально "виписані" в короткому тексті, деякі з них вийшли яскравими та колоритними. Сказане не стосується самого Самійла Кішки: він, як і отаман Матяш старий, виступає лише уособленням козацьких чеснот.

Натомість доволі яскравим вийшов у думі образ турецького капітана. Алкан-паша, "трапезондське дитя молоде", у своїй справі "добре дбає", нещадно визискуючи невільників-вєсярів, але підвладні йому "турки-яничари", незважаючи на це, час од часу радять молодому капітанові, як забезпечитися від повстання вєсярів – і він ці поради сумлінно виконує. У повнішому варіанті знаходимо й несподівано трагічний образ нареченої нещасливого капітана – "дівки Санджаківни", яка гадає, що він, насправді вже вбитий, її покинув:

Да це у неділю барзо рано-пораненьку  
Не сива зозуля закувала,  
Як дівка Санджаківна коло пристані походжала  
Да білі руки ламала...

Мабуть, і жорстокий Алкан-паша в незнаного поета-співця викликав певне співчуття як молода людина, убита сплячою після бенкету в нареченої. В усякому разі, саме Алкан-паша бачить епічний віщий сон, що пророчить йому смерть і, як і завжди в епосі, від "Махабхарати" та "Рамаяни" починаючи, – збувається. Але ж у світовому епосі віщий сон є атрибутом позитивного персонажа.

Найскладніший психологічний малюнок у думі утворюють вчинки та слова подвійного зрадника Ляха Бутурлака. Щоправда, його бажання допомогти втікачам під час зустрічі з турецькою флотилією, хоч зовні й виглядає як несподіване душевне поривання, проте ґрунтується на підвалинах реально-історичних: у XVII ст. повстання на галерах кілька разів починали саме "потурнаки" або невільники-християни, що заслужили довіру в турків. І в одному з варіантів цієї ду-



ми вже Самійло Кішка "свою віру християнськую будто поламає, | А Бога милосердного в серці собі має".

Проте образ Ляха Бутурлака змушував замислитися й тих співців-редакторів думи, що їхній творчості ми завдячуємо її повними варіантами в записих 1805 і 1832 рр. Перший співець вбачає в Ляху Бутурлаку людину, подібну до багатьох із "старшини" в українській історії: для цього "полковника переяславського" священною є всяка влада. Інакше не можна пояснити в записі 1805 р. реакцію Ляха, коли він, прочумавшись, побачив,

Що ні одного турка немає,  
Тогди до козаків словами промовляє:  
"Козаки, панове-молодці!  
Нехай би я мог знати,  
Кого меж вас паном назвати".

І звертається до Самійла Кішки з таким, із погляду ватажка повстання, абсурдним докором:

"... Зрадив ти мене старого  
І мого пана молодого".

Але Самійло відповідає лише погрозою. У записі 1832 р. образ Ляха Бутурлака простіший, але й тут, вірно служачи туркам, він виявляє таки одну слабину – та й ту напідпитку:

Стали умисли козацьку голову ключника розбивати:  
"Господи, єсть у мене що іспити і ісходити,  
Тільки ні з ким об вірі християнській розговорити".

Ця ж внутрішня ускладненість образу Ляха призводить у цьому варіанті до порушення закону "епічної одномовності": зрадник, звертаючись до турок, "Раз то мовить по-грецьки, | Удруге – по-турецьки".

Уже те, що він є "полковником переяславським", свідчить, що до своєї старшини складачі дум ставилися без особливої ідеалізації. Не викликає захвату у співців і "Семен Скалозуб, гетьман запорозь-



кий": незважаючи на поради мудрих козаків, той наказує обстрілювати з гармат галеру з утікачами.

У наступній невірницькій думі козаків рятує з в'язниці "дівка-бранка, Маруся, попівна Богуславка". Вона просить їх передати батькові й матері в місті Богуславі, щоб вони не збирали "великих скарбів" на її викуп:

Бо я вже потурчилася, побусурменилась,  
Для роскоші турецької,  
Для лакомства нещасного!

Героїню думи зроблено попівною, щоб підкреслити невідповідність її нового життєвого статусу внутрішнім релігійним переконанням. Художнє осмислення особистої трагедії дівчини позбавлене будь-якого святенницького осуду та моралізування.

Дума "Іван Богословець", відома в одному записі 1805 р. та в кількох пісенних переробках, справляє враження вторинної композиції, створеної під впливом дум "Маруся Богуславка" і "Самійло Кішка" із застосуванням словесних "блоків" із них. Думи взагалі не торкаються тематики любовної, романічної, але в цій знаходимо одне з двох виключень. Цікаво, що пов'язані обидва з тим же, власне, образом. Творець думи використав уже готовий образ туркені, "дівки Санджаківни", з думи "Самійло Кішка", тільки тут вона вже не наречена Алкан-паші, а його вдова. Щоправда, "дівка Санджаківна" живе в "Трапезоні", а в цій думі дія відбувається в Козлові (Гезлеві, тепер – Євпаторія). Проте й у думі "Самійло Кішка" помітна невідповідність між тим, що Алкан-пашу називають "трапезонтське княжа", а він, прибувши до "Трапезону", ночує на галері. Можливо, що "Трапезон" замінив Козлов під час усної трансмісії думи "Самійло Кішка". Але об'єднує цих туркень навіть не так ім'я, як потяг до чуттєвих насолод. "Дівка Санджаківна", гадаючи, що наречений її покинув, вигукує:

Коли би була от отця і матусі  
Сорома і наруги прийняла,  
З тобою хоч єдину ніч переночувала!

А в думі "Іван Богословець" "Алкан-пашева", поховавши чоловіка, приходять до темниці, де страждають 700 козаків-невільників, і про-







понує "гетьману запорозькому Івану Богословцю" випустити їх усіх, якщо він перейде в "бусурманську" віру й одружиться з нею. "Іванець-Богословець" погоджується, але з умовою: "Як не будеш ти мні християнською вірою урікати". Проте туркєня дотримує слова лише сім тижнів, а на восьмий почала "хміль заживати, | Стала з молодими турецькими панами гуляти". Мало того, туркєня ще й говорить їм:

"Дивиться, панове,  
Який у мене муж прекрасний,  
Та він у нас побусурменився для роскоші турецької".

"Сліпець Іван", що від нього було зроблено єдиний запис думи, розумів ці слова туркєні як пряме порушення умови з чоловіком-козаком, якого вона стала "християнською вірою урікати". М. М. Плісецький вважає, що вона "стала хвалитися своїм прекрасним мужем..."<sup>45</sup>. Проте в сказаному туркєнею бринить, як на нашу думку, певна іронія та пряма насмішка над чоловіком-козаком, що не витримав умов ув'язнення і "побусурменився для роскоші турецької". Іронію ж її можна пов'язати з тим, що "Алкан-пашева" вдова не отримала в шлюбі з козаком очікуваних розкошів, або, як у повному тексті запозиченої з думи "Маруся Богуславка" епічної формули – "лакомства нещасного".

А далі в художньому часопросторі думи відбуваються дива, що вони – за всієї умовності часу й простору в епосі – для дум якраз не характерні. Судно козаків на вісім тижнів якось застигає в морі біля Козлова, бо Іван Богословець, почувши сказане дружиною, "доганяє" козаків у човні "серед Чорного моря". Тоді "Алкан-пашева, пані молодая" приходить до моря, якось там "Іванця-Богословця в судні забачає" і навіть, проклинаючи його, "дрібними слезами обливає". Тієї ж ночі Іван Богословець повертається до міста, "рубає" жінку, його козаки спляють місто, беруть здобич і "ще до світа до города Січі" прибувають.

То ж і не дивно подиву, що "гетьман запорозький Іван Богословець" в історичних джерелах не фігурує – за винятком "Історії русів", де оповідь про однойменного "писаря військового запорожського" виникла, як це свого часу довели В. Б. Антонович і М. П. Драгоманов, під впливом епосу.

Сюжет думи є міжнародним, широко вживаним у епосі як Заходу, так і Сходу (де, зрозуміло, уже чарівна християнка звільняє бранця-мусульманина); найближчу до думи версію, з такою ж кривавою, але



навіть цинічнішою розв'язкою знаходимо в сербській епічній пісні "Марко Королевич і арапка-королівна".

І в цьому циклі думам із конкретними сюжетами відповідає алегорична інтерпретація теми невольництва – у думі "Сокіл і соколя". Тут "стрільці-булаховці" забирають "соколя" з гнізда й заносять до Царгорода. Вбране в "срібні пута" та "жемчуги", воно опиняється в неволі в Івана Богословця, звідки його виручає батько-сокіл. Загадкових "стрільців-булаховців" дослідники пов'язують з "Булаховською землею" (XII–XIV ст.), або з волохами-молдаванами пізніших часів. Проте явно дотурецький ще Царгород, де перебуває таємничий багатий "пан" Іван Богословець, указує, як нам здається, на ранній час складання цього твору, опосередковано ж – і всього невольницького циклу.

В єдиний естетичний комплекс невольницькі думи поєднує передусім місце дії – ворожа земля, що належить туркам або контролюється ними. В одному із записів "Плачу невольників" їй присвячено окремий прокльон. Кілька наскрізних епічних формул змальовують страждання невольників ("Кайдани руки, ноги пороз'їдали...") і жорстокість яничарів-наглядачів, яку уособлює "баша", бо саме йому вкладено до уст формулу-наказ:

"Турки-нечари, кажу я вам: добре дбайте,  
По три пучки тернини у руки таволги червоної набирайте,  
Од ряду до ряду заходжайте  
Та по три рази в одне місце невольника затинаяте!"

*(Курдан. Думи, с. 107).*

Але ще жахливіші за фізичні муки для невольників страждання моральні. Окрім розлучення з родиною та вітчизною, бранці гостро відчують відірваність від духовного життя народу, неможливість виконання християнських обрядів. Про те, що для людини тих часів саме це було найтяжчим випробуванням, свідчить такий красномовний документ, як інтимний щоденник російського купця Опанаса Нікітіна: той, опинившись у XV ст. в завойованій мусульманами Індії,



записує в розпачі: "уже проишоша четыре великыя говѣйна і 4 проишоша Великыя дни, аз же грѣшный не вѣдаю, что есть Великий день, или говѣино, ни Рожества Христова нѣ вѣдаю..."<sup>46</sup>. Буквально подібна думова формула, в якій "бідний невольник <...> празника Рожества будьлі Воскресенія не знаєть" (*Кирдан. Думи*, с. 102). Відповідна епічна "тема" в "Марусі Богуславці" та "Івані Богословці" становить зав'язку дії: героїня (герой) сповіщає в'язнів: "сьогодні у нашій землі християнській великодня субота, | А завтра святий празник, роковий день Великдень". Епічна тема містить і реакцію в'язнів на це повідомлення – несподівану, але психологічно достовірну:

То тоді ж козаки теє зачували,  
Білим лицем до сирої землі припадали,  
Дівку-бранку,  
Марусю, попівну Богуславку,  
Кляли-проклинали...

Внутрішня напруга між жахливою дійсністю полону та світлою мрією про визволення й повернення додому і є тією пружиною, силою якої рухається внутрішній сюжет невольницьких дум. Для творів, простіших за побудовою, досить і однієї молитви про визволення, що вже сама собою дарує катарсис:

Визволь, Господи, невольника з неволі  
На простії дороги,  
На ясні зорі,  
На руський берег,  
На край веселий,  
Меж мир хрещений!

У думах, за сюжетом більш складних, де визволення тим або іншим шляхом відбувається, ця формула-молитва все ж таки повторювалася у фіналі, адже й у XVIII–XIX ст. християнські невольники продовжува-



ли страждати в турецьких в'язницях і щира молитва про їхнє звільнення мала вплинути на жорстоку дійсність.



## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Основною ознакою тексту "Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Острянина", що не дозволяє віднести його до жанру думи, є...

- 1 ... відбиття в ньому маловідомих фактів української історії XVII ст.
- 2 ... використання виразу "бить шляхту гнилюю" та риторичного запитання "А що ж отаман Остряниця?"
- 3 ... те, що записано його було тільки 1928 р.
- 4 ... пісенний здебільшого розмір.

**Відмінникові.** Виходячи з поданої в підрозділі інформації, чи можна зробити висновок, що героїчне "ядро" думового епосу відбивало конкретні історичні події XV–XVII ст.?

## 6.5. Думи про Хмельниччину, про "козацьке життя" та моралістичні

Вирізнення дум про славні події Хмельниччини із загального масиву думових текстів не становить труднощів: сюди одностайно відносять думи "Хмельницький і Барабаш", "Корсунська перемога", "Про орендарів", "Про Білоцерковщину", "Богдан Хмельницький і Василь Молдавський" та "Смерть Богдана Хмельницького". Як видно навіть із цих умовних наукових назв, головним героєм циклу є славний гетьман Богдан Хмельницький. Змальовано його тут, за малим виключенням, з позиції простого козака, що міг побачити гетьмана здалека на війні або під час церковного свята та виконувати його універсали. У думках Богдан Хмельницький виступає як патріот, полководець, трохи дипломат; його любовні пригоди та родинне життя, що вельми цікавили польських мемуаристів і пізніших козацьких літописців, не привернули увагу творців дум.





Найбільш розроблені характери персонажів знаходимо в думі "Хмельницький і Барабаш", що починає цикл, якщо виходити із хронології відбитих у ньому історичних подій і відповідно – з гіпотетичної послідовності створення дум циклу. Початок повстання пов'язано тут із легендарною історією про викрадення Богданом Хмельницьким у гетьмана реєстровців Барабаша універсалів короля Володислава IV (у думі – "Радислава"), що надавали козацтву якісь нові права.

У Барабаші незнаний співець-поет бачить кар'єриста (недарма ж його постійно називає "гетьманом молодим"), який угодовству з іноземними гнобителями свого народу віддає перевагу перед справжньою державною працею для нього. Барабаша викриває вже його перша репліка, відповідь на пропозицію Хмельницького, використавши "королівські листи", "за віру християнську одностайно стати". Барабаш запитує:

"... Чи не лучче нам з ляхами,  
Мостивими панами,  
З упокоєм хліб-сіль по вік вічний уживати?"

Парадоксально, але зрадник Барабаш із його жінкою (вона цілком поділяє погляди чоловіка, а зі свого боку не бажає, щоб він на війні почав "тілом своїм панським комари годувати"), з його двором, із шкатулою в землі під воротами, з його звичкою до "дорогого напитку" – змальований рельєфніше, ніж Богдан Хмельницький, що виступає, подібно до епічних отаманів Матяша старого та Самійла Кішки, як уособлення козацьких чеснот, а тут ще і як суддя, що своєю рукою вершить суд над зрадником та його родиною. Оскільки відомо, що історичний І. Барабаш був забитий козаками-реєстровцями, яких він вів проти Хмельницького, на самому початку повстання 1648 р., можна поставити питання, а чи не бажав тут поет-співець поглибити образ славного Богдана? Адже Хмельницький змушений розправитися з кумом і кумою, заради козацької справи беручи на душу великий гріх.

З погляду естетичного найсвоєріднішою в циклі є дума "Корсунська перемога". Існують лише два її записи, обидва середини ХІХ ст. й обидва були видані в реконструйованому вигляді. У першому, зробленому якимсь Копитьком на Полтавщині, М. О. Максимович змушений був при друкуванні відкинути початок, явно перенесений із думи



"Буря на Чорному морі", а промову ватажка засвоїти не Грицькові Зборовському, як було в записі, а Богданові Хмельницькому. Другий варіант, записаний М. Неговським від кобзаря М. Ригоренка на Харківщині, узагалі не мав початку, і П. О. Куліш, видаючи його, просто переніс до своєї публікації 8 перших рядків із реконструкції М. О. Максимовича (*Куліш*, т. 1, с. 223).

Можна зрозуміти, чому саме ця дума дійшла до нас у такому пошкодженому вигляді: вона містить не послідовну епічну розповідь про битву під Корсунем, а фрагментарні, інакомовні та метафорично оформлені враження від усіх переможних битв 1648 р. разом. Тож і зрозуміти всі її натяки міг лише сучасник. Так, щоб збагнути "сіль" насмішки над "Потоцьким" у першому записі, треба було знати, ким він був і що Хмельницький, полонивши, віддав цього польного гетьмана татарському хану. Але й починається дума (ідеться, нагадаємо, про реконструкцію М. О. Максимовича) із "зашифрованого" заклику Богдана Хмельницького до козаків:

"Гей, друзі-молодці,  
Браття, козаки-запорожці!  
Добре знайте, барзо гадайте,  
Із ляхами пиво варити затирайте:  
Лядський солод, козацька вода;  
Лядські дрова, козацькі труда".

Це один із варіантів епічної теми "битви-бенкету", і своєрідність його полягає в тому, що метафоричне "пиво" тут поки що тільки вариться і що готується воно як для обрядового святкового бенкету (давньоруської "братчини"), "зсіпкою", але з поляків береться внесок дорожчий, а з козаків – вода і праця. Іронічний характер цієї метафоричної картини розкривається в подальшому зображенні втечі шляхти та євреїв-"рандарів" з України. У виданнях думового епосу радянських ("післяперебудовних" також) тут випускають від 52 до 24 рядків у записі Копитька. Робиться це з міркувань етичних: євреї в думі називаються народним словом, що воно в російській мові має безперечно образливе значення, а тому за роки радянської влади відповідно забарвилось і в ужитку українців Наддніпрянщини.



Згаданий епізод "Корсунської перемоги" утворює сюжет самостійної думи, що збереглася в записах священика Б. Базилевича й П. О. Куліша від Андрія Шута, а також у зробленому невідомо де, від кого і коли якимсь А. Морозом. Ця дума "Про орендарів" також не передруковувалася в антологіях останніх десятиріч. На думку М. М. Плісецького, тому, що "ідейний зміст її неоднозначний" або "вона з ідейного погляду не така ясна"<sup>47</sup>. Мовою радянського фольклориста це означає, що народні співці не проявили того "ясного" марксистського розуміння історії та пролетарського інтернаціоналізму, які приписувалися трудящим масам народу, чи не з літописного кожум'яки починаючи.

Ідейний зміст думи насправді дуже "ясний": єдиною причиною повстання 1648 р. названо утиски євреїв-"рандарів", які, між іншими витівками,

На славіній Україні всі козацькі церкви заорендовали.  
Которому б то козаку, альбо мужику дав Бог дитину появити,  
То не йди до попа благословиться...

Йти треба було до "рандаря" та платити йому, "щоб дозволив церкву одчинити". Потім розповідається, як євреї, зібравшись "у Білу Церкву на сейм", дізнаються про початок козацького повстання. Тим часом Богдан Хмельницький наказує козакам: євреїв-"рандарів у пень рубайте". Євреї тікають до Полонного, за ними приходить Хмельницький та "листами" вимагає від поляків видати йому цих втікачів. Останній його аргумент:

Єсть у мене одна пушка Сирота –  
Одчиняться ваші залізні широкі ворота.

Після пострілу цієї епічної гармати (велетенська гармата оспівується, зокрема, і в "Манасі") євреї-"рандарі" просяться в "полонян", щоб ті їх "за Вислу річку хоч у одних сорочках пускали". Чи випустили їх, не повідомляється, але "козакам у городі Полонозі (Полонові? – С. Р.) дана воля на три часи з половиною". Тож "не один козак за пана гетьмана Хмельницького Бога просив", бо зносив не один єврейський жупан.

Копіткий аналіз історичної основи думи – а zarazом і відповідних фрагментів "Корсунської перемоги" – привів І. Я. Франка до висновку про достовірність її окремих деталей, потверджених зокрема мемуа-







рами учасника подій Натана Ганновера<sup>48</sup>. Отже, і втілене в думі своєрідне розуміння причин Хмельниччини теж належить її сучасникові? Питання не таке просте, адже початок думи в записах від А. Шута явно складений набагато пізніше:

Як од Кумівщини да до Хмельнищини,  
Як од Хмельнищини да до Брянщини,  
Як од Брянщини да й до сього ж то дня,  
Як у землі кралевській да добра не було...

Узагалі ж немає сенсу прикрашати як історію, так і сприймання народом її подій. До того ж не тільки євреям перепадає в цих думках. Так, голосіння над загиблими є одна із спільних для індоєвропейського епосу "тем". Проте в "Корсунській перемозі" голосять жінки ворогів, "пані-ляшки", і плач їхній – сміховий, пародійний, створений без будь-якого співчуття до цих удів.

Дещо більш розвинений, ніж у "Корсунській перемозі", сюжет має дума, що отримала досить невиразну наукову назву – "Про Білоцерківщину". Змальовуються наслідки Білоцерківського миру 1651 р., за умовами якого польській шляхті дозволено було повернутися до своїх маєтків на Брацлавщині та Чернігівщині. Гумористичне забарвлення розповіді про це нове господарювання "панів-ляхів", про успіх, що його вони мали в козацьких жінок, а також називання потерпілих "козаками і мужиками" свідчить, що співець-поет орієнтувався на смаки запорозької голоти. Цікаво означено дистанцію між "козаками і мужиками" та гетьманом "паном Хмельницьким": вони пишуть йому "листи", причому роблять це "у неділю рано, Богу помолившись", а він у відповідь "словами промовляє", називаючи їх "дітьми". Історичному, на ім'я названому гетьманові в системі персонажів відповідають "козаки і мужики", а також "ляхи" сумарні, узагальнені. Проте для конкретної розповіді про нове вигнання "ляхів" з України поетові-співцю необхідно було перейти до поодиноких постатей "козака" й "ляха". Невідомо, чи відчував тут труднощі автор XVII ст., але в інтерпретаторів його тексту – співців XIX ст. – "шви" при переході від "козаків і мужиків" до поодинокого "козака" помітні в усіх варіантах. Особливо нескладно вийшло в записі від А. Шута: "То вже ж один козак лугом біжить..."



Дума "Богдан Хмельницький і Василь Молдавський" з майже епічною послідовністю розповідає про козацький похід у Молдавію 1652 р. – майже, бо починається вона не з причини, що викликала війну, а відразу з картини виступу "війська козацького в похід". Проте тут же й пояснюється, чому не сказано про причину війни:

Тільки Бог святий знає,  
Що Хмельницький думає-гадає!

Сюжет думи розгортається у взаємодії персонажів трьох рівнів. Вищий щабель у цій ієрархії займають гетьман Богдан Хмельницький, "Василь Молдавський" та Іван Потоцький – тут "кроль польський". Вони пересилаються між собою вигаданими листами – прийом узагалі поширений у пізньому епосі, а Богдан Хмельницький (а не син його Тиміш) ще й командує своїм військом, причому рішення та замисли геніального полководця не можуть збагнути навіть його офіцери ("ні сотники, ні полковники"), що складають зовсім бездіяльний середній рівень персонажів.

На нижчому рівні – прості козаки й молдовани. Перші – без голосу", до них застосовано епічну формулу, що передає враження від маси людності: "козаки йдуть, | Яко ярая пчела, гудуть". Молдовани ж вимагають захисту й порятунку у свого господаря, а той благає про поміч битого вже Богданом Хмельницьким Івана Потоцького, якому скаржиться, що Хмельницький усім його "волохам, як галкам, | З пліч головки познімав".

Узагалі за оповідною структурою дума нагадує сталінський кінобойовик "Визволення Криму", де війну показано так само, як заочний двобій головнокомандуючих. І ця аналогія не така вже випадкова: цілком можливо, що в основі сюжету думи лежить офіційна версія недалокого походу І. Богуна та Т. Б. Хмельницького (Тиміш там і загинув) як переможного. Але в збережених часом текстах відбилося й характерне для козацької маси нерозуміння стратегічного задуму славного гетьмана: він нібито хоче з молдован

великої скарби мати,  
Свою голоту наповняти,  
По битому таляру на місяць жаловання давати.





Оскільки український епос узагалі має характер оборонний, а не завойовницький, незнаний поет-співець змушений був "перевернути" загальноепічну "тему", в якій іноземний полководець похваляється швидко захопити міста вітчизни співця, але прораховується (див. про неї наш коментар<sup>49</sup>), і застосувати її до Хмельницького, чия епічна похвальба, у супереч традиції, сповнюється:

Ось тогді-то Хмельницький як похвалився,  
Так гаразд-добре й учинив:  
Город Сороку у неділю рано задобідде взяв,  
На ринку обід пообідав,  
К полудній годині до города Січави припав,  
Город Січаву огнем запалив  
І мечем ісплюндрував.

Щойно процитований варіант був записаний П. О. Кулішем 1853 р. в Сосницькому повіті Чернігівської губернії від бандуриста Андрія Шута. Ця мирна людина, релігійна, як більшість кобзарів і лірників (а про А. Шута відомо, що він не любив весільних і ліричних пісень), навіть не помітила, що оте своє "гаразд-добре" Хмельницький "учинив" у неділю. Цікаво, що радянські епосознавці, навпаки, "не помічали" завойовницького, грабіжницького пафосу думи. Б. П. Кирдан, наприклад, зазначає, що український гетьман "зображений у думі прибічником мирного вирішення питання і противником кровопролиття" (*Кирдан. Думи*, с. 460). В. М. Гацак вважає, що "прихід козаків до Дністра" виглядає як відповідь "на якийсь невірний крок із боку господаря". Цікаво, що цитовану статтю написано для збірника "Дружба народів, відбита у фольклорі", надрукованого в Кишиневі (1961).

Завершує цикл дума "Смерть Богдана Хмельницького". Знов перед нами напівофіційна реляція, і легко уявити, як першотвір цієї думи кобзарі розносили шляхами України, приголомшеної втратою непереможного гетьмана. Дума збереглася в трьох записах, при цьому в найдавнішому (1814) відбито "соціальне замовлення" таке ж демократичне, як у думі "Богдан Хмельницький і Василь Молдавський". Справді, старшина не могла висунути таку програму:



"Дай же, Боже, – козаки промовляли, –  
За гетьмана молодого  
Жити так, як за старого,  
Хліба-солі його вживати,  
Городи турецької плюндрувати,  
Слави-лицарства козацькому війську доставати!"

До циклу примикає фрагмент думи "Іван Богун" (оточений "ляхами" у Вінниці, козацький герой просить у Хмельницького "помочі-порятунку"), повний запис якої 1928 р. не дає достовірного тексту.

Порівнюючи думи про Хмельниччину з творами героїчного "ядра" думового епосу, й авторитетніші дослідники, такі як П. Г. Житецький та І. Я. Франко, і майже забутий тепер О. М. Лісовський, автор першої монографії про думи (1890), справедливо відзначали їхню фрагментарність та зруйнування "епічної основи". Радянські ж фольклористи, виходячи з наперед заданої ідеологічної настанови, високо оцінювали ідейно-естетичний рівень дум про Хмельниччину, хто декларативно (М. Т. Рильський, П. Д. Павлій), а хто й спираючись на певні спостереження над текстами: Б. П. Кирдан, наприклад, знайшов у них і традиційні для думового епосу взагалі, і внутрішні для цього циклу "загальні місця", з погляду "теорії Перрі – Лорда" – епічні формули.

Як на нашу думку, неправомірно оцінку ступеня епічності цих творів жорстко прив'язувати до оцінки їхніх естетичних якостей. Не може бути сумніву, що думи про Хмельниччину, хоч і зберігають деякі ознаки епосу, водночас на певній "шкالی епічності" розташовані ще далі від епосу класичного, ніж думи про боротьбу з турками і татарами. З іншого ж боку, і рівень художності їх варто було б оцінювати в межах тієї поезики, що її обрали їхні автори – обрали, виконуючи ті позаестетичні завдання (патріотичні, державницькі, військово-пропагандистські), які так помітно забарвлюють ці творіння незначних співців-поетів XVII ст. навіть у варіантах, записаних більш ніж через два століття усної трансмісії.

Думи про "козацьке життя" розташовані ще далі від умовного героїчного "ядра", ніж думи про Хмельниччину. До них відносять славнозвісну думу "Фесько Ганжа Андигер", а також "Козацьке життя" та "Проводи



козака", що розповідають про побут вояка, який пішов до охочого війська. Образи героїв двох перших дум схожі з уже відомим нам "козаком-нетягою" і як епічну "тему" (не формулу, бо повної словесної, а також метричної збіжності немає) використовують опис його одяжі.

Змальований у думі "Фесько Ганжа Андибер" козак до того ж виявляється гетьманом, точніше, ідеальним гетьманом-демократом – ідеальним, зрозуміло, з погляду запорозької голоти. Ясно, що такого Феська Ганжи Андибера й на світі не було, це витвір фантазії співця-поета, що поділяв ідеали, вимріяні запорожцями-голяками.

Ментальності такого співця завдячує й загальне сміхове забарвлення думи. Місцем дії обрано корчму, типовий художній простір народної "сміхової" культури, а в ній заправляє колоритна "Настя кабашна", вона ж "на бідних нетяг хоч зла, да обашна". Такий вибір художнього простору зумовлений запорозькою традицією гуртового прогулювання здобичі як нормального *modus vivendi* мирних часів.

Це дума про соціальну та майнову нерівність, знаками яких виступають напої та одяг. Багаті "дуки" заживають "меду, оковитої горілки", бідному нетязі досить і смердючого "норцового пива". Проте переодягнений джурами, він відразу дістає "привітання" "медом шклянкою і горілки чаркою", але ці напої виливає на свої "шати":

"Ей, шати мої, шати!  
Пийте, гуляйте:  
Не мене шанують,  
А вас поважають..."

Це, безперечно, ідейний центр думи. Г. А. Нудьга знаходить тут "одну з центральних ідей доби Відродження: людину слід шанувати не за походження, не за чин, а за розум і здібності". Але український народ, судячи хоч би з прислів'їв ("Не суди по одязі, а суди по уму"; "По одязі зустрічають, а по розуму проводжають"; "Не одяжа чоловіка, а чоловік одяжу красить") додумався до цієї ідеї й самотужки. Жест гетьмана-нетяги, яким би не було походження самого цього мотиву (він є в анекдотах про Ходжу Насреддіна, зокрема кримсько-татарських), у думі набуває важливого символічного змісту: знаки двох семантичних рядів, багатства і влади, з'єднуються до купи





в руйнівному для обох контакті. У цьому контексті з можливих розшифрувань прізвиськ головного героя привертають увагу "посудина" (Ганжа) і "шаровари" ("Андибер" від "гандевери" або "гендевери").

Фінальне покарання "дук" – таке ж фантастичне втілення мрії про соціальну справедливість, як і нескінченні перемоги селян над дурними панами в новелістичних казках та анекдотах. Але найближча паралель до думи з цього погляду, як це вже не раз зазначалося в літературі, – пісня "Темна хмара наступила...", в якій "дуку", що насміхався з бідних козаків, за наказом ідеального отамана карає сама п'яна голота:

Один бере за чуприну,  
Другий дула б'є:  
"Не йди, не йди, превражий дуко,  
Де голота п'є!"<sup>50</sup>.

Неповторне запорозьке світосприймання яскраво відбилосся й у думі, що отримала умовну назву "Козацьке життя". Можна погодитись, що вона показує, "як занепало козацьке господарство, поки козак боронив рідну землю"<sup>51</sup>, але ж занепало воно тому, що жінка його "у корчмі пила та гуляла, | А домівки не знала". Борщ, яким ця взірцева дружина хоче "привітати" козака – "оскомистий, чортзнаколишний", і традиційний слухач розумів, мабуть, козака, коли він "підсинює" жінці очі. Тож, підказує дума, чи варто козакові було й одружуватися? А ідеал козацький – знову корчма, "корчма-княгиня"...

Під час військової виправи п'ятика в запорожців суворо заборонялася, а їхню традиційну їжу в поході можна розглядати як пісню або буденну чернецьку. Моральний ідеал козака "на тверезо" відтворює багато в чому загадкова дума "Олексій Попович". Не звертаючись до питань походження її сюжету та стосунку до билинного епосу, розглянемо її як втілення козацького світогляду XVI–XVII ст. та як найяскравішу з дум *моралістичного циклу*.

Козацький моральний імператив дума викладає й аргументує за допомогою двох послідовно проведених прийомів – контрасту і чуда. Коли під час морського походу виявляється, що море вимагає людську пожертву, і треба знайти для неї серед козаків найбільшого грішника, зголошується Олексій, попович пирятинський. Козаки



здивовані – адже цей "лицар-писар" читає Святе Письмо "по тричі на день" і навчає їх "на все добре". Але з покаянної промови козацького праведника випливає, що він, від'їжджаючи до війська, "з отцем і паніматкою прощення не приймав", старшого брата "зневажав", старшу сестру "проклинав", та ще

добрим конем своїм вороним по вулиці пробігав –  
Чужих діток ростурчав,  
Кров християнську на сиру землю проливав...

Останній злочин – найстрашніший, бо герой думи робить те, що в історичних піснях стало формулою, якою змальовували жах татарського нападу ("витоптала орда кіньми | Маленькі діти").

У найдавнішому записі (1805) кошовий наказує відрубати у грішника "з правої руки пальця-мізинця" (парціальна жертва) та кинути в Чорне море. У пізніших записах цієї деталі вже немає, бо досить і щирого каяття, щоб сталося "велике диво" – море заспокоїлося, а хвиля "усіх козаків до острова | Живцем прибивала". А в записі 1805 р. і сама буря була явно чудесною, надприродною:

На святом небі всі зvezди помрачило,  
Половина місяця в тьму вступило.

Як бачимо, щирі релігійні переконання поета-співця та зображених ним козаків є двовірними. Не кажучи вже про язичницьке вірування, що море може вимагати жертву людиною (і часткове, парціальне виконання цієї вимоги в старішій редакції), з кінцевою благочестивою промови Олексія Поповича слухач довідувався, що врятувала козаків "отцева-паніматчина молитва", а це уявлення має прадавні язичницькі корені<sup>52</sup>. Тож християнського в думі тільки і є, що звертання до Бога і святих, "помічників на морі".

У думі "Буря на Чорному морі" маємо спрощену колізію щойно розглянутої: диво тут здійснюється над двома братами, що "потопають" у бурхливому морі. Використано й великі фрагменти тексту думи "Олексій Попович", а щоб підкреслити силу "отцевої і матчиної молитви", у варіантах до двох братів приєднується ще й третій козак "бездольний, безрідний і безпомічний" – загибель нещасного невідворотна.



Якщо щойно розглянуті моралістичні думи втілювали постулати специфічно козацької, запорозької моралі, то в думках іншої групи ("Проводи козака", "Бідна вдова і три сини", "Сестра і брат" та ін.), хоч персонажі й можуть називатися козаками, але їхні вчинки оцінюються з позиції моралі загальнонародної, у цих думках оспівуються принципи непорушності родинних зв'язків і особливого пієтету до матері. Народна мораль тут стверджується методом "від протилежного": показані наслідки її порушення.

Майже безсюжетні, думи ці тісно пов'язані з баладами та ліричними піснями<sup>53</sup>, і відносимо їх до думового епосу лише за формальними їхніми особливостями: їх складено думовим віршем, вони виконувалися тим самим речитативом, що й думи героїчного "ядра" і мають епічні формули. Як цикли про боротьбу з турками й татарами та невільницький включають твори алегоричні, так і серед цих дум, узагалі життєподібних та приземлених, яскравий виняток становить дума "Сестра і брат", цілковито умовна за своєю поетикою. Сестра зовсім містично "з чужої сторони" посилає "поклон" братові, "іздалека" звертається до нього, а він "тоє зачуває" і відповідає – хоч і не знає, де її шукати тощо.

Ця умовність, зрозуміло, тієї ж художньої природи, що й у баладі про нещасне заміжжя, де жінка перетворюється на зозулю, щоб передати звістку про себе своїй родині. Проте, узявши саму ідею перетворення з балади, незнаний поет-співець використовує опис перетворень, запозичений з билинного епосу, але відомий також і чарівній казці:

"Братику мій рідненький!  
Через дуґи темнії, високії, ясным соколеньком перелини,  
Через ріки бистрії, глибокіі, білим лебедоньком перепливи,  
Через степи широкії малим, не великим перепелоньком  
перебіжи..."

Уже на самісінькому крайці думового епосу існують пародійні думи, що складають таке саме його сміхове віддуння, як "Маргіт" і "Батрахиомахія" – Гомерових поем. Одну з пародійних дум, про невдачу чабана, що розгубив хазяйські вівці ("Курта" або "Таливіря"), знаходимо вже наприкінці XVII ст. в тому ж збірнику Кондрацького, що й старіший текст ду- ми "Козак-нетяга". Поетика цих





творів (особливо пародійної думи "На Чорному морі") відбиває вплив небилиці.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Богдана Хмельницького в думках показано...

- 1 ... різнобічно, серед його військової, державної, дипломатичної діяльності та в особистому житті.
- 2 ... як героя романічної пригоди з жінкою його смертельного ворога Чаплінського.
- 3 ... як військового діяча в першу чергу.
- 4 ... як борця за приєднання України до Московської держави.

**Відмінникові.** Чи існує можливість знайти спільне для всіх дум визначення ставлення їх до історичної дійсності?

## **6.6. Своєрідність думового епосу на тлі епосу світового**

Специфіку навіть таких яскравих явищ, як українські думи, не можна виявити, розглядаючи їх виключно як "річ у собі", не залучаючи міжнародного фольклорного контексту. Ось у найпростішому визначенні епосу, запропонованому визначним російським епосознавцем Б. М. Путіловим – "власне «епос» – це героїчні та героїко-романічні поеми і сказання, пісні"<sup>54</sup> – зустрічаємо означення "героїко-романічні", яке думового епосу якраз і не стосується: за малими винятками (див.: 6.4) "романічної" теми він саме й не знає, а в єдиному винятку, у думі "Іван Богословець", сюжет виявляє лише певні потенції для розповіді про кохання бранця-"гетьмана" та молодої туркені, проте зовсім не реалізує їх.

Двочленна класифікація світового епосу, викладена Б. М. Путіловим, розмежовує два генетично пов'язані між собою епоси – "архаїч-



ний" і "класичний". Визначення їх не є оцінними, хоча, на думку теоретика, у другому типі "жанрові універсалії знаходять завершену структурно-художню реалізацію і жанри героїчного епосу з'являються в найясніших, найдовершеніших і «найчистіших» формах". Оскільки в думках ми не зустрінемо ні велетнів, ані Сцилли з Харибдою, то виходить, що вони ближчі до епосу "класичного". Однак не все так просто. У післямові монографії Б. М. Путілов долучає до двох типів епосу ще й третій – "пізній". Він "може бути визначений як реально-історичний або конкретно-історичний. Змістом пісень стають реальні історичні події, що піддаються датуванню й можуть бути пов'язані з конкретними місцевостями, а героями – справжні історичні особи. Елементи історичного біографізму наявні в таких піснях. У них різко послаблена або зовсім відсутня фантастика, зв'язок з міфологією. На відміну від класичного епосу з його ідеєю кінцевої перемоги героя, тут історію змальовано як виповнену драматизму й трагічних розв'язок. Так само посилюється реальність тла, деталей"<sup>55</sup>. У думках, як легко впевнитися, можна знайти багато подібного.

В одній із попередніх класифікацій Б. М. Путілов поділяє "епоси народів СРСР" (писали й про "епос народів СРСР" – поняття безглузде з погляду фахового, але зручне для радянських епосознавців) на три стадіальні ряди. До першого належать "якутські олонхо, бурятські улігери" тощо, до другого – "Давид Сасунський", "російські билини", "Манас", "Алпамис", "Джангар", тоді як у "третьому стадіальному ряді" автор бачить явища "від українських дум до історико-героїчних пісень народів Кавказу, від ранніх російських історичних пісень до пісень разінського, пугачовського циклів тощо"<sup>56</sup>. Квапитися приймати цей присуд не варто, але запам'ятаємо, що Б. М. Путілов виводить думи до пізньої, "посткласичної" стадії в розвитку епосу.

Колись О. М. Веселовський розрізняв чотири послідовні форми епосу. Перша – це "лірико-епічні пісні", складені "по живих слідах історичної події". Це "ліро-епічна кантилена", що є найважливішим пунктом у теорії епосу вченого. Друга форма виникає, коли "ряд подій, що відбулися в кантиленах, переживає генерації, коли з'являється епічний стиль повторень, образність..." Третю та четверту форми епосу (циклізація пісень навколо "однієї особи та виникнення епопей")

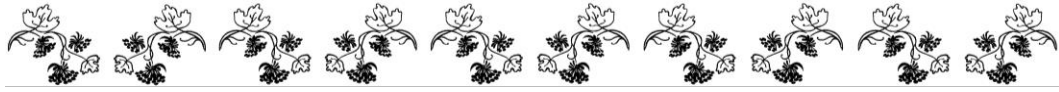


О. М. Веселовський з думами не пов'язує, бо про них пише: "Лірико-епічна пісня стоїть у хронологічному й генетичному зв'язку з епосом: різницю між нею й останнім можна помітити наочно, на прикладі, порівнюючи наші билини з малоросійськими думами, що в них порівняно більше ліризму, ніж у наших билинах"<sup>57</sup>. Цей погляд на думи приймає й розвиває С. М. Азбелев: "Українські думи в більшості своїй демонструють собою якраз *первісну* стадію" розвитку епосу: це власне і є «ліро-епічні пісні», складені «по живих слідах історичних подій»<sup>58</sup>.

Що ж виходить? За однією класифікацією думи – це ще *перед*-епос, а за другою – уже *після*-епос! Але повернемося до історії питання. Думка про ліро-епічний характер думи як первісної "ліро-епічної кантилени" виникла в О. М. Веселовського при порівнянні думи з билиною, у контексті роздумів про генезу епосу взагалі. Інший, оснований уже на конкретних спостереженнях, шлях до цієї думки проклав І. М. Жданов, що звернув увагу на однакове закінчення "Слова о полку Ігоревім", билин і дум – "славами". Отже, у давнину така пісня "мала завершуватись проголошенням слави, повинна була поєднуватися з народним звеличуванням"<sup>59</sup>. В іншій праці І. М. Жданов робить такий висновок: "З найдавніших часів були пісні історичного змісту. Ці пісні мали характер величань, тому їх можна назвати ліро-епічними, а не просто епічними"<sup>60</sup>.

Для нас зараз важливо, що йдеться – так само і в міркуваннях О. М. Веселовського про "плачі" як про інший обрядовий виток "ліро-епічних кантилен", розвинених Ф. М. Колесою в теорію походження дум із голосінь<sup>61</sup>, – не про реальні пісні, а про гіпотетичні, про походження, генезу дум, а не про їхню феноменологію.

Що ж до ліризму сучасних дум, то сам О. М. Веселовський остерегав: "Лірико-епічна пісня, проте, далеко не те саме, що лірика в сучасному розумінні". Про цю відмінність забувають сучасні фольклористи, що визначають думу як "ліро-епічний жанр". Адже й М. Т. Рильський слушно зауважує, що, "може, не слід вважати ліризм винятковою особливістю дум, хоч в них він і виступає незрівнянно сильніше, ніж в епічних творах інших народів"<sup>62</sup>. Можна лише додати, що ніхто не відносить до ліро-епічних поем "Іліаду", хоч ліричний момент вельми помітний і в оплакуванні Патрокла, і в славнозвісному



прощанні Гектора з Андромахою.



Проте головною ознакою "ліро-епічних кантилен" в інтерпретації О. М. Веселовського та його послідовників є навіть не ліризм, а те, що вони склалися "по живих слідах історичних подій". Стосовно дум С. М. Азбелев у цьому аспекті посилається на Б. М. Кирдана, що писав: "Історико-героїчні думи, як правило, створювалися або під час подій, у них відбитих, або ж невдовзі після цього" (*Кирдан. Думи*, с. 32). Із трьох циклів "історико-героїчних дум" лише думи про Хмельниччину відповідають сказаному Б. П. Кирданом. Але ті їхні тексти, що дійшли до нас, містять у собі прикмети певного узагальнення подій: географічні реалії найбільш подібної до "ліро-епічної кантилени" думи "Корсунська перемога", як на це вказує й сам дослідник, відносяться не лише до цієї битви, а й до поразок польських військ "після неї" (*Кирдан. Думи*, с. 459), а в думі "Смерть Хмельницького" характеристика Виговського ("Луговського") відбиває його політичну лінію часів гетьманства тощо. Нарешті, хіба можна віднести до первинного відображення подій фінальну формулу цих дум, де сказано, що "тоді вони (або Хмельницький – С.Р.) померли"? А головне, думи про Хмельниччину фахівцями ніколи й не розглядалися як такі, що утворюють поетичний канон думи. Навпаки, не може бути ніякого сумніву, що їхні творці використовували формальні особливості жанру, який уже існував, – приблизно так само, як робив це кобзар М. С. Кравченко, створюючи свої дві думи (або два варіанти однієї думи) про повстання 1905 р. в с. Сорочинцах.

Якщо ж прикласти основні ознаки гіпотетичної "ліро-епічної кантилени" (ліризм і відбиття подій недавнього минулого) до дум про збройну боротьбу з турками й татарами, отримаємо картину хоч і доволі складну, але виразну. Так, текст думи про "козака-нетягу" прямо свідчить проти ототожнення її з "ліро-епічною кантиленою". Якщо колоритну запорозьку іронію можна вважати за вияв ліризму, то хай, але ж про яку історичну подію взагалі йдеться? Чи можна назвати відображенням цієї події розповідь про те, як безіменний татарин спробував біля Килії спіймати та продати в рабство козака, а той спромігся підстрелити його і, за військовим правом, пограбувати? Немає сумніву, що й цей татарин, і теж, до речі, безіменний козак (ім'ям Голота він завдячує фольк-



лористам) є поетичними узагальненнями, за механізмом свого виникнення подібними до образів "козаків" у ліричних піснях.

З величезними труднощами, використовуючи деталі з різних, часто пізніх варіантів (це взагалі вразливе місце в методиці "історичної школи") М. М. Плісецький реконструює історичну основу думи "Іван Коновченко, Вдовиченко" – за його гіпотезою, це похід 1628 р. «охочого війська» під проводом Філоненка на турецьку фортецю Тягину (Бендери) у Молдавії; під час походу, очевидно, загинув якийсь молодий герой, герцовник, що про нього в писемних джерелах немає ніяких згадок<sup>63</sup>. Вірогіднішою виглядає здогадка М. Г. Халанського, що тут використано старий, ще з "Русі дотатарської", "поетичний образ", у козацькі ж часи він "лише набув нового використання, був інакше інтерпретований, відповідно до історичних обставин часу"<sup>64</sup>. Додамо, що із спостережень етномузикознавців (В. Й. Харків, К. В. Квітка, С. Й. Грица) випливає, що й мелос більш архаїчних варіантів цієї думи є найближчим до билинного.

Нарешті, думу "Отаман Матяш старий", як і твори двох наступних циклів героїчного "ядра" думового епосу, не вдалося пов'язати з певною битвою або історичною особою. Єдине виключення становить, на перший погляд, дума "Самійло Кішка", але ж її сюжет не піддається ототожненню з якимсь конкретним випадком вдалого повстання галерників (не кажучи вже про те, що в усіх відомих історикам випадках повстанці-веслярі уводили захоплену галеру на Захід).

Отже, доводиться вивести думи із стадіальної "зони" первинного творення епосу (за О. М. Веселовським і сучасними адептами "історичної школи"), але це ще не значить, що їх слід разом із Б. М. Путіловим, навпаки, розуміти як явище пізньої стадії розвитку епосу, фактично як "пост-епос", і погоджуватися з думкою про близькість епічної специфіки дум та російських історичних пісень "разінського, пугачовського циклів".

Справа в тому, що найхарактерніші для думового епосу твори, ті, що їх відносимо до його "ядра", виявляють деякі ознаки епосу саме "класичного" типу. Це стосується передусім образу головного героя. У науці не раз підкреслювалося, що в думах він є звичайною людиною, аж ніяк не напівміфічним богатирем, як Ілля Муромець або Марко Королевич. Знаменно, що Фесько Ганжа Андибер навіть



захмілів від "коновки" (кухля). Таке вважав би для себе соромом Марко Королевич, а Ілля Муромець, як і всі билинні богатирі, випиває "чару в полтора ведра" без ознак сп'яніння. Проте в бойових подвигах "українські богатирі козацької доби", як називав героїв дум І. М. Каманін, виявляють "гомеричний" нахил. У цьому зв'язку зазвичай згадують отамана Матяша старого, який "6 тисяч турок-яничар побіждаєть", а Іван Коновченко, за варіантами, самотужки перемагає від 12 до 9000 ворогів. Власний гіперболізм у невірницьких дум: Маруся Богуславка звільняє 700 бранців, а "гетьмани", що виводять із неволі своїх козаків, звеличуються за допомогою ще однієї гіперболи, пов'язаної з літотою, як, наприклад, Самійло Кішка: "Сорок років ти в неволі пробував, | Ні одного козака з війська свого не утеряв".

За умов справді каторжної праці друга частина цієї формули виглядає навіть фантастичніше, ніж кількість бранців, звільнених Марусею Богуславою. Епічний гіперболізм у думках поширений і на чорні, грішні діяння. Якщо вже грішник Олексій Попович проливає християнську кров, то злочин його гіперболізовано і за об'єктом ("діток маленьких добрим конем розбивав"), і за кількістю жертв ("триста душ маленьких дітей").

В ідейно-художній структурі окремих дум виявляємо й інші прикмети епосу "класичного" типу. Це, наприклад, "двопланова" композиція, коли дія відбувається поперемінно то в таборі "своїх", то в таборі ворогів. Це структура "Іліади"; епосознавці знаходять її в "Пісні про Роланда", киргизькому "Манасі" тощо. Але ж і в думі "Самійло Кішка" є епізоди, в яких художній простір поділений на зони "своїх" і "чужих". Після повстання, наприклад, такою "чужою" зоною стає "Трапезон", а "своєю" – галера. У першій залишається "дівка Санджаківна" з її голосінням, а в другій – козаки тощо. Цікаво, що в записках XIX ст. ця "двоплановість" художнього простору виникає й у думі про козака-нетягу: з'являється турецька зона дії, місто Килія, з якого татарин поглядає на поле (тут – зона козака) і веде діалог із татаркою. Чітка "двопланова" структура в думках про Хмельниччину пов'язана, мабуть, не стільки з епічною традицією, як із вимогами, що їх ставили до організації художнього простору зображені в них історичні події. Виключення становить дума "Хмельницький і Барабаш", де подібний вплив епічної традиції, напевно, мав місце.



Звертає на себе увагу і присутність образів зрадників, як Лях Бутурлак, Барабаш, "Голуб Волошин", джура нещасливого сина Івана Сірка – Романа Сірченка в пізній думі "Удова Івана Сірка і Сірченки", у деяких випадках вони навіть психологічно розроблені. Але образи зрадників існують лише в епосі "класичному": Ганелон у "Пісні про Роланда", Вук Бранкович у Косовському циклі сербського епосу та ін.

Безумовною прикметою епічної зрілості дум є добре розвинута й наскрізна система епічних формул і "тем", узагалі сталість стилістичного (зокрема версифікаційного) канону та мелодійного візерунку, традиційність кобзарської манери виконання. Хоч сюжетної циклізації навколо певних героїв у думах немає (не враховуємо тут природну, сказати б, циклізацію дум про Хмельниччину навколо образу славного гетьмана), але існує прикмета, що цей процес у них розпочинався: інакше важко пояснити, чому персонаж на ім'я Іван Богословець (Богуславець) з'явився в таких різних творах, як алегорична дума "Сокіл і соколя" та явно вторинна – "Іван Богословець".

Усе перелічене й дозволяє відкинути з дефініцій думового епосу оте означення "ліро-епічний", а також не виводити його надто далеко від стадіальної групи епосів "класичного" типу. А як тоді пояснити явну нестачу загальновідомих ознак цього "класичного" типу? І справді, у думах немає епічного центру, як Київ у билинах (деякі його функції виконує Січ), немає свого варіанта "епічного володаря" (типу Карла Великого, Володимира "Красне Сонечко", князя Лазаря), немає сюжету про несправедливе покарання ним епічного героя, немає героїчного сватання, сюжету про бій батька із сином – і взагалі більшості типових сюжетів світового епосу. Але ж і новітній музикознавець резюмує свої спостереження таким парадоксом: "В думах, типологічно пов'язаних із найдавнішими зразками давньоіндійської, давньогрецької монодії, переважають риси новітнього стилю – «емоційний» вільний вірш, багато орнаментований імпровізаційний мелос з ознаками розвинутого у пізньому середньовіччі народно-професійного вокально-інструментального виконавства, що на українському ґрунті знайшов свій самобутній вияв"<sup>65</sup>. Тут виникають питання, що пов'язані з таємницею виникнення думового епосу (див.: 6.1; 6.2).





## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** За викладеною в підрозділі концепцією думи належать до...

1. ... "класичного" епосу, типу, близького до сербських епічних пісень.
2. ... форми, перехідної від "класичного" епосу до його пізніший версій.
3. ... епосу типу "Іліади" або "Алпамиса".
4. ... первинної форми епосу – "ліро-епічних кантилен" (О. М. Веселовський).

**Відмінникові.** Уявіть собі ситуацію: знайдено історичне джерело, де розповідається, що брацлавський сотник Матяш на прізвисько Старий спромігся з частиною своєї сотні визволити з татарського полону решту її козаків, що дали себе схопити з власної необережності, а діялося це 1620 р. Чи позначилася б така знахідка на наших уявленнях про жанрову специфіку думового епосу?

## **6.7. Християнська народна епіка: духовні вірші, "псалми", християнсько-моралістичні балади**

Християнська усна поезія українського народу за радянської влади практично не вивчалася. Дослідники ж XIX ст. більше записували її, а вивчали, головним чином, її зв'язки у світовому фольклорі, приділяючи мало уваги поетиці. Навіть кращі на сьогоднішній день спостереження над народною християнською епікою, зроблені свого часу М. С. Грушевським у його синтетичному огляді "процесу християнізації народного життя і народної творчості", мають характер сюжетно-тематичний і створено їх ніби "над" жан-



ровою диференціацією. Хоч питань поетики вчений торкався лише принагідно, привертає увагу його зауваження, що українські тексти "духовних пісень" впадають "часом у стиль дум, або інші в стиль вірш XVII–XVIII ст.; єсть типи посередні між нерівноскладовим віршем, таким характерним, наприклад, для плачів і голосінь, і рівноскладовою поезією; декотрі переходять у форму пісенну" (Грушевський, т. 4, кн. 1, с. 183).

Тож і в цьому підрозділі пропонуємо лише своєрідну "жанрову гіпотезу", необхідну для попереднього структурування величного масиву української християнської епіки. Найдавнішим у ній є, безперечно, жанр *духовного вірша*, твори якого донесли до нас залишки християнського епосу Київської Русі. Краще збережені (як і билини, епос героїчний) у російському фольклорі, в Україні вони вже в XIX ст. були зафіксовані у вигляді вельми фрагментарному. На той час тут були забуті такі шедеври давньокиївської духовної поезії, як "Сорок калік із калікою", "Голубина (первісно «Глибинна...» – С. Р.) книга", "Вірш про жебрацьку братію" (або "Вірш про золоту гору"). Зберігся "Вірш про Єгорія Хороброго", але в архаїчній редакції "великого" вірша (походить з XI ст.) він іноді співався кобзарями та лірниками в русифікованих варіантах. Суто ж українською є редакція "малого" вірша, де святого, що йде на "Зміїще" "білим конем із копієм", змальовано явно під впливом ікони про перемогу "святого Юрія":

По всім світі розписано,  
По всім людям розіслано,  
Щоб читали і писали,  
Георгія святкували.

(Грушевський, т. 4, кн. 2, с. 199)





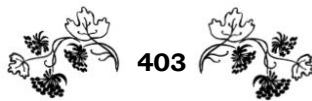
Ця пропагандистська кінцівка цікаво переходить від народного Юрія до св. Георгія "Месяцеслова", церковного календаря, сама ж усна пісня мислиться лише як можливість закликати до читання й шанобливого перечитування житія, а виходячи із змісту вірша, і не канонічного житія навіть, але апокрифічного "Дива св. Георгія про змія"<sup>66</sup>.

У формі, більш органічній для давньоруського духовного вірша, зберігся в Україні один із найдавніших його представників "Плач Адама". М. М. Сперанський 1904 р. на Чернігівщині записав варіант, в якому відтворено лише момент вигнання першолюдини з раю, а зробити це Господь наказує святому "Петру-Павлу". Ця штучна постань "верховного апостола" виникла внаслідок специфічного фольклорного "узагальнення об'єкта" (див.: 5.3). Власне "плач Адама" тут максимально, до двох рядків, скорочено, натомість слухачі отримали від бандуриста гостре повчання, трохи пом'якшене ілюзорним самозвинуваченням за допомогою шляхетного "ми":

Очі ж наші ями,  
Руці наші граблі:  
Що очима заздрім,  
Руками загребем<sup>67</sup>.

У віршовій побудові цей твір ще зберігає таку ознаку старого духовного вірша, як неримованість, але вже тяжіє до рівноскладовості (6 + 6), а тим самим за формальною ознакою наближається до іншого, уже суто українського жанру народної християнської епіки – "псалми".

Назва "псальма" походить від народної вимови (через "псальм") біблійного "псалом" і пов'язана з тим, що лірники й кобзарі не бачили суттєвої різниці між цими фольклорними творами та обробками церковнослов'янських перекладів псалмів, які вони теж виконували. У мові народних співців XIX ст. термін "псальма" мав широке жанрове наповнення. За спостереженнями С. В. Мишанича і Г. А. Петровської, в Україні "в народному середовищі п.[сальмами] називали: 1) різновид духовно-моралізаторського ліро-епічного канта, що виконувався кобзарями й лірниками під акомпанемент бандури (кобзи) або ліри;





2) невідницький цикл героїчного епосу, а також деякі моралізаторські думи; 3) похоронні та поминальні пісні, що виконувалися під час похорону, переважно релігійного і моралізаторського змісту"<sup>68</sup>. Далі розглядатимемо лише "псалми" в першому значенні слова, поза їхніми зв'язками з кантами, літературними духовними піснями XVI–XVIII ст., і, зрозуміло, як жанр епічний.

У XIX ст. такі "псалми" виконували – подібним до думового речитативом і під дуже схожий акомпанемент – лише згадані професійні співці на ярмарках, ринках і на весіллях, отримуючи від слухачів винагороду, що була, з одного боку, платнею за виконання, а з іншого – милостинею, якою християни мають засвідчити перед Богом і власним сумлінням своє жebraколюбство. Була в епічних "псалм" і формальна ознака: рівноскладовий вірш (6 + 6) із парними римами.

Деякі з "псалм" пов'язані з сюжетикою давньоруського духовного вірша. До них належить і відома "псалма" "Правда" ("Правда і Неправда"), що в колі української інтелігенції особливо ушлавилася після записів її від О. Вересая. З давньокиївської ще філософсько-космогонічної "Голубиної книги", у фіналі якої символічно змальовано боротьбу Правди з Кривдою, невідомий складач псалми позичив лише розв'язку цього двобою:

Уже тепер Правда у панів в темниці,  
А щира Неправда з панами в світлиці.

*(Чубинський, т. 1, с. 22)*

Показавши, що Правда не живе тепер і в родинних стосунках, "псалма" висловлює надію на Страшний Суд. Збереглися свідчення, що перед виконанням цієї "псалми" делікатний О. Вересай завжди просив у "панів"-слухачів пробачення.

Теж дуже популярна серед кобзарів "псалма" під назвою "Багатий і убогий Лазар" є українською версією усного твору загальноєвропейського поширення – баладної обробки сюжету євангельської притчі (Лук., 16. 19–31). Слухача "псалма" притягувала контрастом між стражданнями жebraка Лазаря на землі та його апофеозом "в пресвіт-





лону раю". Водночас багач (тут – рідний брат старця) жахливо покараний у пеклі за свою "гординю" та немилосердя на цьому, сповненому для нього розкошів, світі.

У літературному процесі вірна прикмета справжньої популярності твору – поява пародій на нього. Зрідка, але трапляється таке й у фольклорі. У збірнику Б. Д. Грінченка знаходимо пісеньку:

Як був собі Лазар  
Та великий стрілець.  
Та настріляв собі  
Та коробку яєць.  
Як був собі Лазар,  
Та я його знав,  
Була в нього сіра свита,  
Та я й тую вкрав.  
Ой дайте – не минайте  
Та по цілому давайте!

*(Грінченко, вип. 3, с. 662)*

Це – пародія на "псальму" (витримано метричні її параметри) і водночас на "старечі прохання" (останні два рядки). "Стріляти" – щось випрошувати, тож невідомий поет-співець створює образ "ліричного героя", такого ж прошака-канюки, яким подає Лазаря, персонажа славнозвісної псалми; оскільки ж цей його "ліричний герой" не соромиться зізнатися у злочинстві, то й Лазар такий... Об'єкт для кепкування обрано прецизійно: "псальма" про Лазаря, яка пропагувала милосердя і жебраколюбство, мала принципове, життєво необхідне значення для кобзарів і лірників, що відбилося й у кількості зроблених її записів.

Проте необережно було б – як це поспішили б зробити наші "наукові атеїсти" від фольклористики, об'являти цю пародію атеїстичною чи навіть антиклерикальною. Останній рядок ("Та по цілому давайте!") свідчить, що автор-глумильник практикує тут український risus



paschalis, великодній сміх: подати милостиню половинкою сирого яйця неможливо, отже йдеться про крашанки або писанки. Якщо авторіві пародії здавалися нудними "псальми" і не любляв він старців-прошаків, це ще не означає, що той народний гуморист виступав проти православ'я або самої ідеї милостині.

Популярність "псальми" "Багатий і убогий Лазар" висуває завдання монографічного дослідження її численних текстів, при цьому можна було б сподіватися на вирішення проблеми їхніх стосунків, з одного боку, з давньоруською усною традицією, а з іншого – із західноєвропейською.

Специфіка християнського світосприймання, що підкоряє собі художній світ "псальм", яскраво відбилася в розвитку сюжету жалісної "Сирітки", "псальми" вітчизняного, як здається, походження. Бідну сирітку тиранить мачуха, і дівчинка, не витримавши знущань,

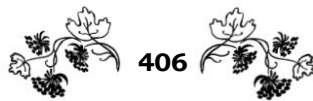
Стала Господові щиренько молитись:  
"Ой Господи-Боже, Спасе, милість твоя!  
Прийми душу-тіло, де мамунця моя!"

*(Грушевський, т. 4, кн. 2, с. 293)*

Сучасний слухач, не звернувши увагу на оте "прийми душу-тіло", сподівається, що Господь допоможе сирітці на цьому світі, ба ні: Бог посилає ангелів, щоб забрали сирітку "до ясного неба"; за мачухою ж послано "двох проклятих з пекла", і вона дістає кару – теж у потойбічному світі.

Якщо духовні вірші та "псальми" виконувалися, як уже згадувалося, лише професійними співцями, то твори наступного жанру – *християнсько-моралістичної балади* – тільки жінками: "В п'ятницю можна співати хіба побожні пісні" (*Грушевський, т. 4, кн. 2, с. 222*). Одна з таких "побожних пісень" розповідає про зустріч Божої Матері з трьома "черничечками":

Первая йде – на голові хрест несе,  
Другая йде – Євангелію несе,  
Третя йде – кадилицю несе,





Божа мати питає їх, де вони були й що бачили. Були вони "у Києві у Єрусалимі", а бачили,

Як душа з тілом та й розставалася –  
Розставалася та й позналася.

Хто вони, ці "черничечки"? Відповідь їх на перше питання засвідчує, що вони повертаються з паломництва. Речі, які вони несуть, можуть здатися святощами, придбаними в місці паломництва (зазначеному з фольклорною "типізацією місця"), проте самий перелік цих речей свідчить, що повернення мислиться як церковна процесія, "хресний хід". Красномовна деталь: ці речі "черничечки" несуть "на голові" – так само, як диякон на літургії вносить і виносить святий дискос і як в епічному похороні несуть героїв. При цьому друге питання Богородиці підносить сакральний статус "черничечок" ще вище: тими самими словами в легендах Ісус Христос запитує своїх апостолів, що повертаються з мандрівок землею. Отже, це втілення мрії про якусь паралельну, жіночу святу ієрархію.

Цікаве й філософське значення відповіді "черничечок". Прощання душі з тілом – це смерть, тож виходить, що лише при розлуці вони "позналися". І пізнали – лише перед смертю – гріховність своєї земної поведінки. Настає, сучасною мовою, "момент істини":

- Чом же ти, тіло, чом ти не терпіло?
- Чом же ти, главо, умом не зносила?
- Чом же ти, тіло, постів не постило?
- Чом же ти, душе, неділі не читала?

Висновок безрадінний: гріховність тіла не дозволяє душі повернутися до нього на Страшному Суді, душу ж її гріховність веде до пекла.

"Побожні пісні" співалися й під час обрядів, але ж, перш ніж звернутися до таких балад, треба вирішити принципове питання: чи маємо ми право розглядати серед творів християнської епіки й деякі обрядові пісні – ті, що за сюжетами своїми є творами епічними? Зважуємося на



це, спираючись на такий поважний прецедент, як класична збірка англійських і шотландських балад, де Ф. Й. Чайлд помістив і відповідники нашим колядкам. Так само в новішому покажчику східнослов'янських баладних сюжетів Ю. І. Смирнов наводить велику кількість сюжетів колядок (християнських також), зазначаючи, що його покажчик є "відкритим" стосовно, між іншими, й обрядових форм, "серед яких без сумніву є еволюційні похідні старовинних епічних пісень"<sup>69</sup>.

Таких християнських балад український фольклор має чимало. Більшість з них за обрядовою функцією є колядками, що й не дивно – адже обряд колядування був приурочений до християнського Різдва. В одній з таких балад-колядок на інтернаціональний сюжет пошуку Богородицею свого "синонька" вона звертається із запитаннями про нього до "зореньки" та "соненька" й отримує відповідь:

Там підо Львовом, там під Краковом,  
Там го спіймали, розкрижували:  
Його ноженьки гвоздем пробиті,  
А головонька тернем обвита,  
Його оченьки зажмурені,  
Його губоньки затулені,  
Довкола него ланцух опасаний,  
Напроти серця смоляна свіченька!

*(Грушевський, т. 4, кн. 2, с. 157)*

Як бачимо, оповідь про страту Христа, перенесену тут до володінь Речі Посполитої (це мало певне соціально-психологічне обґрунтування), швидко переходить у відтворення зорового враження від церковного розп'яття.

У такій колядці-баладі євангельський сюжет, як правило, дає лише поштовх дії, вона ж далі розвивається вже в новому напрямку, визначеному народним релігійно-моралістичним переосмисленням джерела. Прикладом може стати популярна колись балада про "грішну дівку",





що виконує в Галичині функцію "колядки вмерлим". У більшості варіантів початок приблизно відповідає євангельському епізоду про самаритянку (Ін., 4. 4–39), але тут на прохання Христа дати йому напитися "дівка" відповідає, що "вода нечистая" – з піском та листям. Якщо в Євангелії Христос прозирає, що самаритянка "мала п'ять чоловіків" і тепер живе не в шлюбі, то в баладі він викриває жахливий злочин:

Ти сім синів породила  
І в тій воді потопила.

Нааякана "дівка" або тікає від старця-Господа, або підкоряється його наказу піти до церкви "на сповідь". Кару грішниці найцікавіше змальовано у варіанті з Чернігівщини:

По коліна в землю ввійшла,  
Всі святії соглянулись,  
Свята церква содвинулась.

*(Грушевський, т. 4, кн. 2, с. 272)*

У передостанньому рядку зображення святих на фресках та іконах ожили й презирнулися, вражені карою грішниці. Землетрус тут така сама ознака важливості події, як у билині, коли він сповіщає про народження богатиря.

Як і всіх християн, складачів таких балад все ж таки більше цікавила посмертна доля не жахливого грішника, а звичайної людини, персонажа, що з ним вони могли ототожнювати себе. Звертаються до цієї тематики й балади-колядки (як правило, це колядки померлим членам родини). Св. Петро, наприклад, "не грає" з ангелами в раї, бо "його мати аж на дні в пеклі". Далі дія розвивається діалогами між Петром, ангелами (первісно Христом?) і матір'ю Петра, при цьому репліки персонажів легко долають відстань між раєм і пеклом. Ангели запитують, чи багато давала Петрова мати "во ім'я Боже". Виявляється,





що лише "півповесма, пів плоскіного". З цих волоконець Петро робить тоненьку нитку, що на ній починає підтягувати матір догори. Проте врятуванню жінки з пекла стають на заваді ті ж риси її вдачі, що привели її туди. Коли почала вона на тій нитці підноситися догори,

Стали ся на то душки вішати, –  
Стала ся вона отріпувати:  
"Ой гетьте, гетьте, бо ви не дали,  
Бо ви не дали во ім'я Боже".

Звичайно, тут можна знайти втілення богословської ідеї незбагненності Божого Промислу, але ж багато і свого, українському народові притаманного. І "релігію матері", шанування її за всіх умов, хоч би вона й "не творилася добре", як у цій баладі, і знання людської природи: Петрова мати власний егоїзм намагається приховати, докоряючи цим гріхом іншим "душкам".

Хоч і не часто, більше як виключення, але християнсько-моралістичні балади зустрічаються й серед обрядових пісень, що супроводжують язичницькі ритуали, прикріплені до язичницьких свят. У щойно цитованій збірці Я. Ф. Головацького серед пісень, що співалися в с. Кальниця Сянницького повіту під час обходу ріллі "на Русалія", надруковано текст із заспівом перед кожною строфою: "Війте, дівойки, божі вінойки – з божої кровці на коруговці!". Безперечно, що "божа кровця" тут – це якесь зілля, що з нього, на думку М. С. Грушевського, "мали витися вінки і чіплятися на корогви під час русальної процесії, для охорони від русалок і всякої пільної нечисті" (*Грушевський*, т. 4, кн. 2, с. 221). Якщо так, то язичницький ритуал плетіння вінків спрямовано тут проти тих самих істот, на честь яких було колись названо свято. Проте й основний текст пісні поєднує язичницьке обожнювання сонця з пропагандою нових, уже двовірних кумирів – "неділі" та "пятойки", а непокірним погрожує карою на християнському Страшному Суді. У кожній із трьох однотипних за побудовою строф цієї унікальної "побожної пісні" "світле сонечко" скаржитья Богу на



якусь із людських провин ("В неділю рано дрова рубали"; "В п'ятойку хусти зварили"; "В неділю рано коси чесали") і відмовляється через те "світ освічати". Відповідь "милого Бога" стереотипна:

– Світи, сонейку, як єсь світило:  
Буду я знати, як їх карати  
На тамтім світі, на Страшнім Суді".

*(Головацький, ч. 2, с. 243)*

Різноманітність конкретних жанрових форм і обрядових прикріплень української духовної епіки не заважає визначити деякі константи її ідейно-художньої специфіки. Йдеться насамперед про поєднання церковно-канонічного, позацерковного християнського та язичницького світосприймань, при чому в цьому двовірному духовному "конгломераті" язичницький компонент помітно яскравіший, ніж у християнській легенді. Проте дуже подібний художній час: як і в легенді, Христа щойно "крижевали", але й тепер, коли пісня співається, він "терпить" на хресті; водночас, у цьому ж теперішньому часі співця Христос зустрічає "грішну дівку", і вона провалюється вглиб землі, стоячи в сучасній церкві. Але ця невизначеність, водночас теперішність і вічність художнього часу в народному духовному епосі є виразно розізнаною, "відкритою" в напрямку майбутнього Страшного Суду.

Загальна похмура тональність, схильність співців-поетів до "сильних" деталей, велике значення діалогів робить із пізніших "побожних пісень" певний двовірний жанровий аналог світської балади. Але є й суттєва різниця: менша фрагментарність християнської епіки, в якій причинно-обумовлений зв'язок подій (порівн.: 5.5) контрастує з принциповою непізнанністю витоків зла у світській баладі. Стиль і версифікація "побожних пісень" виявляють як безперечні ознаки пісенної архаїки, так і сліди впливів християнської літератури. На жаль, питання про трансформацію української книжної духовної поезії "у народну релігійну пісню"<sup>70</sup> в сучасній науці майже не розробляється.



## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** За основний критерій віднесення пісні до народної християнської епіки слід вважати...

1. ... втілення в ній ідеї фатуму.
2. ... використання християнської ідеології та сюжеттики.
3. ... виконання її кобзарем або лірником.
4. ... виконання нею функції колядки епічного характеру.

**Відмінникові.** У думі "Олексій Попович" знайдіть ознаки жанру християнсько-моралістичної балади. Що заважає віднести її до цього жанру?

## 6.8. Проблема історичної пісні

Жанр історичної пісні в українській фольклористиці традиційно розглядається надто широко й доволі-таки аморфно. Традиції цій поклав початок М. В. Гоголь у відомій своїй статті "Про малоросійські пісні" (1833): "Пісні малоросійські можуть цілком називатися історичними, тому що вони не відриваються ні на мить від життя та завжди вірні тодішній хвилині й тодішньому стану почуттів"<sup>71</sup>. Потім В. Б. Антонович і М. П. Драгоманов у передмові до своєї вже не раз тут згаданої антології (1874) своїм шляхом прийшли до близького гоголівському розуміння цього терміну: "Хід праці по вибору, зведенню докупи й поясненню тих пісень, що з першого погляду приймаються за історичні, цебто пісень з іменами осіб та подій, записаних у літопису, привів нас поступово до необхідності прийняти термін *історичні пісні* дещо ширше, ніж приймали його інші видавці <...> Ми зупинилися на думці видати під звичним, хоч і не зовсім точним завдяки своїй загальності ім'ям "Історичних пісень малоруського народу" всі



пісні, у котрих відбилися зміни *суспільного стану* цього народу, як інші пісні відбили на собі історію його релігійно-обрядового, а ще інші – родинного, економічного життя<sup>72</sup>.

Гоголівська метафора сучасній науці не підсудна, а щодо пропозиції В. Б. Антоновича і М. П. Драгоманова можна сказати, що як на свій час задум був новаторський, проте прийняте наповнення терміна аж ніяк не є жанровим. Не дивно, що до антології потрапили думи, які зайняли в ній почесне місце, балади і навіть колядки.

Традиція ця живе дотепер. М. С. Грицай, наприклад, у розділі "Історичні пісні" підручника для вищої школи (1983) починає з колядок, розглядає вже відому нам "думу" П. Дривченка "Про Сулиму, Павлюка ще й Яцька Острянина", цілу низку балад, починаючи від славнозвісної пісні про Байду, думу "Проводи козака" в записі М. Цертелєва називає історичною піснею і т. п. Проте в цілому закріпилася тенденція відрізняти історичні пісні від дум за формальними ознаками: вони співаються, а не рецитуються, строфічні, мають пісенні розміри, вільне римування, не мають кінцевих "слав". Проте, відділивши в такий спосіб історичні пісні від дум, фольклористи залишили цей жанр "відкритим" з іншого боку, з боку балад і ліричних пісень.

Слід нагадати, що у світовій фольклористиці жанр історичної пісні вирізняють лише слов'яни, а в західноєвропейських науках про фольклор подібні пісні визначаються як один із різновидів балади – історичний. Цікаво, що у фольклористів західних слов'ян термін "історичні пісні" завоював права громадянства лише в останні десятиріччя під впливом фольклористик української та російської. На думку словацького фольклориста І. Горака, для історичної пісні характерна настанова на хронікальність і точність, а починаючи з XVI ст. історична пісня виконує функції прокламації та замінює газету<sup>73</sup>. Для І. Горака є самоочевидною ознака жанру, на якій наполягає польський фольклорист С. Чернік, що, порушуючи традицію вітчизняної фольклористики, намагається вирізнити в масиві польської усної епіки й "пісні історичні": це "безпосередня згадка в тексті імен історичних осіб або подій, що насправді мали місце"<sup>74</sup>.

Отже, західнослов'янські фольклористи повертаються до того простого визначення жанрової специфіки історичної пісні, котре було відкинуте колись В. Б. Антоновичем і М. П. Драгомановим. А в наших



популярних антологіях і хрестоматіях досі передруковуються не лише балади та ліричні пісні, а й просто новотвори, що до фольклору стосунку не мають: "Гей то не грім в степу гуркоче.."; "Годі, коню, в стайні спати..."; "О як пішли козаки (Пісня про битву під Солобківцями)" тощо, а також стилізація "народної поетеси" Ф. А. Карпенко, члена Спілки письменників, "Ой з-за гори чорна хмара, мов хвиля, йде..." Передруковуються вони з капітальної радянської антології "Українські народні думи та історичні пісні" (1955), а туди потрапили не тільки через естетичну "глухість" її складачів, тих співробітників М. Т. Рильського, що про них академік влучно зазначив: "Смак далеко не остання якість у фольклористів". Тут позначилася – і позначається дотепер – невизначеність жанрових критеріїв.

Цілком можливо, у майбутньому українські фольклористи приєднаються в цьому питанні до західноєвропейських колег (у російській фольклористиці таку хірургічну операцію давно пропонує Д. М. Балашов<sup>75</sup>). Але поки що, зберігаючи раціональне зерно вітчизняної наукової традиції, доцільніше розуміти під *історичною піснею* таку, що розповідає про реальну історичну особу або про подію в історичному минулому, яку традиційний слухач міг розпізнати, зі змістом, що має для народу суспільно-історичне значення, і настановою на достовірність цього змісту, а також на хронікальність, тобто на фіксацію змісту пісні в певному відтинку історичного часу. Таке розуміння історичної пісні залишить за межами цього жанру ліричні пісні, а також балади, наприклад, відому пісню про "пана Каньовського", в якій ідеться про вбивство магнатом дівчини. Подія ця, звичайно, прикра, однак вона не має суспільно-історичного значення настільки вагомого, щоб її можна було б включати до корпусу історичних пісень.

Що ж до внутрішньої класифікації визначених таким чином історичних пісень, то цілком раціональною залишається використана свого часу В. Б. Антоновичем і М. П. Драгомановим (за винятком першого циклу "Пісні віку дружинного і князівського"): "Пісні віку козацького; Пісні віку гайдамацького; Пісні віку рекрутського і кріпацького; Пісні про волю (про скасування панщини)". Слід визнати, що в разі застосування таких досить суворих критеріїв корпус українських історичних пісень дуже рідшає – особливо в циклах козацькому й гайдамацькому, які розглянемо, досліджуючи деякі особливості поезики української історичної пісні.



Доволі чітко вирізняється тут група пісень, в яких поетика історичної пісні використовується для переспівування сюжетів думового епосу. Не дивно, що найяскравіші такі пісенні переробки дум записано на Галичині: у ХІХ ст. Західна Україна не знала власної кобзарської традиції. Ось і в пісні "Чи не той-то хміль?..." метафоричне обігрування імені гетьмана є еквівалент картини "варіння пива" в думі "Корсунська перемога", а відповідь гетьмана на попередження про похід "ляхів" – його промові на початку цієї думи; далі знаходимо відповідники тамтешньої оповіді про втечу "панів-ляхів", а також голосінню "пані-ляшок". Увесь цей сюжетний матеріал послідовно переспівано у двочленній, з обов'язковим паралелізмом, суто пісенній манері:

Гей, там поле,  
А на полі цвіти –  
Не по однім ляшку  
Заплакали діти.

Жанрова аморфність, притаманна історичній пісні у слов'ян, узагалі полегшує її складачам використання структурних особливостей творів інших жанрів. Так, під час облоги польського табору під Збаражем на мелодію з використанням ритмічного малюнка популярної гуртової пісні козаки склали пісеньку "Ой що то за хижка...", якою дражнили жовнірів, що почали вже голодувати. Особливо цікавий приспів:

Виступцем,  
Пане Вишневецький,  
Воєводо грецький,  
Та виведи танчик  
По-німецьки.

Коментатори вказують, що князя Ієремію Вишневецького було поранено в ногу, а ось звернення "воєводо грецький" поки що не отримало вдалого пояснення. Можна запропонувати ще таке: пісеньку цю склав козак освічений, він читав панегіричні "довоєнні" присвяти





тому ж Вишневецькому або його православним родичам у книжках Києво-Печерської друкарні, або згадав і літописні порівняння – скажімо, князя Костянтина Острозького з "грецьким воєводою Антионом". Тоді "воєводо грецький" пісеньки пародіює ці колишні пишні компліменти колись православному ("грецькому") князеві, а водночас має підкреслити гіркоту поразки поляків, на боці яких воює князь Ієремія, тепер лютий ворог свого народу та його віри.

Група оповідних, інформативних текстів на своєрідні сюжети утворює певне жанрове "ядро" корпусу українських історичних пісень. За формою вони дуже різноманітні. Ще з XV ст., мабуть, дійшла до нас пісня, де про жахливі події татарського нападу на село розповідається від першої особи:

За річкою вогні горять,  
Там татари полон ділять.  
Село наше запалили  
І багатство розграбили.  
Стару неньку зарубали,  
А миленьку в полон взяли.  
А в долині бубни гудуть,  
Бо на заріз людей ведуть:  
Коло шиї аркан в'ється,  
А по ногах ланцюг б'ється.

Пісня свідчить про неабияке вміння народних співців викласти важливу історичну інформацію у формі ліричного виливу, і не відразу помічаєш, що оповідач ставить себе й на місце тих, кого ведуть "на заріз". Пісню складено так майстерно, що наприкінці її слухач відчуває ефект присутності: це він намагається сховатися під водою, дихаючи через очеретинку, і це над ним, виказуючи вбивцям, кружляє дурна чайка:

Нехай йому із водою...  
Ось-ось чайка надо мною.







Якщо вже шукати українську "ліро-епічну кантилену", то ось вона – тут справді є й могутній виплеск ліризму (хоч індивідуальне "я" майже не відчувається), й епічно відтворені страждання людей одного села, за якими – роздуми автора-співця про долю народу, що його по-звірячому безвинно знищують.

Як розповідь від першої особи побудовано й пісню про захоплення козаками Азова, тільки тут уже не "я", а "ми", що має викликати у виконавця та слухача враження власної участі у славній козацькій справі. Нетрадиційно використано художній час: про підготовку до козацького, як казали в XVII ст., "фортелю" (відтворено мандрівний сюжет "Троянського коня", що багаторазово повторювався й у реальній дійсності) розповідається в майбутньому часі, теперішній виникає лише в кульмінаційний момент – коли у "купців" вимагають показати "славний товар з возів", а минулий з'являється тільки в кінцівці, де підсумовується зроблене:

Да тоді трягнули  
Да й узяли Азов!

*("Ой що то за крячок...")*

Намагання "точно" вказати дату визначної події, дуже помітне, наприклад, у російській історичній пісні<sup>76</sup>, в українській не спостерігається – хіба що в дуже пізніх новотворах, піснях уже не власне історичних, а, як влучно назвав їх М. П. Драгоманов, "про громадські справи". Одна і них, складена наприкінці XIX ст. у Бразилії емігрантом І. Греськовим, починається двовіршем:

А в тім року вісімсотнім дев'яносто п'ятім  
Вийшла пісня з Бразилії – варт її перейняти.

Якщо ж, наприклад, у пісні про зруйнування 1775 р. Січі дія починається "у неділю да пораненьку", то це вже згадана загальнопісенна формула часу події, яка в конкретному використанні може набувати й індивідуальної забарвленості. Тут її продовжено уточненням





"Та стало світати", що має підкреслити підступність "Текелі з москалями", які захопили запорожців зненацька, але ж є тут і нотка релігійного осуду "москалів", що пограбували при цьому, як повідомляють інші пісні про цю подію, церкву; відчувається й намагання виправдати пасивність запорожців їхнім благочестям:

Ой збіглися запорожці,  
Щоб до бою стати,  
А проти їх святий отець;  
А годі, хлоп'ята!"

*("Ой летить куля з ворожого поля...")*

У слов'ян існує три типи композиції "хронікальних" історичних пісень. Перший передбачає послідовну оповідь з багатьма подробицями, найкраще він представлений, мабуть, чеською "ярмарковою піснею". В українців цей тип репрезентують тексти досить пізні – про арешт і смерть Лук'яна Кобилиці ("Ой слухайте, люди добрі..."), про повстання 1789 р. в селі Турбаях ("Задумали базилевці..."). Для української історичної пісні характернішим є другий, фрагментарний тип композиції, знайомий уже нам із пісні "Чи не той-то хміль?..". Оповідь тут рухається вперед немов поштовхами, чергування епізодів нагадує монтаж у фільмах С. Ейзенштейна, заповнювати оповідні "лакуни", відтворювати змістові зв'язки між епізодами слухач змушений самотужки, що вимагає від нього посиленої співпраці.

Можна зрозуміти, чому найбільшою популярністю в народі користуються пісні одноепізодні, що відбивають лише одну оповідну ситуацію, відтворюючи один якийсь "кадр" швидкоплинної дійсності. До того ж цей тип композиції – один із найпоширеніших у ліричній пісні та єдино можливий у коломийці – отже, знайомий кожному слухачеві, давно вже ним естетично освоєний. Як ілюстрацію можна згадати славнозвісну пісню "Ой на горі та женці жнуть...". Розглянемо найпопулярніший її варіант, не торкаючись питання про його співвідношення з варіантом XVII ст. із збірника Доменіка Рудницького, що його Я. Пилинський, розвиваючи інтерпретацію цього запису Б. Д. Грінченком,



беззастережно вважає за "авторський вірш"<sup>77</sup>. На відміну від багатьох інших історичних, ця пісня починається не "психологічним паралелізмом" як стилістичною фігурою, а справжнім зіставленням праці жінок і козаків у поході. Водночас це яскравий зображальний образ, подібний до етюду живописця або миттєвого фото, що назавжди збереігає неповторний момент життя:

Ой на горі та жінці жнуть,  
А попід горою,  
Попід зеленою  
Козаки йдуть.

Персонажі пісні Сагайдачний і Дорошенко, незважаючи на більш ніж сторічні зусилля коментаторів, так і не знайшли собі загальновизнаних у науці історичних прототипів. Проте в народного епосу своя логіка, і за народним переконанням ідеться про гетьманів Петра Конашевича-Сагайдачного та Петра Дорошенка, людей небуденної вдачі, драматичної долі. І за цією логікою не важливо, що вони не могли бути разом в поході й що пісенна колізія "необачного" в родинному житті Сагайдачного не має ніякого стосунку до взаємин Петра Конашевича-Сагайдачного та "Анастасії, малжонки його, дому їх милостей панов Повченских", як називає жінку гетьмана Касіян Сакович, автор "Віршів..." на його похорон. Важливий зміст, вкладений у цю драматичну колізію, втілений нею "тодішній стан почуттів" (М. В. Гоголь). Важливо, що в цій колізії знаходить розвиток заявлене на початку пісні протиставлення мирної праці хліборобів "козацькому життю". Такий любий поетиці історичної пісні ефект присутності виникає й тут, бо гротескний обмін ще можна відмінити:

"Гей, вернися, Сагайдачний,  
Візьми свою жінку,  
Одай мою люльку,  
Необачний!"





Століттями пісня чарувала українців безоглядним втіленням лицарського ідеалу безженності та своєрідного козацького аскетизму, що дуже мало потребує для світлого, оптимістичного сприймання жорстокого світу:

Да викрешем огню,  
Да потягнем люльки,  
Не журися!

Наступна група історичних пісень, яку можна назвати "пропагандистською", іноді робить враження, ніби її тексти були почуті записувачами в тій самій формі, що виникла сторіччями раніше. Буває, що їхню об'єктивну ретроспективність у тексті відбито формально, й оповідь іде в теперішньому часі, а кінцівка зазирає в "майбутнє в минулому":

Ой ви, ляшки та недовірки,  
Годі ж панувати;  
Гей, недалеко іде Гонта –  
Дасться він вам знати!

*("Ой наварили ляхи пива...")*

Нарації таких пісень у записах ХІХ ст. іноді втрачають історичну конкретність. Так, у пісні "По тім боці огні горять..." змішано докупі реалії (і відповідні формули пісенного епосу) ординських нападів ХV–ХVІІ ст., служби турецькому султанові козаків П. Дорошенка та "мазепинців", що залишилися в Туреччині тощо, а загальне історіософське осмислення занепаду України пов'язане з Хмельниччиною:

Іде ляшок улицею, шабельку стискає,  
Навстріч його козак іде, шапки не здіймає.  
Кинувсь ляшок до канчука, а козак до дрюка,  
Із-за цього лиха-шпунти схватилися бунти.  
Ой билися, рубалися сім год ще й чотири,  
Ізгубили Україну, як самі схотіли.





Спокійно сприйнявши такий епур, історик суспільної думки знайде тут пояснення причин "Руїни", котре заслуговує на таку ж увагу, як Кулішеве або пропоноване М. І. Костомаровим. Якщо ж оцінювати цю пісню як естетичне явище, доведеться визнати, що на її художній цілісності руйнівню позначилася – поряд з іншими факторами – і певна внутрішня напруга, закладена вже в самій внутрішній структурі історичної пісні. Порівнюючи епос і роман, М. М. Бахтін, між іншим, зазначає: "Епопея ніколи не була поемою про сьогодні, про свій час (ставши тільки для нащадків поемою про минуле)"<sup>78</sup>. Але ж історична пісня саме й була колись твором "про сьогодні" і лише для нащадків стала твором про минуле. Зустріч затриманих у тексті прикмет сьогоденної актуальності з ознаками ретроспективності, що виникали з часом у процесі усної трансмісії – ось що викликає в деяких піснях відчутний естетичний дисонанс. Якщо ж геніальність співця-поета зустрічається з художнім тактом обдарованих пізніших інтерпретаторів, отримуємо такий шедевр, як пісня про Сагайдачного.

Історична пісня не тільки зберегла й донесла до нас великий масив інформації про сприймання народом свого історичного минулого та невловимий "дух минулого віку" (М. В. Гоголь). Вона зробила свій помітний внесок до естетичної скарбниці національного фольклору.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Українська історична пісня...

1. ...має чітко визначені структурні ознаки.
2. ...є жанр доволі аморфний.
3. ...є жанр, що його видумали фольклористи.
4. ... об'єднує під цією назвою певну кількість балад і козацьких ліричних пісень.

**Відмінникові.** Дума розпізнається традиційним слухачем відразу з початком виконання. Чи можна було б сказати це про історичну пісню?



## 6.9. Балада історична як проміжне явище між історичною піснею та баладою

Баладу історичну можна розглядати, з одного боку, як жанрове утворення, що примикає до історичної пісні, оскільки дія в його текстах відбувається в історичному минулому, а з другого – як своєрідний піджанр або різновид слов'янської балади з її обов'язково трагедійним фіналом<sup>79</sup>. Найдавніші українські зразки історичної балади – про самотню смерть воїна в полі – використовують сюжет, знайомий уже нам із відповідного циклу дум. Проте від помітно життєподібніших дум ці історичні балади відрізняються яскравою фантастичністю деталей: кінь розмовляє з козаком або розповідає про його загибель родині, орел виносить на могилу "білу руку козацьку", а та промовляє до нього, прохаючи не клювати, а краще дати "отцю, ненці знати" ("Ой по морю, морю синьому..."). До цього циклу належить і зворушлива балада, де вбитого козака (бурлаку, чумака, абощо) оплакують три зозулі – це його мати, сестра та "мила".

У баладному циклі про турецько-татарські напади всі сюжети є загальнослов'янськими. Це відомі балади про "тещу в полоні у зятя", про брата, що звільняє сестру з полону та про відвернутий інцест, але найтрагічнішими з них слід визнати пісні про дівчат, котрі потрапили до турецького полону, або – ситуація, яку І. Я. Франко взагалі вважав за неможливу в Україні, – про дівчину, що її батько (або брат) продав "турчинові".

Героїні балад про дівчат-полонянок якось приймають, подібно до Марусі Богуславки, свою нещасливу долю й лише жалкують за втраченим:

Під явором зелененьким  
Йа з турчином молоденьким.

*("Чому, кури, не пієте...")*





Однак запродана туркам дівчина, як правило, не збирається терпіти ні підлоту родича, ні наругу іноземця. Почувши від брата, що вона вже належить "турком і татарам", героїня пісні "На зеленім цариночку..." кінчає життя самогубством, бо

– Лучше тутка погибати,  
Ніж з татарми пробувати.

Зрозуміло, що до історичних усі поки що згадані в підрозділі балади зараховуються лише тому, що їх узагальнені, анонімні герої діють у певну епоху історичного минулого. Імена з'являються в героїв балад наступного циклу, де розповідається про героїчну смерть козака в битві з ворогом або в полоні. Поряд із персонажами, імена яких нічого не промовляють істориків (Байда, Морозенко, Овраменко, кубанський герой "пан Супрун" тощо), тут діють і реальні герої вітчизняної історії, такі як Данило Нечай, полковник Андрій Абачін, Харкогайдамак та інші – і навіть славний Максим Кривонос, що помер наприкінці переможного 1648 р. під час епідемії дизентерії ("на бігунки"), та Семен Палій, якому доля судила незвичайну для козака смерть – у глибокій старості та на власному ліжку. Усі ці пісні тісно пов'язані з баладною пісенністю не історичною, пов'язані й поетикою, зокрема специфічними баладними формулами ("кривавії річки", що супроводжують смерть персонажів та ін.), двочленністю побудови строф у більшості пісень, і сюжетикою. У баладі про Байду, наприклад, використано мотив із балади загальнослов'янської, відомої також і в Україні.

У баладі-джерелі "турчин" перемагає Івана у двобої за Іванову жінку Мар'яну й забирає його в полон, бо Мар'яна не захотіла допомогти чоловікові. По дорозі до Туреччини "ізв'язаний" Іван просить у турка "лучка", щоб убити двох голубів:

Один буде, пане, тобі,  
Другий буде пані твоїй,  
Пані твоїй, жінці моїй.

*("Не мав Іван, що робити...")*





Коли "турчин" із наївністю, притаманній у подібних ситуаціях епічним ворогам, виконує це прохання, Іван вціляє йому "в серце" й "наладнує" лук на Мар'яну. Сюжет тут використано дуже давній, відомий і билинному епосу ("Іван Годінович"), і давній літературі (оповідь із часів татарщини в російському "Волоколамському патериці" XV ст.), утілено його й у фільмі "Расьомон" Акіро Куросави. До сюжету пісні про Байду звідси взято лише останній подвиг, проте Байда здійснює його в нелюдських муках, підвішений за ребро на гаку:

Ой як стрілив – царя вцілив,  
А царицю в потилицю.  
Його доньку в головоньку.

Кінцеву мораль промовляє сам Байда. І в найповнішому варіанті промова його до турецького царя розкриває систему козацької етики, уже відому нам із дум на баладні сюжети, хоча б і з думи "Федір безрідний, бездольний":

"... Було б тобі знати,  
Як Байду карати:  
Було Байді голову істяти,  
Його тіло поховати,  
Вороним конем їздити,  
Хлопця (джуру, що подав Байді лук – С. Р.) собі  
зголубити".

*("В Цариграді на риночку...")*

Цілком можливо, що саме нелюдськість кари (а разом і "неетикетність" її) зробила з Байди не просто месника, а істоту з надлюдськими, уже надприродними властивостями.

Інші балади про загибель козацьких героїв обов'язково містять мотив грізних провіщень або передчуттів трагедії. На відміну від героїчних билин, де цей мотив теж присутній, у баладі вони завжди здійснюються.







Її герой не бажає прислухатися до попереджень матері або своїх козаків і сміливо йде назустріч неминучої смерті – бо не хоче, як Нечай, славу свою "козацькою | Марно потерять" (Ой з-за гори високої...). В одній із таких балад небажання Овраменка виконати прохання матері "пересидіти" з нею фатальний день призводить його до загибелі в ситуації, що обернено відтворює колізію думи про козака-нетягу:

За городом за Келебердою  
Там Овраменка вбито.  
Ой не за великі гроші вбито, –  
За жупан голубенький,  
Не потурав вражий син турчин,  
Що він козак молоденький.

*("Оврамиха, стара мати...")*

Цікаво, що й пізніші балади про страту опришків чи розбійників впливають на спосіб зображення загибелі героїв-козаків. Так, творець балади про страту Палія турками змушує фастівського полковника затужити:

Ой бачу я, бачу турецьку границю,  
Ой бачу я, бачу свою шибеницю!

*("Ой в неділю рано усі дзвони дзвонять...")*

Ідеться про постійний мотив західнослов'янських балад про страту розбійників, але близьке до пісні про Палія його втілення знаходимо й в українській версії словацької балади про славного розбійника Яношика<sup>80</sup>.

До цих пісень примикає й балада про смерть Довбуша, але вона більш хронікальна, життєподібна – що й не дивно, бо, як гадають дослідники, досить вірно відтворює реальні події. Взірцеве геройство "шляхетного розбійника" ускладнено тут ситуацією подвійної зради: Довбуша вбиває чоловік його коханки, але ж саме вона, "Штефанова", й підводить коханця під постріл. Із першим, "героїчним", планом





балади пов'язані такі деталі, як традиційне передбачення трагедії ("легіні" опришка бачать "дивний сон", що провіщує зраду) і таке ж етикетне нехтування його героєм. Є й гіперболічне зображення сили Довбуша: він плечем "двері добуває", його якщо й застрелено, так із "пушки", він, уже смертельно поранений, таки встигає "досвиснути" своїх хлопців. Натомість другий, інтимний, романічний план сюжету подає вияви людяності, несподіваної для кривавої баладної моралі та примхливо поєднаної із зневагою до подвійної зрадниці Штефанової:

– Як же ї убити мав,  
Як я щиро ї кохав.  
Подіть ви ї запитати,  
Чи буде мня ще кохати.

*("Ой поїд гай зелененький...")*

У новіших варіантах це поблажливе, а разом з тим і зневажливе ставлення поширюється навіть на вбивцю Штефана: тепер біля Івано-Франківська можна почути, що Довбуш заповів хлопцям, як будуть паювати "срібло-злато": "Штефанові дайте мірку, | Бо я любив його жінку". Проте тут ми зачепили вже питання сучасного стану української історичної балади.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Для української історичної балади є обов'язковим...

1. ... зображення страти героя.
2. ... трагічний фінал.
3. ... зображення трагічної ситуації.
4. ... відбиток трагічного конфлікту в інтимному житті історичної особи.

**Відмінникові.** Щодо історичної пісні ми прийшли до висновку, що вона як жанр є аморфна, "відкрита" для творів, котрі використовують поетику інших жанрів. Чи можна поширити цей висновок на українську історичну баладу?



## **6.10. Жанр балади в українців. Балади про чудесні перетворення, про кохання і родинне життя. Проблема жанрової специфіки "співанок-хронік (новин)"**

Термін "балада" прийшов до фольклористики з європейського середньовіччя. Внутрішню форму цього слова зазвичай пов'язують з латинським *ballare* "танцювати". У провансальців, пізніше у французів це були пісні драматичного змісту з обов'язковим рефреном, під них танцювали. Балада українська не має обов'язкового рефрену, під неї не танцюють, але деякі з вітчизняних балад (наприклад, про "дочку-пташку") відомі як весільні пісні, а багато які з них співаються гуртом "за столом". За своїми формальними ознаками українська балада близька, як і всі слов'янські, до північноєвропейської, уславленої у світовій культурі збіркою Т. Персі "Реліквії давньої англійської поезії" (1765) і особливо багатотомним виданням Ф. Й. Чайльда "Англійські та шотландські народні балади" (1857–1858, 1883–1898). Дослідження балад активно продовжувалося на Заході й у ХХ ст. З початку 70-х рр. щорічно проводяться Міжнародні конференції з балади (International ballad conferences), у доповідях на них розглядаються міжнародні зв'язки європейської балади, питання її поетики, історії вивчення, місця в сучасній міській культурі, зв'язків з іконографією та відбиття в літературі. Починаючи з 28 Міжнародної конференції з балади (19–24 липня 1998 р., м. Хілдешейм у Німеччині), у цих конференціях беруть участь і українські фольклористи. У радянській Україні балади майже не вивчалися, зразки цього жанру не популяризувалися, бо ментальність народної балади не відповідала уявленням радянських ідеологів про народний світогляд.



Вдале визначення української балади ще 1875 р. запропонував М. П. Драгоманов: "То пісні епічного змісту, що, оповідаючи, звичайно мають за сюжет яку-небудь сумно-ефектну подію: вбивство жінки, мужа, отруту брата, смерть жінки, шлюб із сестрою і т. п."<sup>81</sup>. Якщо ж українські дослідники інколи називають балади (як і думи) ліро-епічними піснями, то це наслідок непорозуміння, що його В. П. Анікін слушно пов'язує з такою особливістю баладної поезики: "Обмеживши себе у просторі й часі, балада зосередилася на зображенні почуттів і переживань людей у момент щонайвищої напруги духовних сил. У поєднанні з відтворенням драматичних колізій ця особливість зображальних засобів балади залишає враження граничної насиченості пісенної оповіді психологічним змістом"<sup>82</sup>. Тут зачеплено ще одне теж доволі поширене непорозуміння. Фольклористи багато пишуть про "психологічну глибину" балад, а російська дослідниця вважає навіть, що в них "психологічна реакція (персонажів – С. Р.) отримує докладне мотивування"<sup>83</sup>. Справді, не можна не погодитися з тим, що балада викликає у слухача сильний психологічний ефект, проте вона досягає цього, як побачимо, засобами, дуже далекими від психологізму літератури реалістичної або модерністської.

Повертаючись до дефініції М. П. Драгоманова, нагадуємо, що тепер до балад відносять і пісні історичного змісту із "сумно-ефектним" (трагічним) сюжетом (історичні балади). О. І. Дей, автор монографії "Українська народна балада" (1986), в останній своїй праці про баладу пропонує ще далі розширити межі цього жанру: "Оскільки ж у житті трапляються несподівані й виняткові ситуації нетрагічного, навіть щасливого характеру з романтично-пригодницьким відтінком, то й вони, відтворені в пісенно-баладній формі, збагачують сюжетно-тематичний діапазон жанру (твори про одруження дівчини з паном, що розбив її жбан, про обдурення зрадливою жінкою чоловіка, яка представила коханця як каліку, про зустріч жінки після тривалої розлуки з невпізнаним чоловіком та ін.)"<sup>84</sup>. Більшість згаданих тут творів мають характер новелістичний, а перший з названих – дуже популярна польська пісня; віднесення цих творів до жанру балади мало б тільки одне виправдання: їх в існуючій жанровій класифікації мелічного епосу просто ніде приткнути. Що ж до останнього сюжету, то він –



навіть у тій версії, де жінка не вмирає від несподіванки, упізнавши в солдаті свого чоловіка – у вітчизняному фольклорі має характер трагічний і тому є безперечною баладою.

О. І. Дей запропонував поділяти баладні сюжети (за його підрахунком, їх в українському фольклорі понад 300) на тематичні групи: балади про "кохання і дошлюбні взаємини", про "родинно-побутові стосунки" й балади "історичні та соціальні". Відповідно до цієї класифікації в академічній серії "Українська народна творчість" було видано два перші томи (1987, 1988) із запланованого тритомника баллад. Проте вона не враховує поетичних особливостей балади. З цього погляду перспективнішою здається традиційна класифікація слов'янських балад, що її пропонує М. М. Гайдай: "балади фантастичні про чудесні перетворення", "балади героїчні про боротьбу слов'янських народів із поневолювачами", "балади соціально-побутові"<sup>85</sup>. Російський епосознавець Ю. І. Смирнов такий "широко розповсюджений і вельми умовний" поділ балад узагалі відкидає як штучний, доводячи, що "кожну баладу можна назвати "фантастичною", а також історичною та "родинно-побутовою"<sup>86</sup>. Певний сенс у такому скепсисі є. Безперечно, фантастика пронизує поезику баладного жанру в цілому, але найбільш архаїчні форми її втілення знаходимо в циклі про чудесні перетворення, напевно, найархаїчнішому в українському баладному репертуарі. У баладах – на відміну від міфологічних легенд або билини "Добриня і Маринка" – перетворення відбувається завжди на рослину, і мотив цей ґрунтується на найдавніших анімістичних уявленнях.

Між тим навіть такий авторитетний дослідник балади, як О. І. Дей, що своєю інтерпретацією цього жанру взагалі помітно "підтягує" його до мистецтва реалістичного, фактично відмовляє баладній фантастиці в давнині та органічності втіленого в ній міфологічного мислення. Він вважає, що первісні вірування "про перевтілення душі людини в деякі види рослин і тварин", засвоєні баладами, стали для них "арсеналом умовної поезики, спрямованої на досягнення незвичності, таємничості і сенсаційності сюжету <...> Варто підкреслити, що всі ці надприродні дії виступають у баладах не об'єктами зображення, а тільки формою, засобом опосередкованого, художнього відтворення реальної дійсності"<sup>87</sup>. Можна зрозуміти, що дослідника до цього



висновку вів не лише наперед визначений постулат про "загалом реалістичну баладну пісенність", а й спостереження над текстами, де, справді, після інцесту (здійсненого фактично або ні) перетворення іноді лише пропонуються. Проте як тоді бути з баладою, в якій жінка, виряджаючи чоловіка в дорогу, проклинає його – і все відбувається так, як у прокльоні? Пішла вона в поле жати, а там попрохала явір прикрити "діти-сиротеньки" від дощук. Явір відповідає:

– Ой і я ж не яворонько,  
Я ж тим дітям да батенько...

*("Жона мужа виряджала...")*

Мотив перетворення чоловіка (сина) на явір зареєстрований у шести сюжетах української балади<sup>88</sup>. Твердження, що творці подібних балад анімістичні уявлення та міфологічні переконання мали лише за засоби "умовної поетики", прирівнює їх до сучасного поета, який сьогодні вславляє Прометея, а завтра напише про Велеса або Шамбалу. Реальні ж люди середньовіччя – а сюжети балад цього типу сягають далеко в докиївські часи – жили у світі прабатьківських вірувань та забобонів і в те, що чоловік може обернутися у вовка або що його можна перетворити на явір, вірили так само беззастережно, як одні наші сучасники – в існування домовиків, а інші – астрологам тощо.

Основною провиною, за яку людина перевтілюється в рослину, в українській баладі є інцест, заборонені в суспільстві інтимні стосунки між близькими родичами. Слов'янські фольклористи запропонували кілька пояснень популярності цього мотиву в баладі. Відкидаючи поширену думку про відбиття тут архаїчних форм шлюбу (О. М. Веселовський, В. Джурич, Є. М. Мелетинський та ін.), російський дослідник К. С. Давлетов пропонує "історичне" пояснення: мотив інцесту виник, коли в суспільстві встановлювалися "класові відносини", які стали "антагоністами родинних відносин і, фактично, розірвали їх. Тому могла виникнути усвідомленість необов'язковості й самих тих обмежень, що встановлювалися кровно-родинними відносинами"<sup>89</sup>. Натомість Б. М. Путілов приходить до висновку, що відо-



ним нам тепер слов'янським баладам про інцест передували "сюжети, головним змістом яких була боротьба проти призначеного (але не навмисного) кровозмішного зв'язку брата з сестрою"<sup>90</sup>. Цей висновок не поширюється на всі баладні сюжети про інцест і – так само, як і дотепна здогадка К. С. Давлетова, – не пояснює популярності цього мотиву в баладах XIX ст.

У текстах українських балад XIX ст. інцест, як відомо, беззастережно засуджувався, а людям, що його здійснили (хай і не навмисно) не було, на думку співців, місця у громаді. Мабуть, саме "жах перед кровозмішенням", що його побачили свого часу в українських баладах В. Б. Антонович і М. П. Драгоманов, і був тим психологічним чинником, що зумовив популярність цих текстів. Нагадаємо, що жах – одне з найпростіших, найархаїчніших сурогатів естетичного переживання, без провокування якого не може обійтися жодна традиційна культура – і сучасна "масова" теж.

Підтримувалася згадана популярність і фактором дещо несподіваним. Розглянемо таку моралізаторську кінцівку, спрямовану цього разу не проти персонажів балади:

Тепер такий світ настав,  
Що син маму не пізнав.  
Тепер така година –  
Пішла мати за сина.

*("Гой у полі був дерен...")*

Пісню цю записав у 60–70-х рр. XIX ст. О. Кольберг на Покутті, і йдеться тут не про міграцію населення під час розвитку капіталістичних відносин, і не звучить тут тільки "критика несприятливих суспільних умов", як вважає О. І. Дей. Це віддуння християнських есхатологічних уявлень, переконань багатьох українців тієї пори, за якими розклад родинних зв'язків є ознакою близького кінця світу.

У баладах про трагедії, пов'язані з коханням не існує ніяких логічних мотивувань вчинків убивць і самогубців. Якщо до пояснення балад про інцест ми остереглися притягати Едипів комплекс (саме мати



в них виявляє любовний потяг до невідомого сина), то в цих баладах панує темна Фрейдова підсвідомість, що випліскує із себе непізнання Лібідо, фатально й знов-таки непізнанно прикуте до Танатоса. Якщо в таких баладах вбиває "козак", знярядям Танатоса стає шабля. У баладі "Тройзілля" дівчина вийшла за іншого – і ось уже на весіллі "в Марусі головка злетіла". Важко сказати, чи асоціювався у співців цей спосіб убивства зі стратою катом за вироком суду, проте безперечно (і це підтверджувалося вже у ХХ ст. опитуваннями інформантів), що у внутрішньому світі балади дикий злочин героя є виправданим "зрадою" дівчини. Але ж цей художній світ балади, зрештою, умовний: тут вічно буяють жагучі, традиційною мораллю не погамовані пристрасті, лється кров і палає вогнем отрута. Отрута й чари – то вже зброя дівчини. При цьому йдеться про чари, які за логікою звичайної дійсності сільського побуту повинні були приворожити коханця. Важко не побачити в цій деталі спробу пояснити людське зло злом потойбічним: баладні дівчини-чарівниці неспроможні обернути темну силу чарування на свою користь, неспроможні оволодіти нею.

Приховане в цій ситуації моралізування виходить на поверхню і стає головним висновком із змісту твору в баладах про дівчину, що піддалася на умовляння спокусників (частіше – чужинців) і помандрувала з ними. У найпопулярнішій з них, "про Галю", дівчина, уже прив'язана косами до палаючої сосни, говорить:

– А хто дівчат має, нехай навчає,  
Нехай на вулицю в вечір не пускає.

*("Їхали козаки із поля додому...")*

Якщо ж із цього боку придивитися до всього масиву балад про любовні пригоди молодих дівчат, то побачимо в ньому не що інше, як усний віршований "посібник" дівочої поведінки, побудований на негативних прикладах: не можна піддаватися на залицяння іноземців, солдатів, матросів, поповичів, "панів" і навіть "своїх" козаків, небезпечно мандрувати з ними, приєднуватися до їхньої компанії в корчмі, небез-







печно ходити на самоті лісом, не можна виходити заміж за "козака" старого, багатого, бідного тощо. І цю повчальну функцію балада, мабуть, таки виконувала: багаторазово прослухавши відповідні тексти, сільське дівча переконувалося, що не треба піддаватися на залицяння іноземців і т. ін. Проте для цього не досить було, щоби незвичайні, жахливі, шокувальні колізії лякали юну слухачку, необхідно було їх подати як не лише вірогідні, але і як такі, що відбулися насправді.

І тут знаходимо розгадку доволі дивного явища, коли в XIX ст. фольклорист, записуючи баладу на дуже давній, безсумнівно традиційний сюжет, вислухував інколи й оповідь про ту місцеву подію, що була нібито оспівана в баладі<sup>91</sup>. Цей факт демонструє також, що переконання селян у правдивості змісту балади було, можна сказати, апріорним, а не таким, що виникає під впливом якостей її тексту.

Балади про шлюб і родинні стосунки досить різноманітні за сюжетами, головним чином, міжнародними. В Україні записано було навіть варіанти балади на сюжет про "Синю Бороду", який дослідник балад М. М. Гайдай вважає за відсутній у "східнослов'янській епіці"<sup>92</sup>. Тим цікавіша балада, сюжет якої створено, як здається, в Україні. Це діалог жінки та її чоловіка. Починає його жінка:

Ой коли б я знала, а що тепер буде, –  
Пила б та гуляла, пішла поміж люде.  
То я б заказала явора зрубати,  
Явора зрубати, труну змалювати.  
Явора зрубали, труну збудували...

Слухач має зрозуміти, що подружнє життя героїні не заладилося. Порядна жінка, вона в думці повертається до часів дівування і знаходить для себе тодішньої, крім заміжжя, дві інші можливості. Перша – вести гедоністичне, розпусне життя – так і залишається нереалізованою, друга – "побудувати" домовину – у химерному світі балади раптом здійснюється. Психоаналітик сказав би, що жінка витіснила своє бажання "піти поміж люди", отримала агорафобію (боязнь відкритого простору) і тепер у фантазії своїй шукає для себе і схованку, і пока-



рання. Нагадаємо, що здійснюється це в минулому умовному, але страхітливий витвір фантазії героїні самотужки долає часові межі та приходить в її теперішній час:

Стоїть же та труна двадцять год чотири,  
Двадцять год чотири – та й заговорила:  
– Або що вкладіте, або розберіте,  
Або тіло дайте, або порубайте!

Дивно не те навіть, що заговорила труна, бездушне дерево, – дивно, що героїня має виконати її прохання і слухняно перебирає родичів, шукаючи серед них, кого можна було б покласти. Для кожного знаходить вона причину, що потребує присутності на цьому світі, для себе теж ("дитина маленька"), але тут безжальним вироком лунає голос чоловіка, гірке життя з яким і викликало це кошмарне марення:

– Лягай, мила, сама, якось воно буде:  
Малую дитину вигодують люде,  
Я сам оженюся, друга мила буде.

Важко зрозуміти, як можна жанр, що до нього належить цей твір, трактувати як такий, чиє "естетичне відношення <...> до дійсності ґрунтується на реалістичному епічному її сприйнятті й відтворенні" (О. І. Дей). Навіть якщо мається на увазі "реалізм без берегів", що про нього мріяв колись Р. Гароді.

Популярна й тепер балада про чоловіка (у західноукраїнських варіантах – Якима), що за намовою коханки-вдови зарізав дружину, уже в першій половині XIX ст. привернула увагу О. М. Бодянського, а згодом її докладно розглянули М. П. Драгоманов та І. Я. Франко. Письменник-фольклорист звернувся до неї в розвідці "Жіноча неволя в руських піснях народних", де в "неволі" цій побачив насамперед наслідок "тиску поганих обставин економічних на життя родинне". Про персонажів балади І. Я. Франко написав: "Ми не можемо з чистим серцем засудити ні однієї з осіб, дійсвующих у цій повісті;



в помилках, ба й у проступках своїх вони не перестають бути людьми «більш слабосилими, ніж злими», не перестають чути і думати по-людськи, не перестають затим збуджувати нашого співчуття. Муза народна глядить глибше і судить гуманніше, ніж учена справедливість"<sup>93</sup>. Складається враження, що І. Я. Франко аналізує не народну вельми криваву баладу, а власну драму "Украдене щастя". У дуже ліберальному сприйнятті злочину Якіма сподіваємося бачити не лише втілення одного з постулатів соціалістичної доктрини, а й вплив реального сприймання балади сільськими знайомцями І. Я. Франка. Адже у варіанті, записаному А. Конощенком із голосу Дніпрової Чайки (Л. О. Василевської), яка перейняла баладу в с. Королівка на Київщині, на початку додано запозичення з ліричної "сирітської" пісні та навіть психологічне пояснення перелюбства:

А я тую лиху біду та й перебідую, гей!  
Хіба піду до дівчини та й переночую.

Але через те, що цей текст записано від письменниці, не можна гарантувати, що не їй належить згадана контамінація із "сирітською" піснею, може й несвідома. У більшості ж варіантів змальовано недолюдка, що не лише забиває жінку, а й з холодним цинізмом відповідає на її передсмертне прохання дати їй наперед викупати малу дитину:

Тоді будеш, моя мила, дитину купати,  
Як я піду в тихий Дунай ножі полоскати.

*("Сеї ночі опівночі...")*

Притемнений в інших варіантах, зміст цієї зловісної обіцянки розкривається в тексті, де жінка таки купає дитину у власній крові:

Лежить доня серед двору, кров із неї лється,  
А дитятко коло неї, як рибонька, в'ється.

*("Чи високо сонце сходить, чи низько заходить...")*





І, мабуть, таки більше правди у висновку М. П. Драгоманова, що корені таких жахливих злочинів і в житті, й у внутрішньому художньому світі балади вбачає "у потайниках фізіологічного боку людської природи, в законах темпераментів, ще не досліджених наукою"<sup>94</sup>. А на питання, чи можуть гуманніші закони, успіхи освіти, повернення до християнської моралі (яку, до речі, важкувато знаходити в підтекстах українських балад) і поліпшення "обставин економічних" якось перекрити оті моторошні виплески зла з глибин людської природи, – на ці питання дає відповідь розвиток людського суспільства. На жаль, відповідь поки що негативну.

Повертаючись до балад про трагедії з подружнього життя, слід віддати належне й жінкам, які в химерній атмосфері балад не поступаються жорстокістю чоловікам. Ось жінка, що "не любить мужа", вирішує свою родинну проблему: "Взяла гострий ніж та й зарізала", а потім напівживого чоловіка "завісила" в садочку. Моралізування тут знаходимо хіба що в сентенції:

– Ой горе, горе з таким мужем жить,  
Ой а ще гірше, як такого нема.  
Хіба піду в сад й одчеплю назад.

Перед нами монолог убивці, від якої важко було сподіватися кращої моралі. За формою процитовані рядки є зразок "подачі часової та просторової динаміки автологічним (прямим) стилем", який О. І. Дей вважає за притаманний українські" баладі взагалі. Але ж, як свідчать наведені вище фрагменти балади "Ой коли б я знала, що тепер буде...", за оболонкою такого "прямого стилю" може приховуватися метафоричний сюжет із карколомними заворотами художнього часу й настрою оповідачки-персонажа. Та й щойно цитована пісня (до речі, переробка російської балади) завершується таким звертанням до чоловіка:

– Вставай, муженьок, годі тобі спать,  
Бо уже ж бо ти та й навісився, (2)  
Разних пташечок та й наслухався, (2)  
Разних квіточок та й нанюхався, (2)  
Разних ягідок та й накушався.

(*"Ой зима, зима, ти холодная..."*)





Отакий "прямий стиль". Ясно, що це звертання не можна розуміти буквально. Але як його розуміти – як іронію над чоловіком-невдахою, як намагання повернути напівмерця до життя, або гротесковими уявленнями про те, що може діятися з душею повішеного "у садочку"?

Якщо ж коротко охарактеризувати художню своєрідність кожного з розглянутих різновидів жанру балади, то враження найбільшої поетичності та художньої цілісності залишать балади міфологічні, про перетворення; балади історичні відрізняються доволі розвиненим і послідовним сюжетом, балади про кохання та родинні стосунки – сконцентрованою специфічно баладною поетикою: фрагментарності, жахливої невмотивованості злочинів, контрасту між фантастичністю одних деталей оповіді й натуралістичністю інших. Таким чином, два типи "часових моделей" ("лінійна часова система" і "система незалежних часових одиниць"), досліджена А. Мерілаї на матеріалі естонських балад<sup>95</sup>, в українських баладах існують у певній кореляції з тематичним (почасти за світоглядними особливостями) поділом.

Що ж до *співанок-хронік (новин)*, то їх О. І. Дей спробував інтерпретувати як новий жанр, що почав, на його думку, "кристалізуватися" в Карпатському регіоні та місцевостях Галичини й Поділля "вже під кінець XVIII ст."; вони складаються там і досі, відзначаючись "оптимістичністю змісту та публіцистичністю викладу"<sup>96</sup>. Цим новішим утворам згодом дав іншу жанрову дефініцію сучасний фольклорист В. М. Гнатюк<sup>97</sup>, а тут вони не розглядатимуться, тим паче, що й О. І. Дей визнає: їх "переважно декламують, поширюють письмово".

Надійні ж записи, зроблені наприкінці XIX – початку XX ст. і надруковані в процитованому томі серії "Українська народна творчість" разом із радянськими новотворами, свідчать, як гадаємо, що йдеться про доволі своєрідний західноукраїнський варіант балади. І, всупереч твердженню О. І. Дея, народна назва "новини" якраз добре передає їхню специфіку як різновиду балад – поряд із підкресленою хронікальністю, вказівками на авторство (іноді недостовірними) і своєрідними формулами зачинів та кінцівок. До того ж і музикознавець С. Й. Грица об'єктивно зазначає: "З погляду змісту мелодії хронік найближче стоять до баладних пісень (окремі з них виконуються на ті ж мелодії, що й балади, і особливо в гірських районах)"<sup>98</sup>. Мабуть, питання про жанрову окремішність "співанок-хронік (новин)" (див. ще розвідку Н. С. Шумади<sup>99</sup>) поки що доведеться залишити відкритим.



## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Натуралістичні деталі балади про вбивство чоловіком ("Якимом") свої жінки ...

1. ... є ознакою реалістичності української балади.
2. ... відбивають обставини реальної події, що склала основу сюжету цієї балади.
3. ... мають забезпечити емоційний вплив на слухачів.
4. ... є проявами впливу на творців балад письменників французького натуралізму другої половини XIX ст.

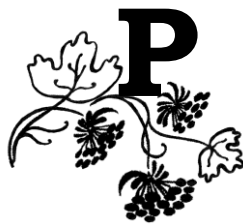
**Відмінникові.** До якої "часової моделі" з визначених А. Мерілаї в баладах належить структура часу в баладі "Ой коли б я знала, що то тепер буде..."?



## Розділ 7

### ОБРЯДИ, ОБРЯДОВА ПОЕЗІЯ І ДРАМА. НАРОДНА ЛІРИКА. ДИТЯЧИЙ ФОЛЬКЛОР

#### 7.1. Специфіка вивчення народних обрядів фольклористом. Календарна обрядова поезія



Раніше уже зазначалося (5.1), що ми виходимо з концепції, за якою обрядова поезія існує в жанровій системі фольклору як окремий рід, не передбачений свого часу Арістотелем. Народні обряди поділяються на *календарні*, виконання яких зумовлено народним або церковним календарем, і *позакалендарні*, серед цих останніх розрізняються громадські, родинні, що супроводжують народження дитини, весілля, похорон, та індивідуальні.

Вивчення обрядової поезії неможливе без чіткого розуміння змісту кількох термінів. Насамперед, це *обряд (ритуал)* – суворо закріплені звичаєм єдність дій, жестів і словесного (частіше також музичного) тексту, виконання якої, за переконанням виконавців і учасників, дозволяє магичним шляхом досягти певної мети. *Свято* – визначений календарно,



цілком або почасти вільний від польових робіт день, коли здійснюється закріплена традицією сукупність ритуалів. *Обрядова поезія* – тексти, якими супроводжуються ритуали. В українців це пісні, які у випадку гуртового жіночого виконання завжди співалися в унісон (не багатоголосно), віршовані рядки, що декламуються (або рецитуються подібно до голосіння), або уривки ритмізованої прози, отже, це й справді поезія. Відокремлення звуковою формою від буденного мовлення для обрядової поезії необхідне, оскільки це привертає увагу до її сакрального змісту.

Серед кількох синтетичних оглядів українського календарного фольклору, що є в активі національної фольклористики, найглибшим і багатим на ідеї залишається зроблений М. С. Грушевським на сторінках його "Історії української літератури". Оскільки ж міститься він у першому томі великої праці та йдеться в ньому про реконструкцію "словесності часів нового розселення і пізніших" (тобто з II–IV ст. н. е.), цілком зрозуміло, що аспект генетичний цікавив дослідника щонайбільше. Згодом у Мюнхені вийшов двотомник О. Воропая "Звичаї нашого народу" (1958, 1966), перевиданий, як і праця М. С. Грушевського, після "перебудови", зокрема репринтно. В інтерпретаціях етнологічних автор "Звичаїв..." іде за схемою М. С. Грушевського, де-не-де поширюючи й розшифровуючи короткі фактичні вказівки вченого, а також щедро додаючи свій ілюстративний матеріал, зібраний частково ще до еміграції, а частково в Німеччині, у таборах остерарбайтерів, потім "переміщених осіб". Нові записи, на жаль, погано документовані, а головний інформант, селянин із Київщини, прихований за псевдонімом Свирид Галушка. Власні міркування О. Воропая здебільшого дилетантські. Згадавши, наприклад, цікавий звичай із Херсонщини – ставити на великодній стіл символічну "могилку", етнограф висловлює побажання, що його "варто б поширити і в інших місцевостях України" (*Воропай*, т. 1, с. 408). Не каже тільки, як це зробити. І навіть.

У цілому ж доводиться визнати, що величезний етнографічний матеріал українського народного календаря, зібраний зусиллями вчених XIX і почасти XX ст., наші етнографи не встигли піддати необхідній науковій обробці: його майже не картографовано<sup>1</sup> (що вже казати про комп'ютерний банк даних), немає описів архівних його джерел, навіть тих, що зберігаються в Україні; не виявлено досі, в яких районах календарний фольклор узагалі не фіксувався і т. д. Як тут бути фольклористові, адже його й за цих несприятливих умов ніхто не звільнить від обов'язку дослідження календарної обрядової поезії? Він, не беручи на себе функцій етнографа, повинен мати





чіткі уявлення про свята й ритуали, які супроводжуються текстами календарної поезії, та про спроби загального теоретичного тлумачення і свят, і ритуалів, здійснені етнологами.

Певні орієнтири стосовно свят, обрядів і фольклорних жанрів, що їх супроводжували, наведено в табл. 7.

**Таблиця 7. Річне коло української календарної обрядової поезії**

1	2	3	4	5	6	7
Сонячний календар	Дата за новим стилем	Дата за православним календаром	Народна назва свята (в лапках) або вчена (у дужках)	Обряди	Жанри творів обрядової поезії	Виконавці (учасники) ритуалу
	4.12	21. XII	"Воведеніє"	Господарські прикмети на новий рік. Святять воду	Прикмети	Господар Дівчата
	7. XII.	24. XII	"Катерини"	"Дівоча воля", ворожіння	Прикмети	Дівчата
	13.XII	30.XII	"Андрія"	"Парубкова воля" на бешкети,  "Кусання калети" Ворожіння про заміжжя	Сміхові діалоги Стереотипні відповіді	Парубки  Парубки Дівчата і дорослі, що їх запитують
	19.XII	6.XII	"Миколая"	Обрядове варення пива, катання на санях	Примовки	Дорослі
	Вечір 6.1	24.XII. Навечір'я Різдва Христова	"Святвечір"	Добування "нового вогню" "Віншування", запрошування "гостей". Спільна вечеря всього роду	Стереотипні формули	Господи-ня Господар  Родина і "мертві душі" роду



Продовження табл. 7

1	2	3	4	5	6	7
Сонячний календар	Дата за новим стилем	Дата за православним календарем	Народна назва свята (в лапках) або вчена (у дужках)	Обряди	Жанри творів обрядової поезії	Виконавці (учасники) ритуалу
Зимове сонцестояння	7.І.	25.ХІІ Різдво Христове	Різдво	Колядування  Вертеп  Виголошування "віршів"	Колядки  Вертепна драма  Різдвяні "вірші"	Парубки, діти, дівчата  Парубки  Хлопці-школярі
	13.І.	31.ХІІ Віддання свята Різдва	"Щедрий вечір", або "Меланка"	Господар ховається за пироги  Щедрування Водіння "кози"	Стереотипний діалог  Щедрівки Напівімпровізований діалог	Господар, діти  Хлопці Діти
	14.І.	1.І. Обрізання Господне	"Василя", або Новий рік	Ворожіння. Бенкет. Посівання.	Сценки ряджених  Гра у весілля, щедрівки	Парубки  Дівчата
	Вечір 18.І	5.І Навечір'я Богоявлення	"Голодна кутя", або другий Святвечір	Проганяють кутю	Примовки	Дівчата. Дорослі. Хлопці.  Діти



Продовження табл. 7

1	2	3	4	5	6	7
Сонячний календар	Дата за новим стилем	Дата за православним календарем	Народна назва свята (в лапках) або вчена (у дужках)	Обряди	Жанри творів обрядової поезії	Виконавці (учасники) ритуалу
	19.I	6.1 Богоявлення	"Водохрещтя"	Похід на річку  Бої навулачки	Прикмети	Усе село  Парубки
	21.I	8.I	"Різдвяний день"	Обрядове пиття горілки	Приповідки до чарки, побажання, припросини, застільні пісні	Дорослі
	Останній тиждень перед Великим постом	Седмиця сирна	"Масниці"	Жіночий обряд "Колодка" Прив'язування "колодки" нежонатим	Масничні пісні  Примовки, прикмети	Жінки  Парубки, дівчата
	Перший понеділок Великого поста	Понеділок 1-ї седмиці Великого Поста	"Жилавий понеділок"	Полоскання горілкою зубів	Прикмети	Дорослі
	9.III	24.II.	"Обретіння"	Зустріч птахів	Веснянки, замовляння, ворожіння	Дівчата
	Від 14.III. до 7.IV.	Від св. Євдокії (1.III.) до Благовіщення (25.III.)	(Зустріч весни)	Виготовлення обрядового печива у формі птахів  Звертання до весни	Веснянки	Жінки  Діти, дівчата



Продовження табл. 7

1	2	3	4	5	6	7
Сонячний календар	Дата за новим стилем	Дата за православним календаром	Народна назва свята (в лапках) або вчена (у дужках)	Обряди	Жанри творів обрядової поезії	Виконавці (учасники) ритуалу
Весняне рівнодення	Від 7.IV. до Зелених свят (Схід), Великодній тиждень (Захід)	Від Благовіщення До Трійці (Схід), Світла седмиця (Захід)	-	Весняні хороводи	Веснянки (Схід), гаївки (Захід)	Дівчата
	Останній четвер перед Великоднем	Великий Четвер	"Чистий четвер" (Захід), або "Навський великдень"	Прибирання двору, лікувальні купелі, отримання під час співання "Страстей" "страсної" свічки.	Примовки	Господар Дорослі
	Не раніше за 4.IV і не пізніше за 8.V.	Не раніше за 22.III. і не пізніше за 25. IV	Великдень	Богослужіння мерців (Схід) Христосування, обмін крашанками (писанками), гри з ними під гойдалками Гра в "гагілки" Моління до сонця Розговини	"Молитви мерців" Примовки, прикмети Пісні "гагілки" Молитви. Примовки	- Усе село Молодь, діти Дівчата, діти. Дівчата. Господар
	Понеділок після Великодня	Понеділок Світлої седмиці	"Волочільне", або "Обливаний понеділок"	"Волочільні" відвідини дітьми рідних Обливання водою	Великодні "вірші"	Усе село Діти Парубки, дівчата
	Після Великодня до 14.IX	Після Великодня до 1.IX	"Вулиця"	Розваги молоді просто неба, хороводи, забави	Пісні "для вулиці", хороводні	Дівчата, парубки



Продовження табл. 7

1	2	3	4	5	6	7
Сонячний календар	Дата за новим стилем	Дата за православним календарем	Народна назва свята (в лапках) або вчена (у дужках)	Обряди	Жанри творів обрядової поезії	Виконавці (учасники) ритуалу
	Другий тиждень після Великодня	Хомин тиждень	"Проводи"	Поминання мерців Хороводи	Примовки Хороводні пісні	Уся родина Заміжні жінки
	5.V.	22.IV.	"Красна гірка", або "Леля" (Волинь)	Хороводи Гра в "Лелю"	Хороводні пісні	Дівчата
	25-й день після Великодня	Преполов'їння, або Права середа	"Рахманський Великдень"	Великдень мерців (Херсонщина)	—	—
	6.V.	25.IV.	"Юрія"	Обходи полів Обливання чабана, вигін худоби на "Юр'ву росу"	Примовки, замовляння	Усе село на чолі зі священником Господар, чабан
	23.IV.	10.V.	"Симонове зіло"	Ворожіння Збирання зілля чарівницями Купання "Симона"	Примовки Пісня	Дівчата Жінки, дівчата
	Три дні перед Трійцею й три дні після неї	Четвер – субота 7-ї седмиці та понеділок – середа 1-ої седмиці по Трійці	"Зелені свята", або "Русальний тиждень"	Завивання вінків Завивання берізки (Схід) Водіння "тополі" (Харківщина, Полтавщина)	Хороводні, русальні пісні	Дівчата



Закінчення табл. 7

1	2	3	4	5	6	7
Сонячний календар	Дата за новим стилем	Дата за православним календарем	Народна назва свята (в лапках) або вчена (у дужках)	Обряди	Жанри творів обрядової поезії	Виконавці (учасники) ритуалу
Літнє сонцестояння	Субота перед Трійцею	Троїцька батьківська субота, переддень Трійці	"Клечальна субота"	Квітання хати зіллям і "клечанням" Поминання мертвих	Пісні	Дівчата, парубки
	Ніч на 7.VII.	Ніч на 24.VI., або павечір'я Різдва Іоана Предтечі	"Івана Купала"	Гри з опудалами "Купалом" і "Мареною" Стрибки через вогнище Ворожіння Збирання зілля	Купальські пісні Прикмети Примовки	Уся родина Дівчата, парубки Дівчата Жінки
	На півдні через тиждень після 6.VII., на півночі – 2.VII	На півдні через тиждень після "Петра" (29.VI.), на півночі на "Іллю" (20.VII.)	"Зажинки"	Обряди з першим снопом, "Спасова борода" Ворожіння про майбутній врожай	Пісні-"сінокоси", жниварські (зажинкові) пісні Примовки, жниварські пісні	Жінки, дівчата Жниці
	20.VII. (південь), на півночі пізніше		"Обжинки", або "Дожинки"	Збирання колосків, виготовлення з них вінка в дарунок господареві Ворожіння на врожай	Обжинкові пісні Стереотипні діалоги	Жниці
	19.VIII.	6.VIII.	"Спас"	Свячення в церкві груш, яблук, меду, обжинкових вінків Поминання родичів	Примовки (вдома, за столом) Примовки	Священик, господар Уся родина
	14.IX.	1.IX	"Семена"	Пострижини	Примовки	Господар
Осіннє рівнодення	З 14.IX. до початку Великого поста	З 1.IX. до початку Великого поста	–	Вечорниці (досвітки)	Небилиці, пісні	Парубки, дівчата



Фольклориста, зрозуміло, цікавлять насамперед жанри обрядової поезії, що супроводжують кожне наступне річне коло в житті селянина. Найскладнішим для вивчення тут залишається жанр *колядки*. В українців це пісенні поздоровлення з Різдвом, такі пісні гурт активних учасників обряду колядування – колядники – співає по черзі господареві дому і членам його родини. Існує велика кількість гіпотез про походження назви пісень і самого обряду. Найвірогіднішим джерелом цього слова вважають латинське *Calendae* (*Kalendae*), тобто "календи (у римлян перший день місяця, день сплати боргів)"<sup>2</sup>. Важче пояснити надзвичайну різноманітність і багатство поетичного світу української колядки.

На думку М. С. Грушевського, корпус українських колядок, що дійшов до нас, виник "не без участі професійної творчості" – з одного боку, скоморохів (за взірцем їхньої дружини формується ватага колядників), а з іншого – "по всякій імовірності, «калік перехожих»". Величання "притягнуло сюди масу мотивів обрядових, пісенних, казкових з інших сфер – із сфери сільськогосподарського обряду, з весільного репертуару, з дружинної творчості". У такий спосіб "колядковий репертуар став збірником, архівом нашої поезії..." (*Грушевський*, т. 1, с. 229–230). Найбільшу увагу дослідників привертали т. зв. героїчні колядки, що співалися парубкові, сину господаря. Тут змальовується богатир старої, ще київської епохи:

Із-за гори, із-за каменної  
Да відтіль виступа великеє військо.  
А попереду пан Івашко іде,  
Пан Івашко іде, коника веде,  
Хвалиться конем перед королем –  
Да нема в короля такого коня...

(*Маркевич*, с. 25)

Навіть важко повірити, що цього "пана Івашка" володар його поміщик М. А. Маркевич, який записав цю колядку від власних кріпаків у середині XIX ст., міг, нічого нікому не пояснивши, відправити на стайню для карі різками або віддати в москалі. Проте гіперболізм





і надмірність прославлення та звеличування були освячені традицією. До того ж колядки співалися в особливій святковій атмосфері "Святого вечора", магичні властивості якого могли здійснити найфантастичніші побажання – не даремно ж про це нагадував рефрен, що лунав після кожного рядка: "Святий вечір!"

Окрім мотивів героїчних, колядки, залежно від адресатів, містять мотиви хліборобські, весільні, мисливські, а також пов'язані з християнським змістом свята, до якого свого часу були прикріплені – Різдва Христова. Навколо християнських колядок у сучасній українській фольклористиці виникла штучна, сказати б, полеміка. Процитувавши твердження О. І. Дея, за яким християнські колядки начебто "не мали нічого спільного з народною творчістю" і т. п.<sup>3</sup>, Р. Ф. Кирчів змушений був доводити в "перебудовній" праці, що "немає найменшої підстави применшувати, дискримінувати так звані релігійні колядки і щедрівки"<sup>4</sup>, а фактично – добуватися у двері, давно вже відчинені в науці.

Але ж є тут і реальна проблема. В українському народному репертуарі розрізняються щонайменше три типи християнських колядок – народні двовірні; народні правовірно православні (або літературні, але настільки вже "онароднені", що ми не розпізнаємо вже їхнього літературного походження); літературні колядки, що перейшли до народної усної трансмісії. Такі вчені, як О. І. Дей, воліли не помічати народного християнства, бо його не могло бути з погляду нав'язаної їм доктрини. Але ж безглуздо підозрювати руку церковника, наприклад, у колядці, що змальовує "святе Різдво" як "диво дивне – сиве голуб'є":

Не було ж того сиве голуб'є,  
Але ж то було та й святе Різдво.

<...>

Йому з іртика полемінь паше,  
А з крильців, з крильців золото капле,  
а з ножок, з ножок іскорки креше<sup>5</sup>.

Тексти колядок третього типу, літературних, створювалися в XVI–XVII ст. українськими поетами. Жанрова форма, навіть деякі тексти цих різдвяних пісень (наприклад, "Ангел пастирем





мовив...") походять – через польське й чеське посередництво – від латинських секвенцій і гімнів, що створювалися в середньовічних монастирях Західної Європи.

Багатівікова традиція народного колядування виробила своєрідну структуру фольклорної колядки. Починається вона із *заспіву*, що має привернути увагу до ритуалу. Структурно заспів відокремлений лише в західноукраїнських текстах: "Пане-господарю, вставай з постелі!"; "Чи дома, дома пан-господарю?" тощо. У колядці східноукраїнській таким сигналом про початок величальної пісні служить звертання до "пана"-господаря, або проста згадка про нього саме як про "пана" в одному з перших рядків: "А у пана Івана, на його дворі..."; "А в сього пана скам'я заслана..." тощо. Розгортання специфічного колядкового сюжету супроводжується рефреном, що має освятити й підтримати побажання, а звучить після кожного рядка: "Святий вечір!"; "Ой дай, Боже!". І навіть:

В неділю,  
В неділю рано зелено вино саджено<sup>6</sup>.

Останній акорд колядки – її кінцівка, яку на Західній Україні самі колядники називають "*поколяддю*" або "поспівом". Це, за влучним висловом Р. Ф. Кирчіва, "своєрідне резюме змісту колядки з обов'язковим побажанням". У цитованій вище колядці "панові Івашку" з Прилуччини поколядь була такою:

Да бувай же здоров, пане Івашку!  
Да не сам з собою –  
З отцем з матір'ю,  
Зо всім родом,  
З милим Богом.

У колядках західноукраїнських поколядь може розростатися, а за ускладнення обряду колядування – і відриватися від тексту колядки. Тоді вона співається під час заключного поздоровлення ("віншування") і набуває ознак самостійної пісні, іноді задовгої: записано, наприклад, поколядь парубкові обсягом у 33 рядки<sup>7</sup>.





*Щедрівки* відрізняються від колядок і календарною функцією (вони новорічні, співалися "Щедрого вечора" та "на Василя" вдень), і виконавцями (діти, інколи дівчата), і меншим, як правило, обсягом, і за віршем – восьмискладовим, на відміну від десятискладових колядок, і за рефреном ("Щедрик-ведрик"), що зайняв місце заспіву й виконує його функції. За формою щедрівка є немов колядкою "в кишеньковому виданні" або парубочою піснею, пристосованою для дітей. Цікаво, що при цьому щедрівка зберігала погрози господареві; у дитячому виконанні вони набували відчутно "сміхового", пародійного характеру:

Дайте книш,  
Бо пуцу в хату миш.  
Дайте ковбасу,  
Бо хату розтрясу<sup>8</sup>.

Масничні пісні, веснянки (гаївки), власне купальські (ті, що співаються тільки "на Купала"), а також жнивні та обжинкові пісні складають в українців – якщо абстрагуватися від певних тонкощів ритмомелодики та музичного втілення – спільний жанр *обрядової заклинальної пісні*. Обов'язковою жанровою прикметою тут виступає звертання до свята або його уособлення з проханням або побажанням, що мають інколи алегоричну форму. Абстрагування ж від тонкощів ритмомелодики необхідне, оскільки вони утворюють картину вельми складну, навіть примхливу й здебільшого не пов'язані зі змістом і обрядовою функцією пісні. Так, О. О. Потебня свого часу вважав, що розмір (5 + 4) "виключно <...> належить дівочим весняним і літнім пісням"<sup>9</sup>. Для сучасного дослідника це лише один із чотирьох типів українських літніх пісень, які він поділяє ще на 12 різновидів: спрощуючи, можна сказати, що йдеться про розміри від (6 + 6) до (3 + 3), різноманітно контаміновані з рефренами<sup>10</sup>.

Ознаки цього спільного жанру в Україні найкраще зберегли пісні жниварські та обжинкові – через те, можливо, що співалися в умовах виснажливої праці у спеку, мали цю працю полегшити, а виконавцям важче було зосередитися для імпровізації або кардинальної переробки. Наведемо приклад, де цей психологічний підтекст виходить на поверхню:

Вгору, сонечко, вгору,  
Хай я нивочку дожду.





Ой лане-ланочку,  
Скажи ж мені правдочку,  
Чи будемо ми в кінці,  
Чи підемо ми в вінці?  
– Ой будем, доню, будем,  
Лише нивоньку дождем!

(Воропай, т. 2, с. 215)

Натомість веснянки (гаївки) та купальські пісні, що в ХІХ ст., практично втративши свої магічні функції, співалися молоддю під час розваг, у словесних текстах своїх майже вже й забувають про обрядову основу хороводу або ритуальної дії, що їх супроводжують, а якщо й пам'ятають, то лише в рефрені або в перших, традиційно збережених рядках. А головним змістом пісні стає куди цікавіша для молоді тематика. Так, у гарній пісні, записаній П. В. Івановим на Слобожанщині, згадки про свято зосереджено в рефрені:

Купало!  
Грало сонечко на Івана.

В основному ж тексті пісні розповідається про стосунки "трьох молодців красних" і "трьох дівоньок красних" (Цит. за: Воропай, т. 2, с. 192–194).

Іноді архаїчний текст такої заклиальної пісні зберігається внаслідок зовнішньої жанрової трансформації. М. С. Грушевський, розглядаючи весняну обрядову поезію, згадує "деякі фрагменти пісень", присвячені птахам, як "першим вістунам весни, не раз дуже гарні, але тепер зв'язані вже з іншими мотивами, у такій фрагментарній формі:

Ой, вилинь, вилинь, гоголю,  
Винеси літо з собою,  
Винеси літо-літечко,  
Зелене житечко,  
Хрещатенький барвіночок,  
Запашненький васильочок!

(Записано як замовляння...)"  
(Грушевський, т. 1, с. 195)





Через багато років О. Воропаю пощастило записати від якоїсь Марії Г-ко з "південних районів Київщини" унікальну розповідь: її мати, "як вони діували, та оце йдуть ранком із коромислом по воду, стануть над річкою і замовляють... Як гоголь виплине з осоки чи з очерету, то це добре: весілля буде або літо весело пройде, а як не випливе гоголь, то це – казали – доля забарилася.

– А як же вони замовляли? – Та як? ... Оце стануть і говорять: виплинь, гоголю, винеси літо, щастя... Я вже все позабувала, як там вони говорили" (*Воропай*, т. 1, с. 219–220). Фактично це не так замовляння, як ворожіння, але цікавіше інше: жінка пам'ятає, що текст не співався, але за іншими ознаками перед нами рудимент обрядової пісні, до того ж дуже архаїчної. Адже закликала навіть не весна (як, наприклад, у **білорусів іросіян**), закликала літо: а це вказує на давню слов'янську двосезонну структуру року.

До обрядових пісень примикають різдвяні й великодні "вірші", а також новорічні, "на Василя", віршовані поздоровлення. Це твори більш літературні, генетично пов'язані з поезією XVI–XVIII ст. та школою тих часів. Фольклорного в них тільки і є що усне побутування та функція у святковому обряді. Тож історики літератури ними й займаються<sup>11</sup>.

До обрядової поезії належать і твори ритмізованої (як правило, з римами) прози, що урочисто декламувалися під час найважливіших моментів ритуалу або пояснювали його зміст. Сукупність цих прозових текстів можна назвати *обрядовою стереотипною прозою*. Найурочистіші з них, *народні молитви*, звучали на Святий Вечір під час спільної вечері родини з її "мертвими душами". Незважаючи на неканонічність, вони оформлені як справжні молитви й тоді, коли господар звертається до Бога, і тоді, коли він запрошує на вечерю "мертві душі": "Ми всі <...> кличемо праведні і грішні душі на святу вечерю... Я їх стільки запрошую і закликаю на цю тайну вечерю, скільки в цім полотні є дірочок та скільки зернин у солодкій куті Божій. Амінь" (*Воропай*, т. 2, т. 72–73. Текст явно редагований).

Урочисто звучали й *віншування*, тобто поздоровлення, що з ними господар звертався до родини на Святий Вечір, а "береза", ватажок колядників, – до господаря після колядування. До обрядової стереотипної прози належать і магічні *"запрошення"*, що їх Святого Вечора (а деінде в "голодну кутю") господар спрямовує до морозу ("Морозе, морозе, ходи до нас куті їсти, а коли не ідеш, то не йди й на жито, пшеницю і всю пашницю"), а інколи й до таких незвичних гостей, як вовк, чорна буря та злий вітер. На перший погляд, це "зворотна



магія". Точніше ж – перед нами випадок тієї логіки магічного тексту, коли "перший мотив застосований лише для драматизації заклинання, для ствердження через заперечення"<sup>12</sup>.

Якщо згадані тексти можна віднести до середніх за обсягом форм обрядової стереотипної прози, то обрядові "примовки" (або "приповідки") і "прикмети" – до малих, що межують із пареміями. "Примовка" може пояснити функцію обрядової дію або розваги. Так, катання на санях-"козирках" післяобід на зимового "Миколая" робилося, "бо ж треба знати, чи слизький сніг цього року випав!" (Воропай, т. 2, с. 35). Або: "На новий рік не годиться пити по одній чарці, а все по дві, щоб старі в парі жили, а молоді собі пару знайшли!" Інколи "приповідка" фіксує певну деталь вірування, як, наприклад, оця загадка: "Благовісник старший від Великодня"<sup>13</sup>.

Стереотипний, клішований характер мають і "прикмети". Оскільки вважається, що всі дорослі їх знають, повторюють їх для дітей, а також того дня, що в них згадується: наприклад, "Юрій з теплом, а Микола з кормом"; "Грім гримить, то Ілля по небесному мосту в огненній колісниці їде". До "прикмет" близькі *короткі характеристики свят*, які повторювалися не лише, щоб навчити дітей, а ще як своєрідний мнемонічний прийом збереження обрядової традиції. Згаданий вище "Трохим Галушка" розповів: "Моя мати, було, як почують дзвін у цей понеділок ("жилавий" – С.Р.), тричі перехрестяться і скажуть: «Хрін та редька!» Це значило, що вони не забули, а добре пам'ятають про піст" (Воропай, т. 2, с. 208).

Інші тексти з тих, що супроводжують свята й ритуали, розглянемо, коли йтиметься про "народну драму".

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Гей, грай, море, радуйся, земле!

Вік од віку, радуйся, земле!

Це ...

1. ... колядь.
3. ... рефрен колядки.
3. ... приспів купальської пісні.
4. ... примовка на Святий Вечір.

**Відмінникові.** Чи можна поділити українські тексти обрядової поезії на релігійні та нерелігійні?





## 7.2. У пошуках прихованого змісту календарної обрядовості

Ще "міфологічною" школою XIX ст. (Ф. І. Буслаєв, О. М. Афанасьєв, згодом О. О. Потебня) було висунуто першу фольклористичну теорію, що пояснювала забутий уже зміст слов'янської календарної обрядовості як відбиття язичницького обожнювання сонця. Ця ідея надовго пережила саму "міфологічну" школу.

Компаративні студії О. М. Веселовського та його послідовників (насамперед Є. В. Анічкова) не залишають сумнівів, що значні компоненти календарної обрядовості слов'яни свого часу запозичили в південно-західних сусідів, племен, що знаходилися у сфері впливу греко-римської культури. Проте якими б значними не були ці запозичення різних часів, вони лягали на місцеву, автохтонну ритуальну основу.

Ідея анімізму, теоретично обґрунтована Е. Б. Тайлором (див.: 3.7), була використана Дж. Фрезером і, особливо, В. Мангардтом у теорії "духів рослинності", яку вони перевіряли на матеріалі, головним чином західноєвропейському, проте інколи зверталися і до українських обрядів. Так, Дж. Фрезер побачив у відомій українській грі з Кострубоньком похорон і воскресіння саме такого "духа"<sup>14</sup>. Мабуть, слід погодитися з Д. К. Зеленіним, який, вивчивши друковані та рукописні джерела, дійшов висновку, що уявлення про "духів рослинності", хоч епізодично й запозичувалися від германських племен (рудименти розуміння Купали як такого "духа" вчений знаходить зокрема в ритуалах Іванова дня українців Гродненської губернії), однак не були широко розповсюджені серед східних слов'ян<sup>15</sup>.

Спроби зазирнути до глибинного змісту українських календарних ритуалів, зроблені в останні десятиріччя XX ст., можна поділити на ті, що передбачають можливість полігенезису слов'янської обрядовості, та такі, що намагаються вивести їх з одного джерела – певного суперсвята або суперритуалу.

В українській фольклористиці ідеї полегенезису дотримувався зокрема М. С. Грушевський: побачивши за Великоднем язичницьке свято сонця, він водночас велику увагу приділив поминальним компонентам



вітчизняної обрядовості. Але найцінніше в цих міркуваннях ученого – широкий, концептуальний погляд на процес її постання та витoki своєрідності: "Перед утворенням нової народної релігії, скомбінованої з старих магічно-натуралістичних елементів і нового християнського синкретизму <...>, якраз ся сільськогосподарська поезія, переткана магічно-натуралістичними поглядами, була найяскравішою формою релігійної гадки і релігійного культу, котрий взагалі не набрав у нас сильно виявлених формальних прикмет. Не було ні святощів, ні храмів, ні священичої верстви, ні загальнопризнаних місць святих відправ. <...> Річний календарний круг – се заразom властиво єдина наша релігійна система, недороблена, не унята в якусь ідейну цілість, передчасно розбита і зруйнована новими церковними заходами" (*Грушевський*, т. 1, с. 171). Необхідним є лише одне уточнення: були і жерці, і святощі, і храми, і "загальнопризнані місця святих відправ" – як, наприклад, святилища Богіт і Звенигород, куди на свята збиралися, приносили жертви та брали участь у ритуальних бенкетах селяни округи ще в XIII ст.<sup>16</sup>.

У середині XX ст. виникла так звана "трудова теорія народних свят", розроблена на матеріалі східнослов'янського зимового календарного фольклору В. І. Чичеровим у книзі "Зимовий період руського народного хліборобського календаря XVI–XIX ст. (Нариси з історії народних вірувань)" (1957). Свого часу віддав їй данину й український етнограф В. П. Петров<sup>17</sup>. Виводити всю календарну обрядовість, її основні ідеї з осмислення селянином його праці – така думка лише на перший погляд може здатися виявом глибокої пошани до хлібороба. Фактично ж ідеться про приниження його, адже людина праці уподібнюється робочому волу, що й очей не підіймає од землі.

Під час "відлиги" в Ленінграді з'явилася друком невеличка монографія В. Я. Проппа "Російські аграрні свята" (1963), де ідея полігенезису набула форми водночас своєрідної та простої. Усупереч назві, у книжці йшлося про архаїчну підоснову не лише російської, а й української та білоруської календарної обрядовості. Головна ідея, майже послідовно проведена в монографії В. Я. Проппа, суголомна щойно процитованій думці М. С. Грушевського: основою руських традиційних свят були не складні культу землеробських



божеств, а примітивні уявлення про магічні засоби, що ними селянин сподівався "вплинути на родючість землі". Першим із них є, на думку дослідника, догодження небіжчикам-предкам, бо вони, "під землею будши, могли мати владу над урожаєм"<sup>18</sup>. Другий засіб – вживання ритуальної їжі. Це, по-перше, традиційна новорічна обжерливість: "достаток їжі в перший день нового року забезпечує достаток на весь рік"; по-друге, "ритуальна їжа являла собою акт прилучання себе, і не тільки себе, а й усієї своєї родини й усіх об'єктів свого господарства до тих сил і можливостей, що приписувалися тваринам, яких з'їдали". Передусім мається на увазі плодючість. Ще один спосіб провокування родючості землі – це обрядовий еротизм, бо "людська плодючість і все, що з нею пов'язане, стимулює сили землі і примусить її дати врожай". Нарешті, як прийоми хліборобської примітивної магії В. Я. Пропп розглядає внесення рослин до хати "для використання прихованої в них сили" плодючості, а також ритуальне розривання берізки (на Зелені свята) та купальських опудал-ляльок і розкидання шматків (або попелу від них) по полю. В останній інтерпретації – "слабке місце" взагалі логічної та послідовної концепції В. Я. Проппа.

Пояснивши глибинний зміст маніпуляцій з Купалом і Мореною, російський дослідник не спромігся укласти до своєї концепції пояснення самих цих постатей і змушений був реконструювати "фази народження божества рослинності". Врешті-решт виявляється, що ці "ляльки" є антропоморфні істоти, але ще не справжні боги: про них "згадують тільки днями свят. Іншим часом вони ніби зовсім не існують". В. Я. Пропп звертає також увагу на "присутність фарсових моментів у обряді похорону, як і взагалі веселощів і сміху, що ними супроводжувалося роздирання або потоплення ляльок чи опудал". Він доводить, що в аграрних культурах "сила сміху повинна була забезпечити землі плодотворну силу, допомогти їй розродитися". При цьому магічне значення мав саме "сміх при роздерті або умертвінні ляльки. Сміх впливав на природу не безпосередньо, а через воскресіння знищених антропоморфних уособлень свята, що воскресали в зіллях і злаках, що своєю смертю і своїм воскресінням нібито створювали врожай"<sup>19</sup>.

Єдине, глобальне пояснення всіх слов'янських ритуалів запропонувала московська фольклористка Н. М. Велецька, яка найдокладніше виклала свою концепцію в монографії 1978 р. Вона





робить спробу реконструкції праслов'янського ще ритуалу відправлення старих "на той світ" і починає аналіз із "краще збережених українських варіантів"<sup>20</sup>. Як відомо, наприкінці ХІХ ст. публікація українських переказів на цей сюжет стала приводом для гучної полеміки, у ході якої деякі патріотичні учасники – і серед них такий фахівець, як Ф. Вовк (Ф. К. Волков) – побачили в цих текстах наклеп на український народ. Натомість Н. М. Велецька доводить на вельми широкому матеріалі, що звичай убивати або морити голодом старих безперечно існував у праслов'ян, а у прибалтійських слов'ян зберігся й до часів історичних. З накопичених у праці спостережень можна зробити висновок, що ритуальному вбивству підлягали люди, які досягли шістдесяти років, їхня смерть була добровільною, а сам ритуал мав забезпечити добробут племені, адже вбиті мислилися його послами "на той світ" до померлих предків. Цей ритуал Н. М. Велецька після досить складних і плутаних міркувань пропонує вважати за результат деградації "давньоіндоєвропейського звичаю повертатися в похилому віці на батьківщину (прабатьківщину)".

Рудименти ритуалу відправлення старих "на той світ" дослідниця знаходить у календарній обрядовості буквально скрізь. Навіть відомий метафоричний вираз складача Густинського літопису про "простую чадь", що на Купалу "чрезъ оный огонь прескакують, оному бѣ су жертву себе приносяще", вона розуміє прямо – бачить тут сприймання Купали як "обожненого предка. Отже, стрибок через вогнище означав символічну форму приєднання до предків". Рудиментами того суперритуалу стають у Н. М. Велецької й вінки, і назва "дідух" для останнього снопу, і купання в ополонці, навіть катання з гірки. Знайшлося місце й для землеробських "передбожеств", отих ляльок або опудал на Івана Купала чи на інші свята: "Лялька, що спалювалася, розривалася на шматки – це найбільш показовий знак людини. Самі форми купальського ритуалу містять чіткі аналогії з формами ритуалу відправлення на той світ..."<sup>21</sup>.

Якщо вже дотримуватися думки В. Я. Проппа, що ці антропоморфні ляльки не є божества, у них справді можна бачити заміну людини, але не старої, за Н. М. Велецькою, а юнака, як вважає



Б. О. Рибак<sup>22</sup>, що його мають принести в жертву. І не обов'язково йдеться про жертву якимсь богам. За спостереженнями В. Тернера, у африканського племені ндембу рішення про виконання головного ритуалу завжди пов'язано з кризою в "соціальному житті села", а функцією його є відродження єдності племені<sup>23</sup>. Жертва ж освячує ритуал і вносить до нього емоційну напругу: жертва невинна й після смерті набуває сакральності, але тоді її вбивство є злочин; з іншого ж боку, без цього злочину мети ритуалу досягти неможливо. Саме тому жертва – як це й бачимо в поводженні з її замісником, антропоморфною лялькою – спочатку звеличується, а в момент страти – зневажається, принижується, осміюється – останнє необхідно, щоб психологічно полегшити виконавцям ритуалу їхню участь у вбивстві.

Що ж до загальних висновків із поданого огляду, то передусім слід констатувати багаторівневий характер календарної обрядовості українців у ХІХ ст. Якщо ж спробувати визначити національну своєрідність пропорцій між трьома компонентами календарної обрядовості, які спостерігаються у всіх народів Європи, – місцевим автохтонним, греко-римською спадщиною та привнесеним якоюсь світовою релігією (у більшості – християнством), то слід підкреслити велику питому вагу останнього, християнського компонента. Другий висновок: прості форми землеробської магії, блискуче виявлені В. Я. Проппом у російському обрядовому фольклорі, в українському ХІХ ст. виглядають уже кардинально переосмисленими й не завжди розпізнаються під пізнішими нашаруваннями.

Почати з того, що в ХІХ ст. українці вже не знали такого архаїчного магічного акту, як "закликання" весни. Відомо, що людство поступово оволодівало ідеєю про незалежний від нього розвиток природних процесів. Лише кілька десятиріч тому К. Г. Юнг почув від парагвайського індіанця таку пересторогу: "Американцям варто б перестати тіснити нашу релігію, тому що коли вона зникне, коли ми вже більше не зможемо допомагати нашому Батькові-Сонцю рухатися небом, то й американці, й увесь світ через десять років побачать, як перестане сходити Сонце". Для українців ХІХ ст. питання про допомогу сонцю рухатися небом уже не стояло. Можна погодитися, що й наші предки гадали, що без їхнього магічного



втручання, самотужки, весна ніколи не настане. Проте цікава річ: розповідаючи про обряди "закликання" весни, українські фольклористи переказують свідчення етнографів про ритуали білоруські та російські, рудименти українських давно переосмислено (див.: 7.1). А співали в Україні в XIX ст. про весну, що встигла вже сама прийти: "Що ти нам, весно, принесла?"

Зате догодження покійникам має місце в українських ритуалах, але той матеріалістичний розрахунок, що про нього пише В. Я. Пропп, якщо колись і мав місце, то в XIX ст. вже був глибоко забутий. І зміст, і форми поминального компонента народного календаря в українців уже цілком пояснюються, кажучи словами самого В. Я. Проппа, "природним бажанням згадувати своїх близьких, що пішли з життя, і віддавати їм шану".

Що ж до ритуальної їжі, то обрядову обжерливість, або "магію першого дня" в українців деформовано значно більше, ніж у їхніх слов'янських сусідів. З одного боку, О. Воропай наводить таку примовку "на Василя": "Нап'юся горілки, щоб цілий рік було за що випити!" (Воропай, т. 1, с. 153); засобом згаданої "магії" стає горілка, продукт, на який важкувато поширити міркування В. Я. Проппа про функції обрядової їжі. З іншого боку, найбільший "достаток їжі" на українському святковому столі етнографами зафіксовано не "на Василя", і навіть не на Масляну – на Великдень, що "магією першого дня" вже не пояснити.

З обрядовим еротизмом справа трохи складніша. Так, згадані В. Я. Проппом деякі українські звичаї безумовно працюють на користь його гіпотези, зокрема колоритне свідчення О. В. Терещенка про еротичну інтерпретацію ритуального оплакування жінками Ярила, "чоловічого солом'яного опудала"<sup>24</sup>. Проте еротизм молоді, як відомо, в українських обрядах є явище вторинне, а вільність поводження на досвітках, наприклад, і за календарним приуроченням не відповідає теорії російського етнолога.

Навіть фарсовий сміх під час розтерзання та знищення ляльок чи опудал не зафіксовано в українців так виразно, як вимагає цього теорія В. Я. Проппа. Так, у щойно наведеному свідченні про гру з Ярилом сказано: "Опудало хоронили, після чого п'ятика продовжу-



валася" (курсив мій – С. Р.).

Таким чином, за всіх рудиментів глибокої давнини, українська календарні обряди та поезія, що їх супроводжувала в ХІХ ст., несуть у собі – на відміну від аналогів у деяких слов'ян-сусідів – сліди якогось кардинального переформування, модернізації, після якої християнські компоненти й зайняли в ній чільне місце.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Чи можливе пояснення основного змісту календарної обрядовості у слов'ян, виходячи з одного якогось ритуалу?

**Відмінникові.** Висловленій щойно думці про стадіально пізній характер української календарної обрядовості, зафіксованої в ХІХ ст., протистоять такі факти, як ...

1. ... велика подібність між обрядами східних слов'ян, продемонстрована у працях радянських дослідників.
2. ... архаїчність розмірів весняної поезії.
3. ... запозичення з греко-римської обрядовості, зроблені ще до прийняття християнства.
4. ... глибокий архаїзм весняних і літніх ігор з опудалами Івана, Марени, Кострубонька тощо.

## **7.3. Позакалендарна громадська й родинна обрядова поезія: примовки, голосіння, весільні пісні**

Позакалендарні обряди поділяються, як уже згадувалося, на громадські, родинні та індивідуальні. Перші виконувалися всім селом, коли громаді загрожувала смертельна небезпека: під час пошесті (ритуальне оборювання села, оперезування церкви намітками, спалювання упирів) або посухи (від цього мало допомагати утоплення відьом





та інші, гуманніші ритуали). Треба відзначити, що з трьох структур ритуалу, поєднаних його граматиною – "словесної (вербальної), предметної (реальної) і дійової (акціональної)"<sup>25</sup>, – в українських *громадських* ритуалах найменше вивчено саме найцікавішу для нас – словесну.

Цей недолік пояснюється причинами як суб'єктивними, так і об'єктивними. Деякі з цих ритуалів були недоступні для фольклориста тому, що не відповідали нормам законодавства, а також через те, що виконувалися okazіонально, тож фольклорист лише випадково міг натрапити на виконання такого ритуалу. Другий чинник діяв і стосовно ритуалів, які криміналу не містили. Так, Д. М. Щербаківському пощастило побачити 1910 р. під час епідемії холери, як у с. Сутче на Пінщині баби оперізували церкву зшитими намітками і навіть сфотографувати, але не вдалося записати якісь тексти та навіть установити, чи вони взагалі виголошувалися<sup>26</sup>. Об'єктивним чинником виступає той факт, що в цих ритуалах на перший план виходив компонент дійовий (акціональний), він і зберігався в пам'яті учасників під час перерв між виконаннями обрядів, інколи настільки довгих, що стереотипне словесне супроводження забувалося – і через те імпровізувалося, коли виникала потреба повторити ритуал. Саме імпровізованими були словесні тексти, які, за свідченнями Г. Квітки-Основ'яненки (у повісті "Конотопська відьма") та І. Я. Франка, звучали під час потоплення відьом та спалення упирів<sup>27</sup>.

Існували, зрозуміло, й обряди, що мали стереотипний словесний компонент, як, наприклад, викликання дощу. Щоправда, Н. Дмитрук, описавши на початку 20-х рр. ХХ ст. більше дюжини таких обрядів у селах Житомирщини та Київщини, текстів не наводить<sup>28</sup>. Зате М. І. та С. М. Толстим пощастило за півстоліття в с. Стодолочі на Гомельщині записати від В. М. Щур (70 років) розповідь, як вона "маленькою дівочкою", разом із такою ж подругою, отримавши від дорослих свячений мак, "насилали у криницю і мешалі кійочками <...> і казали: «Макарко, синочок, да вулезь з води, розлей сльоози по сьвятуї землі-і-і». Так вот голосом і вела – уже так голосаць, як по мертвому все равно"<sup>29</sup>. Публікатори вбачають у киданні маку до криниці акт жертвування, а в голосіння по "Макарці" – досить складний міфологічний підтекст.

А деякі з місцевих версій громадських ритуалів безумовно вимагали загального мовчання. Д. М. Щербаківський надрукував запис



В. Г. Ляскоронського від пирятинця Г. Ф. Пушкова, який наприкінці 10-х рр. XIX ст., хлопчиком, був свідком обряду, що ним мешканці с. Костянтинівка намагалися позбавитися пошесті. Пізно ввечері жінки "голими впряглися в рало і почали оборювати село", а не впряжені "озброїлися нагостреними косами", щоб "убивати всяку живу істоту, яка здибається по дорозі". Оповідач знаходився в хаті бабусі, де, як і в усьому селі, "було темно, всі сиділи тихо і не балакали", і через зачинені двері "було добре чути брязкіт кіс, ніби ними били одна об одну"<sup>30</sup>. Отже, на відміну від, скажімо, російського обряду оборювання, під час якого жінки співають пісню, що має додатково налякати пошесть, у цій з українських версій ритуалу мовчати мали не лише пасивні його свідки, а й самі виконавці.

Родинні обряди теж досить чітко поділяються на "мовчазні" та "голосні". Можна зрозуміти, чому є такими скупими на словесні тексти позацерковні ритуали, пов'язані з народженням дитини: родичі береглися, щоб не привернути до беззахисного (бо ще не хрещений) немовляти увагу нечистої сили. Хоч записів таких обрядів було зроблено багато, примовки згадуються тільки при деяких. Так, Д. К. Зелений фіксує в українців Куп'янського повіту на Харківщині в обряді зливки (або зливщини – ритуального миття рук породіллі та повитусі, нагородження останньої) такий компонент: коли миття вже відбулося, і породілля вперше нагодувала дитину, сидячи при цьому на шубі (символ багатства та плодючості), усі присутні на чолі з "бабкою" тричі обходили навколо столу. Жінки при цьому питали повитуху: "«Бабусю, куди ви ідете?» – «В рай». – «Боже вам помагай! Просіть і нас з собою!» – «Ідіть і ви з нами»"<sup>31</sup>.

Похорон у XIX ст. мав характер перехідний від давніх язичницьких форм до нових, більш оцерковлених. У дуже інформативному з цього погляду записі "Лісовика", надрукованому 1857 р. П. О. Кулішем, заможний селянин з Харківщини розповідає, що батька його "хотіли в саду біля дідуса поховати, та ж не можна". Залишився в минулому й такий звичай: "Як дідуса ховали, так люде не несли домовини, а везли волами на санях, хоч то і влітку було", а волів разом із саньми віддавали священникові (Куліш, т. 2, с. 286–288).

Цікаво, що всі похоронні звичаї, навіть безперечно язичницькі, цей інформант сприймає як ті, що "по-Божому", християнські, за одним лише винятком – голосінь: "А мати плакали, поки батюшка приїхав,



а тоді вже годі". Ритуали власне похорону в українців християнські (якщо не рахувати відомих весільних елементів у похороні неодружених юнаків і дівчат і етикетного намагання жінок "увірватися в яму" до небіжчика чи небіжчиці), але в обрядах перед- і післяпохоронних словесний компонент голосіннями не обмежувався. Так, інформант "Лісовика" згадує безумовно етикетну промову, виголошену його батьком перед смертю (цікаво, що майнові розпорядження до цього прощання не увійшли), та безперечно формульні словесні реакції родичів на обставини, що супроводжували смерть. Наприклад: "Мати тільки-тільки що вспіла перехристити та проказати: «Прощай, дружино, і мене дожидай!»" Формульними були, без сумніву, і примовки на поминках, де "все приговорюють: «Царство небесне Прохору Семеновичу! пером земля над ним! нехай со святими почиває, та й нас дожидає»" (Куліш, т. 2, с. 289).

Похоронні *голосіння* – один із найкраще вивчених жанрів українського фольклору (праці В. М. Гнатюка, В. В. Данилова, М. С. Грушевського, В. М. Сисова та ін.). Виконують їх передусім жінки, бо голосити за покійним є їхнім традиційним обов'язком, але пережитки колишніх спільних плачів міста за князем, села за поважним небіжчиком (у записі "Лісовика": "як заголосить увесь мир"), абощо, з одного боку, а з іншого – потреба емоційної розрядки приводять до того, що інколи голосять і чоловіки. В Україні зустрічалися й голосільниці-професіоналки, подібні до давньогрецьких.

Традиційну структуру похоронного голосіння М. С. Грушевський відтворює як поєднання таких "головних мотивів":

"Заклич до небіжчика (небіжчиці), в формах ласкавих, ніжних, заразом можливо енергійна і сильна, щоб заставити себе почути.

Вирази жалю і болю з приводу смерті – «лемент». Поклик «не вмирати», вернутись, устати, подивитись, промовити. Докори за те, що небіжчик сиротить рідних, кидає господарство. Докори попереднім одшедшим, що вони покликали, перевабили до себе покійного.

Образ сумного стану небіжчика в його новій домовині і контраст покиненого життя.

Образ сумного стану покинутих без нього і контраст страченого життя.

Побоювання, що без небіжчика його рідні не тільки не даватимуть собі ради з домом і господарством, але будуть безборонні



супроти кривд чужих.

Вирази відчаю: краще було не родити дітей, ніж стратити; краще не жити без помершого (-ої).

Прошення прибути хоч на коротко, на побачення, на розмову, і запити, коли чекати, звідки виглядати?

Вирази резігнації: неможливість побачитися, прибути, промовити; неможливість що-небудь передати, як-небудь зв'язатися живим з небіжчиками.

Запити до природи, до садів, до птахів, чи вони не бачили небіжчика і не можуть щось від нього передати?

Образи-контрасти подружжя і смерті. Образи-порівняння: зламане дерево, відірване від гілки яблуко і т.д.

Прошення до старших одшедших: прийняти і упокоїти новоодшедшого (одшедшу).

Надії побачення" (Грушевський, т. 1, с. 150–151)).

Навіть у цьому, такому, здавалося б, повному переліку традиційних мотивів голосіння не знайшлося місця ще одному компоненту – оповіді про причини смерті та прокльону її знаряддю чи вбивці, що становить паралель до "опису", відповідного елемента структури епітафії, давньогрецької надгробної промови. Конкретний вибір мотивів для кожного окремого голосіння визначалася віком, статтю, характером, становищем у родині небіжчика (небіжчиці), а також – реальними взаєминами в родині. Останній момент принципово важливий. Трапляється, що образа пересильє і дію загальнолюдського звичаю казати про небіжчика тільки добре. М. С. Грицай наводить голосіння, що в ньому вдова докоряє: "Та за що ж ти мене караєш, та за що ти мене наказуєш? Та не жила я, а мучилась, світа Божого не бачила. Тільки знала, що сльозами обливалась, та по закутках од чоловіка-ката ховалась..."<sup>32</sup>.

До голосінь похоронних за формою дуже подібні голосіння *рекрутські*, якими матері, дружини, сестри прощалися з юнаками, відданими "в москалі" (це інколи було й формою покарання) або до "цісарського" війська, прощалися немов із небіжчиком.

Голосіння інколи неправомірно прирівнюють до тих фольклорних жанрів, що їх твори варіюють щодо певного інваріанта. Насправді, як справедливо зауважує К. В. Чистов, голосіння "імпровізувалися і функціонували як разові тексти, не підлягали варіюванню"<sup>33</sup>. Фактично ж кожне голосіння є твір окремішній, okazіонально створений





на базі засвоєних голосільницею (голосільником) уявлень про типову композицію голосіння та його постійні "теми" (у розумінні "теорії Перрі – Лорда", але не "формули", оскільки словесна форма вільно змінюється), як-от: "Чого ти на мене так розгнівався?..."; "Приймай і мене до себе..."; "Звідки я тебе буду виглядати?..." та ін.

Деякі фольклористи вбачають у голосіннях твори прозові, інші ж – поетичні, віршовані. М. С. Грушевський, наприклад, вважає, що вони є "нерівноскладовими синтаксичними речитативними віршами, аналогічними з замовляннями, тільки-но вони мають далеко більшу тенденцію до мелодійності і часами навіть таки починають переходити в пісню" (Грушевський, т. 1, с. 155). Про форму замовлянь ітиметься далі, а голосіння в його архаїчній і найпоширенішій у ХІХ та ХХ ст. формі все ж таки прозове, хоч і ритмізоване і – подекуди – з дієслівними римами. Поширення ж на Поділлі та Буковині голосінь, що "починають переходити в пісню", є ознакою певної руйнації (обережніше сказати – розвитку) цього жанру. Справа в тому, що архаїчні голосіння не можуть мати впорядкованої віршової форми, бо це справжнє виття, квиління, зойк.

Подекуди в Галичині був і звичай безслівного оплакування, або "йойкання" – голосного, протяжливого і "з вереском", у ньому "беруть участь не тільки жінки на цвинтарі, але навіть і на значній віддалі від нього" (Вовк. Студії..., с. 214). Надзвичайно тяжке емоційне враження від голосінь (і похорону взагалі) викликало в народі використання своєрідних психотерапевтичних заходів: українці, як і всі слов'яни, подекуди практикували звичай наприкінці поминок веселитися, співаючи веселих пісень і танцюючи; Д. К. Зеленін фіксує цей звичай у селян Київської губернії. Існувало й табу на голосіння, як минули сороковини.

Сучасні дослідники, як уже згадувалося (6.7), указують на т. зв. похоронні "псалми", складачами яких "виступали нижчі духовні чини, що використовували у своїй творчості стиль народної пісні<sup>34</sup>. Ці твори часто є переробками перекладів давньоєврейських псалмів, зроблених Симеоном Полоцьким, а також оригінальних духовних пісень (зокрема, ченця Германа (ХVІІ ст.) і св. Дмитра Туптала); вони існують на межі між фольклором та літературною творчістю.

Рясна й багатобарвна обрядова поезія оздоблювала *весілля* – народне родинне свято-виставу, ритуали якого описано в розділі про народну драму (7.6). Поки що розглянемо тексти. Під час сватання вони, головним чином, прозові: це всім відомі алегоричні примовки



сватів про куницю, "красну дівицю", та про те, як "наш бичок у вас заблудився". Примовки звучали й під час інших ритуалів, зокрема при роздаванні "дарів" родині молодої, частуванні "караваєм", прозовими були й "благословення" молодих батьками.

*Весільні пісні*, як зазначає М. М. Шубравська, це "не лише один з найбільш поетичних, а й найбільш складних і старовинних жанрів фольклору"<sup>35</sup>. Твердження повноварте, бо належить дослідниці, що зважилася на тяжку працю упорядкування фундаментального тому (у двох книгах) "Весільні пісні" серії "Українська народна творчість". Величезний матеріал (2256 пісень, із них 1662 – з мелодіями) охоплює, за дуже обережним підрахунком, десь близько 10 відсотків з архівних записів України. У статті "Від упорядників" (музичний бік пісень дослідив і нотний матеріал упорядкував А. І. Іваницький) М. М. Шубравська зауважує, що "попри самостійне значення, том є також своєрідним доповненням до видання «Весілля»". На жаль, згадане видання (1970) підготовлено до друку за канонами радянської фольклористики 50-х рр. ХХ ст. (див. 4.11), застаріла й передмова О. А. Правдюка.

Відкидаючи у своїй версії класифікації весільних пісень жанровий принцип, М. М. Шубравська вдається до "обрядово-функціональної схеми". Як результат, пісні розподілено за конкретними ритуальними ситуаціями весілля, а їх у першій, "наддніпрянській" книжці враховано 110, а в другій, "західноукраїнській" – 114 (реальний поділ ще дрібніший).

Зрозуміло, що в нас немає можливості застосувати цю схему, як і взагалі охопити все жанрове й регіональне розмаїття українських весільних пісень. Тому їхню своєрідність спробуємо виявити на матеріалі локальному, але доволі репрезентативному і красномовному. Ідеться про порівняно недавно знайдений етнографічний опис "Подольське весілля", створений С. В. Руданським 1861–1862 рр. (*Руданський*, с. 23–76). Пісні, що пролунали на увічненім ним весіллі, поет-фольклорист поділяє на "каравайні" й "гільцеві", "шлюбні молодих до входу і по виході із церкви", "подорожні", "соперечні за молодую", "просьби дружечок до молодої і <...> молодої до дружечок", "приказ дружечок старостам", "квіткові", "благословіні", "дарові", "гостинні", "гуляйні", "постільні", "поздоровчі", "застільні", "призначені для стрічі родини". Цей поділ, прив'язаний до ритуалів, не збігається в С. В. Руданського з поділом музичним (134 пісні весілля співалися на 14 мелодій), що яскраво демонструє складність і синтетичність



цього колективного народного утвору.

А як твір словесного мистецтва поетові найбільше припала до душі пісня, що одна з усіх співалася на "голос, дуже подібний до щедрівки", і яка, на його думку, належить "до найлучших співових епізодів нашого стародавнього люду". У пісні цій "кожна стрічка співається по два рази і за первим доспівається «рано-рано», а за другим – «та ранесенько»".

Слала зоря до місяця:  
"Ой місяцю-товаришу,  
Не сходи же ти ранше од мене,  
А зійдемо враз обоє.  
Освітимо небо і землю,  
Небо і землю, гори і долини;  
Звеселить звір у полі,  
Звір у полі, гість у дорозі".  
Слала Васюня до Тодорця:  
– Ой Тодорцю, суджений друже!  
Не сідай на посад ранше од мене,  
А сядемо враз обоє,  
Звеселимо отця і неньку,  
Отця і неньку, всю родину,  
Всю родину близьку й далеку.

Недаремно ж через сорок років Хв. Вовк побачив у іншому варіанті цієї пісні "гімн про небесний шлюб" і нагадав, що "у стародавніх індусів рецитація гімну *Surya*, де говориться про шлюб Місяця із Сонцем, була частина шлюбного обряду" (Вовк, Студії..., с. 235). Якщо ж триматися ближче до українського фольклору ХІХ ст., то в замовляннях, як відомо, місяць називають князем, а у весільних піснях князем називають молодого. Це і є, мабуть, поетична основа справді високохудожнього паралелізму, де сподіване дружнє, рівноправне життя молодих асоціюється



зі світлом зорі та сяянням місяця, що зливаються до купи.

Ця ідея рівноправності не лише двох родів, що через шлюб укладають між собою союз, а й чоловіка з жінкою й утворює в українців саме "весілля", веселе свято, що не знає, як у деяких слов'янських народів, голосінь молоді. Проте життя є життя, співали на весіллі й сумних пісень, не дарма ж більшість з них призначалася для молоді, і лише одна – для молодого:

Ой попід лісом битая дороженька, (2)  
Ой туди їхав Тодорцьо з буярами. (2)  
Єму калина дорогу заступила. (2)  
Вийняв шабельку, став калину рубати, (2)  
Стала калина до нього промовляти: (2)  
– Ой не для тебе ся калина саджана, (2)  
Оно для тебе дівонька споряджана! (2)

Оскільки калина у весільній поезії завжди виступає як символ дівочості, незайманості молоді, не треба й пояснювати, що символізує таке войовниче поведіння з нею молодого. Отже, ця пісня, що її співали "буяри" для молодого, і своїм "голосом сумним і жалібним", і змістом ставала на захист молоді, прохала ласки, лагідності для неї в "судженого друга".

Інший "голос" – "сміливий, самодовільний і не дуже частий" – зафіксував С. В. Руданський у чотирьох піснях – "двох подорожніх", "одній поздоровчій" та одній "застільній". Тональність їх пояснюється ситуаційно. Так, одну з "подорожніх" співали, коли сватання тільки починалося, другу – коли шлюб уже щасливо, "з честю" здійснився. Ще на один "голос" співалася "більша половина весільних пісень", почутих тоді С. В. Руданським, – і не дивно, адже йдеться про обрядову мелодію, яку Ф. М. Колесса називав "груповою", а сучасний етномузикознавець А. І. Іваницький – "весільним наспівом-емблемою". Простіше: це одна з тих мелодій, зачувши яку ще під селом, подорожній уже знав, де грають весілля. До цього "голосу" С. В. Руданський відніс





і кілька дуже популярних пісень, як оцю "коровайну":

А в нашій печі (2)  
Золотії плечі,  
А срібнії крила,  
Щоб каравай гнітила.

Загальним задержуватим, жартівливим тоном відрізнялися пісеньки, якими подруги молоді, "дружочки" висміювали "буяр" і сватів, як наприклад:

Їжде, буяри, капусту; (2)  
Наша капуста туста.  
Комара задушили,  
Капусту присмачили.

І вже тільки за побудовою словесних текстів вирізняються пісні "прохальні", з якими звертаються до батька і матері молодого – благословити "коровай розчиняти", до священика, щоб відкрив церкву ("Ой попе, попе, батьку наш...").

Надзвичайній різноманітності весільних пісень – емоційній, інтонаційній, музичній – відповідає й багатство метрики, хоч за статистичними підрахунками найпопулярнішими були розміри (7 + 7), (5 + 3)<sup>36</sup>. Узагалі ж у синтетичній структурі весілля текст пісень виступає як естетичне явище, в усякому разі, рівноцінне музиці – чого аж ніяк не можна було б сказати (за виключенням хіба що опер Р. Вагнера) про його відповідники в професійному мистецтві XIX ст., а саме про оперу та оперету.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Чи звучать на традиційному українському весіллі голосіння молоді?

**Відмінникові.** "Макарка" в поліському ритуалі викликання дощу – це...

1. ... св. Макарій Колязинський.

2. ... хлопець із с. Стодо-

лочі, що колись утопився.





3. ... потоплена жертва, яку закликають ожити та принести з собою дощ.

#### **7.4. Поезія індивідуальних ритуалів: магічні формули побажання, замовляння, закляття, прокльони**

Індивідуальних ритуалів зафіксовано було доволі багато, але теоретичне осмислення їх якось не зацікавлювало етнографів. І тому, мабуть, що участь у них однієї тільки людини здається позірною, бо дуже часто друга людина виступає як суб'єкт ритуалу (наприклад, при замовлянні "на любові"), а в інших випадках двовірний виконавець такого ритуалу відчуває контакт із надприродним партнером – нечистою силою, уособленою хворобою, святим, Богородицею, абощо.

Життя селянина і селянки супроводжувалося безліччю дрібних ритуалів, які виконувалися під час щоденних справ, як-то: купівля худоби, догляд за нею, пошиття одягу, прання його, приготування їжі, споживання її тощо. Важко знайти серед цих мікроритуалів такі, що не супроводжувалися словесним текстом, як, наприклад, ритуал, зафіксований В. П. Милорадовичем: "Корову, що повертається від бугая, переганяють перед входом до сараю через голу косу" (Милорадович, с. 286). Тут маємо нульовий словесний текст. Словесне супроводження цього обряду може виникнути як пояснення, навіщо він виконується. Якщо вже триматися обраної тематики, наведемо такий приклад: "Коли надворі зимно і теля забирають до хати, то покривають штаньми, або обгортають чоловічою сорочкою, «щоб було кругле, матнисте, щоб його перелогі не нападали». Занісши до хати, теля постукують трохи лобом об припічок, «щоб було гладке», а до рота йому всовують соломину, «щоб не перебирало паші»" (Милорадович, с. 287). Ці пояснення могли проказувати не лише етнографові, що зацікавився ритуалом, а й дітям, коли зібралися в хаті навколо теляти.

Але ось обряд, в якому тексти набувають самостійного значення, бо без них він не досягне мети: "Новонароджене теля окроплюють свяченою водою, примовляючи: «Деркач на бік, щоб ніхто тебе не врік». Його тричі переступають, говорячи: «Не знаю я, що ти таке: чи бик, чи телиця? Щоб тебе не знали ні кров, ні вроки, ні перелогі».



Потім окреслюють ножем корову і теля, продовжуючи: «Ніхто заліза не буде кусати і глодати, ніхто народженої корови буйволиці, семиріжниць не буде врікати» (Там само). Цей комплекс із трьох ритуалів починається християнським акціональним компонентом, а той супроводжується напівзаумною *магічною формулою побажання*. Можливо, що йдеться не про заум, а про спотворення первісної формули. Деркач – це худий, цибатий віл, то ж, здогадно, спочатку було: "Деркач – не бик...". Із наступного тексту довідуємося, що йдеться про телицю, а тут побажання міцності та кремезності бичку – недарма. Адже переступання в протилежних напрямках, як і вдавання незнання, "чи бик, чи телиця", мають остаточно збити з пантелику нечисту силу. Нарешті, від неї та від людських злостивих "уроків" має захистити магічне коло, дійовість якого підтверджується й останнім, третім, словесним компонентом обряду.

Цей третій текст – *замовляння*, оскільки відповідає класичному визначенню цього жанру, поданому О. О. Потєбнею: "Словесний образ порівняння даного чи умисно витвореного образу з побажаним, з метою викликати це друге" (переклад М. С. Грушевського: *Грушевський*, т. 1, с. 137). "Залізо" – образ реальний, бо магічне коло окреслюється ножем, воно ж стає основою образу "умисного", створеного для порівняння (як "ніхто заліза не буде кусати і глодати..."), а "побажаний" образ корови – не лише вільний від "уроків", але й фантастично, з елементами архаїки ("буйволиці, семиріжниць") прикрашений.

Наведемо й визначення *замовляння*, запропоноване в останній чверті ХІХ ст. українським фольклористом М. В. Крушевським, бо воно на відміну від поданого О. О. Потєбнею, ураховує і ритуальний, і психологічний аспекти: "Замовляння є виражене словами побажання, з'єднане з певним обрядом чи без нього, яке повинне неодмінно виконатися"<sup>37</sup>. У ХІХ ст. українські *замовляння* (у народі це ще "вишіптування"), як свідчать записи, майже всюди усні, тобто розраховані на усне зачування та згодом промовляння з пам'яті. Тому типова структура в усного *замовляння* простіша, ніж у довшого писемного, що у виданні займає інколи кілька сторінок. Включає вона такі традиційні компоненти:

1. Словесне відтворення акціонального моменту.
2. Молитовне звернення до надприродної істоти.
3. "Даний чи умисний образ", використаний для порівняння





(О. О. Потебня), або змалювання сакрального помічника.

4. Прохання (наказ).

5. Закріпна кінцівка.

Перший компонент застосовується в тому випадку, якщо в реальному житті змалювану в ньому дію не можна виконати (наприклад: "На коні їду, а гадюкою поганяю..."). Інколи словесне відтворення дії має підсилити її магічний вплив – як у цьому замовлянні "на любові", де треба "ввійти до води у півночі, положити на воду кладку, стати на неї босо, трясись і приказувати: «Трясу, трясую кладкою, кладка водою, вода купиною, купина чортами, чорти козаком (таким-то) – щоб його трясли-трясли, та й до мене принесли...»"

Другий компонент теж не часто зустрічається в повній формі, як, скажімо, у цьому замовлянні худоби від бильма: "Господи, поможи, і пресвятая Богородиця, станьте в допоміж!" Проте досить часто молитву замінює привітання до надприродної істоти ("Добри вечір тобі, огненний бугало!"), або до антропоморфного сподіваного помічника ("Добрий день тобі, сонечко яснее!"), інколи й просте звертання до них: "Андрію, Андрію!"; "Ніч темна, ніч пишна!" – і навіть "Дубе, дубе!". Значення цього компонента прояснюється його аналогами в античних молитвах, де називання імені бога, інколи імені ритуального, езотеричного (порівн.: "вогнений бугало!" або "Царю бузничий!") змушувало його з'явитися на виклик віруючого.

Третій компонент – головний і обов'язковий у замовлянні: визначаючи його жанрову специфіку, він іноді й за відсутності інших компонентів утворює повноцінне замовляння. Ось яскравий приклад: "Їхав Юрій, Миколаїв брат, на білому коні, держав сокола в руці, а за ним бігло три хорти: один чорний, другий рудий, третій білий. Сокіл зорнув, чорний хорт сокола нагнав, рудий розірвав, а третій сірому волу бильмо злизав". Саме в цій частині замовляння зосереджено його сакральний (як правило, двовірний) зміст, і античні паралелі підказують, що змалювання в них могутності очікуваного помічника не дозволить йому відмовити в допомозі.

Термін "епічна частина", що закріпився за цим компонентом замовляння під впливом російської фольклористики, узагалі невдалий, а до українського матеріалу практично непридатний, бо частіше йдеться про якийсь статичний об'єкт. Походження розгорнутих тут картин





іноді досить складне. Візьмо для прикладу початок замовляння від змії: "На морі, на дунаї і на острові Кияні і там стояв дуб дубленатий, а в тому дубі гніздо, а в тому гнізді лежить цариця Олениця". Дунай у цьому контексті – не річка, а розлив води взагалі, а в острові Кияні (Буяні) вбачають острів Руген (слов'янський Руян), де було славне й серед східного слов'янства святилище балтійських слов'ян. Дуб – безперечно святий, адже цим деревам поклонялися і балтійські, і наддніпрянські слов'яни, а ось усі інші згадані святощі – уже християнські: "Ти царице Оленице! Закажи своєму війську, старому і малому, кривому і сліпому, щоб Господь на поміч давав". Отже, в язичницькому святому дубі сховано моці імператриці Олени, першохрестительки Візантії, а допомогти має її "військо", убогі церковні каліки-жебраки.

У звертанні до "цариці Олениці" ми вже зустрілися з наступним компонентом. Тут може виникнути запитання: а чому це той, хто "шепче", так переконаний, що його прохання буде виконано, чому це він дозволяє собі висловлювати його, як правило, в імперативному, наказовому тоні? Пояснення єдине: назвавши на ім'я сакрального помічника, показавши його магічну силу, той, хто замовляє, отримує право на поміч, а оскільки він розкриває певні сакральні таємниці помічника, то отримує й владу над ним. Узагалі замовляння нагадує пароль захищеного комп'ютерного файлу, знання якого відкриває доступ до прихованої інформації.

Найбільш, мабуть, своєрідний цей компонент у замовляннях "на любові". У вже цитованому тексті він набуває такої ускладненої форми: "Не лети ж ти, огнений бугало, ліси палить, землі сушить, а трави в'ялить! Полети ж ти, огнений бугало, до козака N. у двір, де ти його спобіжиш, де ти його заскочиш..." (докладно перелічено місця, де може опинитися "козак" – С. Р.), учепися ти йому за серце, затоми ти його, зануди ти його, запали ти його, щоб він трясся і трепетався душею і тілом за мною..." Вогонь є найдавнішим, із Біблії починаючи (Пісня над піснями, 8.6), символом кохання, але тут знаходимо й розуміння любовної жаги як хвороби, пропасниці, і бажання передбачити всі ситуації, в яких міг опинитися на момент "шептань" козак N.

Останній компонент має закріпити дійовість замовляння. У XIX ст. йому явно вже не надавалося вирішального значення. Іноді зустріча-



ється церковне "Амін", або "Мої слова, а Божа поміч". Інтуїтивне розуміння необхідності фінального емоційного акценту могло викликати й таку кінцівку-новотвір: "Більмо, більмище, полуда, полудище!" Іноді словесне закріплювання здійснювалося повторенням тексту тричі.

Перераховані структурні компоненти замовляння не часто зустрічаються в записах XIX ст. повним їхнім набором. Обов'язковим, як уже зазначалося, виступає третій компонент, до якого долучаються один-два інші, інколи імпліцитно, у складі цієї описової частини.

Наведені приклади взяті із замовлянь "на любощі", тваринницьких, "на ворогів і суддів", "на красу". Колись замовляння супроводжували все життя людини; зрозуміло, якого значення набували для неї замовляння лікувальні або "на зброю" (свою і ворожу). Були ще мисливські, чабанські, вівчарські, якісь замовляння козаків-"характерників" тощо<sup>38</sup>.

Поки що ми розглянули лише два різновиди індивідуальної магічної формули – елементарну, формулу магічного побажання, і найскладнішу, замовляння. Але ж в українців побутують і такі її різновиди, як молитва, закляття і прокльон, що відрізняються як за семантикою, так і за набором типових для магічної формули елементів структури (табл. 8).

**Таблиця 8. Різновиди індивідуальної магічної формули та їхня структура**

Структурні компоненти	Замовляння	Молитва	Закляття	Прокльон	Формула магічного побажання
Словесне відтворення дії	(+)		(+)		
Молитовне звернення	(+)	+			
Зображення сакрального помічника або реального члена порівняння	+		(+)	(+)	+
Прохання (наказ)	+	+	+	+	
Закріпна кінцівка	(+)				

+ – обов'язковість елемента, (+) – факультативність елемента, або



використання його послабленої форми.

Якщо магічна формула сполучає в собі "молитовне звернення" і "прохання", це – *молитва*. Приклад: "Господи святий, небесний! Спаси, сохрани і помилуй оцю святу, благословенну бджолу од скорбі, болізни, напасти, побіжденія і усякого напажденія". Від християнської молитви цю відрізняє лише розуміння бджоли як "святої": за реконструкціями "основного міфу" індоєвропейців<sup>39</sup> бджола брала участь у боротьбі бога-громовержця з його противником, узагалі сакральне сприймання бджіл і бджільництва має давню та глибоку традицію.

*Заляття* – особливий жанр магічної формули, його основу утворює "наказ", обов'язковість якого вимагає магічного підсилення за допомогою слів "заклинаю" або "щоб тебе!", або застосуванням "примітивного" прийому підсилення дії (див.: 5.3), як у цьому залятті "на любовне зілля":

Терлич, терлич,  
десятьох приклич!  
А з десятьох дев'ятьох,  
<...>  
а з двох одного -  
та доброго.

У залятті іноді зустрічаємо і своєрідну послаблену форму опису "акціонального моменту": "Щоб тебе за мною так пекло, як пече огонь той віск!" Водночас тут виникає і "зображення реального члена порівняння".

*Прокльон*, як і лайку, В. П. Милорадович відносив до "дрібних словесних творів, які теж записуються етнографами", і наводив такі: "Щоб ти туди пішов, куди людський глас не доходить!"; "Щоб тобі не було ні життя, ні пуття, куди не повернешся!"; "Щоб ви собачою слиною пішли!"; "Купа чортів твоїй матері!"; "Як ти казала? Бодай же ти онімїла!"; "Хай тебе поб'є те, що в хмарі гуде!" (*Милорадович*, с. 308). Ці короткі негативні побажання виголошувалися жінками, про одну з яких полтавський етнограф записав: "У єї губа торохтить лаятись!" Із часом магічна сутність прокльонів уже призабулась, але й дотепер подекуди залишилося вірування, що, пославши спересердя когось, скажімо, дитину "до біса",





можна опинитися перед фактом реалізації свого побажання.

Принагідно зауважимо, що дія магії, з наукового погляду, звичайно, ілюзорна, але перестає бути такою, якщо її практикують у традиційному суспільстві, де всі в неї вірять. І в Африці, і в аборигенів Австралії зафіксовано випадки, коли людина, довідавшись, що чаклун наслав на неї смерть, лягала і вмирала. Тож не дивно, що під "шептання" знахарки справді може зупинитися кровотеча. Проте на людей, що в неї не вірять, магія не діє. М. А. Маркевич повідомляє про спроби дворових жінок причарувати свого пана: наслідки були трагікомічні (Маркевич. С. 95–97), бо стикалися різні ментальності.

Варто також підкреслити, що замовляння, іноді дуже яскраві за своєю образністю, ніколи не сприймаються в народі як твори гарні, такі, що викликають замилювання або можуть потішити слухача, – вони не несуть естетичної функції, а тільки ділову, практичну. Так само й ритмізація замовлянь та інших індивідуальних магічних формул, поява виразно віршової структури, а часом і рим пояснюється не естетичною настановою, а тільки намаганням посилити дійовість і полегшити запам'ятовування тексту, в якому проминання або викривлення якогось слова могло, як вважалося, послабити магічну силу, а то й взагалі зруйнувати всю справу.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Визначте жанр тексту, знайдіть у ньому компоненти традиційної структури магічної формули.

"Ви, святі зорі, зоряниці! Ви на небі живете, як рідні сестриці. Прийдіть і допоможіть моїй пчолі і матці і моїй пасиці! Як я губи і зуби ісціпляю, так би моя пчола губи і зуби на чужу пчолу ісціпляла і кріпко мед свій держала!".

**Відмінникові.** У наведеній магічній формулі є певна "надмірність" образності. Чи має вона, на вашу думку, внутрішнє виправдання?





## 7.5. "Народні драми" календарних обрядів

Деякі явища т. зв. "народного театру", як уже було відмічено, доводиться розглядати як напівфольклорні, напівлітературні. Маємо на увазі насамперед вертеп (і похідний від нього "живий вертеп"), а п'єси "Цар Максимілян" ("Трон") і "Човен", що ставилися подекуди на Різдво, до того ж є варіантами (частково перекладами) відповідних російських народних п'єс.

Безперечно українськими є різдвяні ж вистави "Млин" і "Коза". Перша – це справжня народна комедія, в якій мірошник спочатку розповідає, а потім і демонструє, як він перетворює старих бабів на молодиць. Текст значної мірою імпровізувався, зате необхідні були декорації та інший реквізит (той же "млин"), грим "бабів" тощо.

Поширенішою була народна гра-вистава "Коза" (парубоча "Маланка", "водити козу"). Хоч на звичай "водити козу" церковники нарікали дуже здавна, він так і не вирізнився остаточно з різдвяного народного карнавалу в окрему п'єсу і являє собою у відомих варіантах лише певну драматизацію партії одного з персонажів цього карнавалу, "кози". Вона веселила односільчан разом з іншими маскованими, а ті вдавали бабу, діда, "Маланку" (карнавал відбувався і на "преп. Меланії Римлянині, 31 грудня"), орача, сівача, ведмедя, журавля, цигана, циганку, чорта з різками тощо.

Спроби пояснити звичай переодягання сільської молоді на Різдво є вже справжньою науковою традицією. В останні десятиріччя В. І. Чичеров у цих маскованих вбачав мерців-предків, В. Я. Пропп – символи плодючості, Н. М. Велецька – спогади про ритуал проводів "на той світ", а А. К. Байбурін наполягав, що йдеться про певний "парад представників чужого світу"<sup>40</sup>. Усі ці пояснення не можуть задовольнити – як і вкрай фантастичні та довольні, запропоновані С. Килимником: "У постатях діда і баби ми пізнаємо, напевно, духи-лада, душі прародителів, опікунів нив та добробуту господарів. Пізніше їх почали називати *домовиками*; в образі сівача-пругатаря – ДОЛЮ..." (Килимник, кн. 1, с. 131–132). Але варто пригадати й сказане про карнавал Ф. Рабле: "Одна половина людей переодягнулася для того, щоб



обманювати іншу..." Пригадавши, що таке переодягання в українському карнавалі припадає на час, коли нечиста сила отримує тимчасову свободу, замислимося, чи не обманювала молодь саме її?

Повертаючись до гри-вистави "Коза", відзначимо, що вона набувала різних форм: від ускладненої, де в дії брали участь ще й циган, парубок, лікар, солдат і смерть, і до спрощеної, дитячої, де діяли, окрім "кози", тільки "старший козовід" і "кіт". Але ця різноманітність і обмежувалася, головним чином, складом і кількістю персонажів. Сама вистава була оповідно-пантомімічною: хор співав пісню, що розповідала про пригоди, загибель і воскресіння "кози", актори ж мовчки розігрували відповідні сцени. Цікаво, що в дитячій версії "з Київщини", де "право голосу" отримують також "старший козовід" і "кіт", їхні репліки стосуються не сюжету вистави, а зовнішніх щодо неї обставин. Ось вступна, уже в хаті, репліка "старшого козовода":

Нуте, панове,  
Нуте, мурове,  
Поставте в ряду,  
Я козу веду!

*(Воропай, т. 1, с. 138).*

Але чому все ж таки мовчить сама "коза", а в парубочій версії, наведеній О. Воропаєм, – так само мовчать інші персонажі? Стосовно "кози" це може пояснюватись традицією: в основі вистави міг бути "номер" професіоналів-скоморохів, що водили з собою справжню вчену козу, а вона, виробляючи всякі "штуки" під римований коментар хазяїна, звісно, мовчала. Можливо, що мовчання акторів мало глибше, сакральне значення, адже пісенька, під яку вони грали свою пантоміму, виповнена хліборобською магією викликання родючості:

Де коза ходить, там жито родить!  
Де не буває, там виляє...  
Де коза ногою, там жито – копою!  
Де коза рогом, там жито – стогом!





Та й смерть і воскресіння "кози" мали глибокий життєстверджуючий зміст: давши на цей раз спокій Озірісові та Адонісу, нагадаємо, що, на думку М. М. Бахтіна, "учасник карнавалу – народ – знає смерть лише черватою новим народженням"<sup>41</sup>.

Привертає до себе увагу і всенародність цієї гри, правилами якої передбачено також репліки з боку глядачів, причому в дитячій версії – формульні, які належать подавати господареві хати, де "козу" грають. На прохання "пустити козу до хати, бо змерзла", треба було відповідати: "Немає де тій козі розгулятися – тісно в хаті!"; на випрошування сала – "Немає сала, миша вкрала!" та ін. Ця вистава вимагала заздалегідь підготовлених костюмів, гримування, реквізиту, але, на відміну від "Млина", декорацій не потребувала.

І вже зовсім аскетичне з цього погляду зовнішнє театральне оздоблення ігор, що супроводжували виконання веснянок (гаївок). Найдокладніший їхній огляд і водночас спроба інтерпретації належать С. Килимнику, що розрізняє 12 типів дохристиянських і 12 типів "похристиянських", а класифікацію перших починає з "філософських та космічних" (мається на увазі насамперед "Кривий танець") (*Килимник*, кн. 1, с. 191–192). Відмовляючись від претензій зазирнути настільки глибоко до прадавньої суті веселих забав сільської молоді кінця XIX – початку XX ст., обмежимося описом їх драматургічного боку на прикладі однієї з ігор, "Кострубонька", що записана була по всій Україні.

Грають її дівчата, а "мізансцену" гри можна описати в термінах давньогрецького театру: коло дівчат, що беруться за руки та рухаються "по сонцю", відповідатиме тоді "хору", дівчина в колі – першому акторові (протагоністу), дівчина поза колом – ватажкові хору (корифею). Отже, маємо відповідність структурі мізансцени, що її історики театру спостерігають у перших трагедіях Есхіла, тобто до появи другого актора (девтерагоніста). Були й глядачі – парубки, які не брали участі в грі, а враховуючи, що гаївки в XIX ст. гралися коло церкви, немає сумнівів, що й інша публіка збиралася, передусім, діти.

Дівчина в колі, як акторові й належить, перевтілюється в персонажа "драми": ходить "стурбована", когось або щось "шукає"... Вона й починає:

"– Христос воскрес!"

"Корифей" відповідає:

"– Воїстину воскрес!"





– Чи не виділісте де мого Коструба?  
– Пішов у старости".  
Тепер настає партія "хору":

– Бідна моя головонько,  
Нещаслива годинонько!  
Що я собі наробила,  
Щом я Коструба не злюбила?  
Приїдь, приїдь, Кострубоньку,  
Станем рано до слубоньку.  
Рано, рано, пораненьку  
На білому камінейку.

Потім повторюються обміни привітаннями, ті ж запитання, а з відповідей "корифея" дізнаємося, що той таємничий Коструб "поїхав по напій", потім "слабий", нарешті, "вже вмер", "вже повезли на цвинтар". І ось тут, де за каноном давньогрецької трагедії мав би пролунати "комос – спільна сумна пісня хору і акторів" (*Арістотель*, "Поетика", 12), настрій "усіх" раптово змінюється і вони весело заспівують:

Лежи, лежи, як колода,  
Я молода, як ягода, (2)  
А мене для тебе шкода!  
Лежи, лежи, щобис не встав,  
Бо до мене єнчий пристав.  
Ноженьками задоптала,  
Рученьками приплескала!<sup>42</sup>.

Зміст цієї "драми", колись, безперечно, ритуальної, у ХІХ ст. був уже загадковим для самих її виконавців, як і образ Коструба. Що ж тоді приваблювало їх в ній? По-перше, сама можливість *гри*, а її, за словами Й. Гейзінги, основною ознакою є "вільний характер", вона "сама сво-





бода"<sup>43</sup>. По-друге, справді вельми ефектна, з погляду драматургічного, реакція дівчини, "корифея" і "хору", що їй співчувають, на смерть Коструба; для дівчат вона набувала особливої емоційної привабливості через несподіваний перехід від удаваної, як виявилось, скорботи, до радості та веселощів. До того ж вічно актуальна глибинна метафора життєдайної смерті ускладнювалася тут конотаціями з такими цікавими для дівчат темами, як одруження з нелюбом, із старим тощо.

Звертає на себе увагу, що сама смерть Коструба в "гаївці" не змальовується, про неї лише розповідають (прийом, застосований Есхілом у "Персах"), а Коструб виступає як позасценічний персонаж (подібно до Зевса у "Прометеї" того ж драматурга). Зародження драми в індоєвропейських народів набувало подібних між собою форм, проте гаївка на даному рівні організації драматичного тексту й законсервувалася, а розвиток "кози" як драми пішов узагалі іншим шляхом – через пантоміму з текстом-коментарем.

Одна з причин, що стримували подальший розвиток цих форм "народного театру" календарного фольклору – принципова його непрофесійність, що виявлялася, наприклад, у загальноприступності ролей: навіть головну роль "кози" міг зіграти кожен, а в дитячій версії виконавці "щодві-три хати мінялися, бо ж кожному цікаво бути козою" (*Воропай*, т. 1, с. 136). Деякі веснянки (гаївки) ("Король", "Подоланочка" та ін.) і побудовано було в такий спосіб, щоб одну з "головних ролей" мала можливість зіграти кожна дівчина. Ознакою загальноприступності цього "театру" є поступове передавання деяких його п'єс до дитячого репертуару. Окрім дитячої "Кози", існують такі ж версії веснянок (гаївок) "А ми просо сіяли, сіяли", "Перепілка", "Подоланочка", "Зайчик" тощо. Якщо на Лубенщині, за свідченням В. П. Милорадовича, неродючі плодів дерева "страшилися" дорослими, то на Київщині – уже дітьми, а сам ритуал ще більше "театралізувався" (див.: *Воропай*, т. 1, с. 152).

Приступність "ролей" навіть для дітей, з одного боку, простота реквізиту, з іншого, і відокремлює ці "п'єси" календарної обрядовості від напівпрофесійного і технічно ускладненого *вертену* (див. 6.2; пор. 5.2), що пропонував глядачам свою виставу теж у календарно закріплений термін – на Різдво.



## ЗАПИТАННЯ

Весняну гру під назвою "Король" М. А. Маркевич описує таким чином:

"Хоровод дівчат, узявшись за руки, стає в коло, до середини входить король, хоровод ходить навколо і співає наступну веснянку:

Королю, край города ходиш.  
Королю, дівчат оглядаєш.  
Королю, приступи близенько,  
Королю, поклонись низенько,  
Королю, поцілуйсь гарненько.

У цю мить король цілує одну з хороводу, і та стає королем".

**Для самоперевірки.** Роль короля виконувалась...

1. ... парубком.
2. ... дівчиною.
3. ... парубком або дівчиною.
4. ... малим хлопчиком.

**Відмінникові.** Змістом цієї "гри" є...

1. ... нагадування про шлюб.
2. ... вибір парубком собі нареченої, після чого батьки "вже не можуть висловлюватись проти весілля, бо ж, мовляв, «молодих на гагілці переспівали»" (*Воропай*).
3. ... виявлення дівчат найпопулярніших і "аутсайдерів".
4. ... історичні спомини про стосунки Київської держави з Польським королівством.

## 7.6. Драматургічні елементи похорону й весілля

Драматургічні елементи серед родинних обрядів розподілені в прямій пропорції від ступеня використання в них словесних текстів: майже відсутні вони в ритуалах, пов'язаних з народженням дитини, їх порівняно небагато в похороні, натомість ними насичене весілля.

Стосовно *похорону* йдеться, зрозуміло, не про суто християнські ритуали, як відомо, театралізовані. Поза ними є епізоди, коли учасники похорону виконують визначені традицією "ролі". Це прощання





вмираючого з родиною; намагання рідних полегшити йому "розставання душі з тілом"; оплакування; етикетна поведінка вдови біля "ями" тощо. На Поділлі та в Східній Галичині існували й парубоцькі ігри над мерцем: "бити лубка", "лопатки", "грушки". Гра полягає в тому, що "одному з грачів накладають на голову кожух, а інші б'ють його ззаду джгутом, поки він не вгадає, хто саме його вдарив" (Вовк, Студії..., с. 213). Це та сама вояцька гра, якою бавилися, знущаючись з Ісуса Христа, римські легіонери (Мк. 14, 65) і яка живе у військах дотепер. Про предковичній язичницький (або християнський) зміст таких ігор над мерцем можна лише здогадуватися. Вважалося, що свою роль "виконує" і небіжчик: він хоче, мовляв, побачити зворотну дорогу до дому, і тому його виносять обов'язково ногами наперед, ударяють домовиною о поріг, щоб попрощався з хатою і не повертався більше.

Проте "театральність" похорону, зрештою, все ж таки зовнішня і втілюється в атрибутиці, що може нагадувати й театралізовані переодягання народного карнавалу, але, зрозуміло, тільки нагадувати: небіжчика переодягають у "смертний одяг", перевзують в особливе, немов бутафорське взуття з полотна ("калікти" – слово походить від грецького *kalikia*, відомого і на Русі як назва паломницьких сандалій), металевий хрестик замінюють на дерев'яний; на родичах особливі жалобні строї – за традицією білі, у козаків – червоні. Парубка або дівчину ховали (на селі інколи ховають і дотепер) у весільному одязі та взагалі їм, кажучи словами думи, "заразом похорон і весілля справляли".

Драматургія *весілля* складна, багатозначна й багатобарвна. З одного боку, українське весілля підкреслено традиційне: стереотипне повторення ритуалів мало забезпечити щастя молодим і добробут новій родині. І хоч багато що на весіллі діялося вже бездумно, неусвідомлено, саме ця вимога чіткого відтворення традиційних обрядів була ясною та зрозумілою всім їхнім учасникам, а зміст її сформульований в етикетному діалозі молодого та батьків молодії, що обговорюють умови весілля: "як у людей, щоб і у нас було". Так само і в піснях:

Дай же, Боже, в добрий час,  
Як у людей, так і в нас...

(Чубинський, т. 4, с. 98)





Зрозуміло, реально існують регіональні варіанти українського весілля. Сучасні етнографи вирізняють серед них наддніпрянський, поліський, карпатський і південноукраїнський. Оскільки ж найвиразніше втілює національну специфіку наддніпрянське весілля, саме на нього передусім і орієнтуються дослідники. Найвідоміший серед них, видатний антрополог і етнограф Хведір Вовк (Ф. К. Волков, 1847–1918), визначивши у структурі українського весілля "три головних акти, що коло них згруповані всі церемонії, а саме: сватання, заручини та весілля", з'ясував, що в кожному з них повторюється "те саме наподоблення умикання та купівлі молодої, замирення двох сторін, спільний бенкет, жертви і, нарешті, введення молодого в його шлюбні права". Як пояснити це "потрійне повторення того самого ритуалу"? Дослідник бачить у ньому відгомін "тимчасового зближення, – на пробу", відомого в деяких західноєвропейських народів під назвою "пробних ночей". Але це – лише один із "стародавніх звичаїв", що були з часом піддані "драматичному наподобленню" в українському весіллі "поруч з чисто релігійними звичаями, як молитва та жертва" (Вовк, Студії..., с. 307–309). Д. К. Зеленін пропонує вирішення простіше – "бачити у всьому цьому повторення в різний час того ж театрального дійства"<sup>44</sup>. Легко впевнитися, що навіть якщо прийняти цю здогадку, власне потроєння вона не пояснює. Примітивно було би вбачати в ньому й аналогію магічному повторенню ритуалу або тексту тричі: в українському весіллі повторюються не ті самі ритуали та тексти, а їхня семантика, внутрішній зміст, виявлений Хв. Вовком у результаті спеціального дослідження.

Можливе й інше пояснення такого потроєння, просте, зате життєве. Уявимо собі, що парубок одружується з дівчиною з іншого села, а там інші весільні звичаї. Щоб задовольнити обидві родини, об'єднали ритуали з двох сел. Ця пара, одружуючи своїх дітей, використовує вже цей подвоєний ритуал, а згодом ситуація може повторитись. Подібні контамінації – річ звичайна в житті пісні або казки, і цілком можливо, що щось подібне діялося й у часи формування наддніпрянського варіанта українського весілля. Проте це просте пояснення стосується лише зовнішньої форми потроєння ритуалів і не відповідає на питання, чому такого потроєння не відбулося, скажімо, у білорусів?



Дещо конкретизуючи та розвиваючи міркування Хв. Вовка, М. С. Грушевський приймає, що до основи традиційного українського весілля було покладено київські (полянські) шлюбні звичаї, за якими молоду "тихо і кротко" приводили до двору нареченого, а на другий день "приносили, що з нею дадуть". Потім, "з XI віку, не раніше, з розповсюдженням київського права і культури взагалі, київський весільний обряд почав розповсюджуватися по інших землях, правдоподібно, уже з інкрустованими мотивами дружинного наїзду і з князівсько-боярською термінологією його". Але й у весіллі XIX ст. дослідник бачить "сполучення двох різних форм заключення подружжя. Перша – це порозуміння, договір родів молодої і молодого, який переводиться головами, «старостами» цих двох родів, при участі інших членів роду – кожного з свого боку". Друга форма, що "врізується" в оце "тихомирне релігійне родове свято", – це "насильницька, дружинна, воєнна форма здобування дівчини" (*Грушевський*, т. 1, с. 272, 266).

Уже під час сватання, цієї першої "дії" весільної драми, на авансцену залежно від регіональної традиції виходить або перша, або друга з форм "здобування дівчини". "Мирну" форму реалізують неспішні етикетні переговори сватів, що грають роль мисливців, розповідають свої байки про пошуки "куниці", колупання дівчиною пічки й т. ін. Вона може й осмислюватися: "Як почалось, щоб так і кончилось – веселенько да тихенько" (*Весілля*, кн. 1, с. 87). Друга, "воєнна", виявляється в тих варіантах, де за вимогою ритуалу "старости", знайшовши у дворі дівчину, тягнуть її до хати, удаючи, ніби захопили її силою. Інколи – але не завжди – таку ж семантику отримувало й перев'язування "старостів" рушниками: "Еге, голубчики ви мої! Як я бачу, то ви люди не певні. А коли так, то ми вас мусимо арештувати. А щоб ви не повтікали, то ми вас пов'яжемо!" (*Весілля*, кн. 1, с. 87).

Сватанню додає театральності й "реквізит", як, наприклад, палиці старостів (сватів), що були колись, за здогадкою Хв. Вовка, "ще й із тотемними знаками" (*Вовк*, Студії..., с. 230), щойно згадані рушники, хустка для молодого, а іноді – гарбуз, що він, обриваючи невдале сватання, перетворював його на самостійну, закінчену п'єску.

На заручинах з'являвся і "хор" (з боку молодої це її подруги, з боку молодого – жіноча рідня, "свашки" та "свахи"), що в наступних актах весільної драми "грає абсолютно ту саму роль, що вона йому належала в античній трагедії" (*Вовк*, Студії..., с. 233).





У подальшій течії весілля його "мирна" іпостась утілюється у випіканні короваю. Це своєрідна "комічна опера", з репліками акторок—"коровайниць" та їхніх ритуальних помічників ("кучерявого", "старости" тощо), з піснями й навіть танками:

Коровайниці.  
Пане старосто!  
Староста.  
Раді слухать!  
Кор.  
Благословіть коровай розчиняти!  
Ст.  
Нехай Бог благословить!

*(Руданський, с. 24–25)*

Цей обмін репліками повторюється й утретє. "Коровай", що його випікають з такою урочистістю, якимось навіть незручно відносити до реквізиту. Другим таким сакральним весільним атрибутом є "гільце" (вільце) – обрядове "деревце" (як правило, гілка сосни, інколи вишнева), застромлене в обрядовий весільний хліб (не до "короваю", до іншого) й "увите", прикрашене квітами та вінками. У ритуалах, пов'язаних із "короваєм" і "гільцем", дослідники старішої генерації бачили запозичення в давніх греків.

А натеатральнішим у цьому "тихомирному" святі поєднання родів є, мабуть, ритуал, за яким уже на порозі хати молодої сходяться дві свахи, з боку молодої та молодого, кожна з хлібом, сіллю та із запаленою свічкою в руці. Жінки ступають кожна на поріг правою ногою, з'єднують свічки таким чином, що вони горять одним полум'ям і цілуються через поріг. Потім у глибокому мовчанні (знайомий уже нам знак важливості ритуалу!) обмінюються хлібами.

"Дружинницька" форма здобування дівчини реалізується передусім у тому воєнному поході проти роду молодої, що він розігрується в день власне весілля (церковного шлюбу), як правило, після вінчання, і це ще раз підкреслює зовсім не раціональну, а ритуально-театральну



побудову українського весілля: справді, молоду треба ще добувати, уже прийнявши перед Богом шлюб із нею! Однак виправа готується дуже серйозно. Збирається "дружина", родичі молодого, вони отримують весільні "чини" – "тисяцького" (старший воєвода за князівської доби), "хорунжого" (від "корогва", прапор, офіцерський чин часів уже пізніших) – того, хто понесе перед "дружиною" червону короговку, дружко виступає тут як "старший боярин", молодий – як "князь". Серед них і дівчина (іноді їх дві) – це "світилка", озброєна шаблею, справжньою або дерев'яною, яку вона нестиме перед собою ефесом догори, бо рукоять прикрашено віночком із барвінків, калиною, прив'язано там скоринку та закріплено дві свічки, іноді переплетені. Предковична функція "світилки" загадкова. Хв. Вовк думав, що вони "за давніх часів, можливо, грали ролю, відповідну до їх природи, цебто вакханок". Чи не звідти пішло відоме риторичне запитання "Хіба я їм свічку тримав?" Але в ХІХ ст. світилки разом із дівчатами-дружками полишали весілля задовго до вітчизняного аналогу вакхічним шаленствам. М. С. Грушевський бачить у світильці "немов заложницю або обмінницю" з роду молодого. Тоді не зрозуміло, чому вона "озброєна".

За старовинним звичаєм феодалної або громадянської війни, щоб відрізнити в сутичці "своїх" від "чужих", чинам "дружини" пришивають особливі позначки – "квітки". Добиваючись до хати батьків молоді, "дружина" має подолати "застави", де треба відкуплятися грошима або горілкою, а самий двір знаходить укріпленим і з готовою до бою залогою з родичів молоді: вони також озброєні киями, інколи починають і відстрілюватися з рушниць (зрозуміло, пострілами вгору), вимагають "пашпорту", "паперу" тощо. Ця картина удаваного бою за молоду яскраво змальовується й у піснях:

Припадь, припадь, Марисуню, до стола,  
Обступили боярчики довкола –  
Кіньми грають, двір рубають,  
Шабельками витинають, Марисуні шукають.

(Чубинський, 4. С. 325)





Діставшись після переговорів до хати, молодий бачить поруч із молодого свого шурина з "мечем" (прутом) і має викупляти або з боєм добувати собі місце за столом.

Ці дві основні іпостасі весілля, "мирне свято" і "збройний похід" розчиняються згодом у його справжній кульмінації – в "оргіастичному елементі весілля" (М. С. Грушевський), у веселій і вільній від буденних табу реакції обох родів на "комору" й особливо – на акт дефлорації нареченої в щасливому для її роду варіанті<sup>45</sup>. Попри всю його яскравість, цей аспект весілля вивчений недостатньо. На думку Хв. Вовка, причиною є, з одного боку, "сором'язливість етнографів", а з другого – "суворість російської цензури, що була ще сором'язливіша за етнографів" (Вовк, Студії..., с. 233). За радянської влади ця, за висловом М. С. Грушевського, "прюдерія" навіть зміцніла. У науковому, здавалося б, виданні в академічній серії О. А. Правдюк навіть "з раніше друкованих описів весіль (Чубинського, Верховинця, Коломійця)" вважає "за доцільне" подавати тільки початкові рядки сороміцьких пісень (*Весілля*, кн. 1, с. 6).

Проте дослідження цієї "весільної оргії" не тільки "могло б кинути світло на найстародавніші та найцікавіші риси культу і звичаїв у примітивних слов'янських народів" (Хв. Вовк), вона цікава і сама як своєрідне явище української народної культури, і зокрема – своєю яскравою театральністю. Так, якщо молода виявилася "чесною", дружка, узявши її сорочку, ішов до хати, де чекала, співаючи "постільних" пісень, найближча рідня, а там, прикривши ікони, усі починали танцювати "з сорочкою довкола столу, по лавицям і по ослонам, і всі співають" пісню "про калину". Потім, після цілої низки обрядів та пригощань, "гуляють цілу ніч. Люди молоді беруть на віз чи на сани матір (молодої – С. Р.), возять її на собі по селу <...>, слідом за нею співають і танцюють відому пісню журавля: «А внадився журавель до бабиних конопель». Другого дня знову "скачуть по лавках і ослонах", ходять селом із червоною хоругвою, справляють перезву тощо (Маркевич, с. 141–143). Але ж не менш театральним, видовищним було й покарання молодої та її "роду" у випадку, якщо виявлялася її дошлюбна "нечесність". У "насмішку" родичам молодої надягали солом'яні хомути, зав'язували їм голови онучами, матір водили селом у хомуті. Молододу змушували вислухувати сороміцьких пісень.





Як бачимо, у наддніпрянському весіллі це покарання мало сміховий характер. Але ж сміхові інкрустації зустрічаються й на попередніх етапах весілля, коли все йшло добре. М. С. Грушевський влучно зауважує, що "жартівливі перекори" у весіллі "ослаблюють ліричне напруження, щоб воно не перейшло в трагедію і не нарушило радісного, «весільного» настрою цілого дійства". Проте висміювали і членів свого роду також. Так, у записі С. В. Руданського "квітки" дружині мають пришивати "коровайниці", а "як оддають, то вбираються в шапку і співають:

Ой, глянь, старосто, на мене,  
Кращий я козак від тебе,  
А в твоїм шличку-ковпачку,  
А в рутянім віночку.

Під час весілля то мати молодого, то мати молодої вбираються в шубу вовною догори та в шапку – напевно, щоб обдурити нечисту силу, є тут і магія викликання плодючості. У записі М. А. Маркевича дружко, перед тим як вивести молоду з "комори" до гостей, надягає на неї шапку молодого – знак його влади над жінкою. Але, якщо те саме робить "коровайниця" або "світилка", піддражнюючи "старосту", то це вже момент карнавальний, сміхова переміна статі, на те й розрахована, щоб потішити, розважити присутніх. Подібні переодягання відбувалися й на другий день весілля, про що й прислів'я є: "Один тому час, що батько в плахті".

Коли перезва вже у дворі молодого, першою інколи виходила з хати до перезв'ян молода, "переодягнена хохою: цебто якимсь чудиськом, а то ще замість неї або замість молодого (це правдоподібніше) виводять тура... Іноді замість бика виводять німця – грубо зроблена соломяна фігура, вдягнена в лахміття, з великим фалосом. Фігуру цю показують глядачам у супроводі дуже безсоромних рухів, яким дають цинічні пояснення" (Вовк, Студії..., с. 301). Можна пояснювати ці сценки згаданим уже бажанням обманути нечисту силу, проте в тому маскарадї, що відбився у джерелах праці Хв. Вовка, релігійний момент явно вже забутий, "актори" ж і глядачі отримують задоволення від самого "виказування непристойності" та від сміху, який вона, за твердженням психолога, завжди викликає у простолюду<sup>46</sup>.



Такий самий розважальний, карнавальний характер мали й гумористичні коментарі під час розподілу "короваю" або "дарів" родині молодої. У записі М. А. Маркевича дружко, роздавши "коровай", запитує: «Чи усім сватового хліба достало?» Молоді люди, стоячи у порога, відгукуються: «Ні, ще запорізьцям не давали». Дружко подає куські за поріг, це означає на запоріжжя". Цей каламбур у подільському весіллі розгорнуто у справжню інтермедію.

Якщо ж пригадати існуючі спроби осмислення у драматургічних категоріях весілля як цілого, легко пересвідчитися, що вони визначалися науковою позицією дослідника. О. М. Веселовський бачив у слов'янському весіллі "вільну містерію" з рядом спільних мімічних дій, з'єднаних в одне ціле, а Хв. Вовк в українському – навіть "літургію". Ф. М. Колесса писав, що коли й можна вважати весілля драмою, то учасники її "грають подію власного життя". Останнє глибоке зауваження стосується насамперед молодих, які в українському весіллі грають ролі майже суцільно безсловесні. Найтяжче акторське навантаження лягає на плечі батька молодої та обох матерів; для решти "акторів" (дружко або "старший боярин", "світилки" тощо) це така ж весела гра, як і участь у новорічному карнавалі. Нарешті, більша частина запрошених родичів та "запорожці" взагалі виступають як глядачі цієї веселої музичної драми, весілля.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Одним із компонентів, що складають "сюжет" традиційного українського весілля, М. С. Грушевський вважав...

1. ... опис вільного з'єднання юнака і дівчини.
2. ... продаж молодої.
3. ... тимчасовий або "пробний" шлюб.
4. ... збройне захоплення дівчини.

**Відмінникові.** Чи погодилися б ви з думкою, що українське весілля під час свого розвитку зазнало інонаціональних впливів?



## 7.7. Ліричні пісні

Ліричний рід в українському фольклорі представлений трьома пісенними жанрами, що дуже чітко поділяється на два структурні типи. До першого належать ліричні пісні, до другого – українські ліричні монострофи, з яких розглянемо коломийки та частівки. *Ліричні пісні* – віршовані твори, що складаються, як правило, більш ніж з однієї строфи й містять понад чотири віршовані рядки (серед записів є й чотирирядкові (див. наприклад: *Ходаковський*. С. 400, 402–403); у межах цього обсягу вони не повинні мати якусь усталену каноном кількість рядків або строф і необов'язково містять вилив тільки одного якогось ліричного почуття або розвиток лише однієї поетичної думки. Натомість монострофи якраз "однотемні", укладаються – що відбито й у "внутрішній формі" терміна – в одну строфу, яка містить суворо зумовлену каноном кількість рядків. Співаються монострофи – на відміну від ліричних пісень – на ту ж мелодію для кожного регіонального (або зумовленого певним танцем) типу.

Внутрішньожанрова класифікація *ліричних пісень* в українській фольклористиці є тематично-соціологічною – як започаткована такою А. А. Метлинським, такою вже й залишилася, хіба що сучасні дослідники намагаються знайти в ній місце й монострофам. Так, С. Й. Гриця і О. І. Дей поділяють усну народну лірику на родинну та "громадську (і з елементами гумору)"; до неї входять позаобрядові пісні, що їх співають на весіллі, а також "колискові, любовні, наймитські, солдатські, рекрутські". Жартівливі, танцювальні пісні, а також коломийки й частівки становлять у цій класифікації окремий гумористично-сатиричний рід. Першу групу віднесено до мелодичного типу "розспівних строфічних", а другу – до "танцювальних". У вигляді ж, запропонованому для едиційної реалізації в серії "Українська народна творчість", ця класифікація вже інша. Лірика складає тут третій розділ після обрядової (I) та епічної (II) пісенності, і це (а) лірика родинно-побутова – "Пісні про кохання" (у трьох книгах); "Пісні родинного життя"; "Колисанки та дитячі пісні і вірші"; (б) соціально-побутова – "Козацькі пісні"; "Рекрутські і солдатські пісні"; "Чумацькі пісні"; "Наймитські і заробітчанські пісні"; "Пісні про соціальну нерівність



і несправедливість"; "Робітничі та революційні пісні". Останній (IV) розділ "Гумористично-сатирична пісенність": "Жартівливі пісні"; "Сатиричні пісні"; "Танцювальні пісні", а також пов'язані з ними генетично "Коломийки" та "Частівки"<sup>47</sup>.

Ця класифікація, зрештою, є робочою, та все ж таки викликає й певні заперечення. Справді ж, коломийки й частівки не є поспіль гумористичними і сатиричними. Дитячі пісні взагалі не повинні розглядатися між жанрами "дорослого" фольклору, оскільки мають інші функції. Що ж до пісень "про соціальну нерівність і несправедливість", то вони принципово різножанрові (як, до речі, і чумацькі, наймитські та заробітчанські), а пісні "робітничі та революційні" належать до іншого типу художньої форми, ніж ліричні пісні. У широко розрекламованому в діаспорі десятитомнику "Українські народні мелодії" З. Лисько трохи розширює цей поділ за рахунок пісень "сирітських", "вдовиних" і "п'яницьких"<sup>48</sup>.

Виходячи з ідеї, що саме "мотив, обраний на основі змісту, може бути проаналізований як основний, домінуючий елемент жанру", Л. М. Копаниця в нещодавно виданому посібнику конкретно розглядає "родинно-побутові пісні" ("пісні про кохання" та "пісні про родинне життя, жіночу долю"), "жартівливі пісні", "пісні до танцю" ("пісні до гопаків", "пісні до козачків", "пісні до метелиць", "шумку, або чабарашку", "триндички", "коломийку", "частівку") "суспільно-побутові пісні" ("пісні про турецько-татарські напади і неволю", "козацькі", "рекрутська та солдатські", чумацькі, бурлацькі, наймитські, "строкарські", "заробітчанські" та "пісні про еміграцію")<sup>49</sup>.

Узагалі ж надто дрібний тематичний поділ ніби приховує естетичну єдність жанру ліричних пісень. А єдність ця, той спільний тип художньої форми, безперечно існує. Усі українські ліричні пісні мають єдиний віршово-мелодійний тип побудови. Його характеризує, поперше, нерозривна єдність тексту та мелодії, на яку він співається. М. В. Гоголь у вже згаданій статті про українські пісні писав: "Характер музики не можна визначити одним словом: вона надзвичайно різноманітна". І справді, українська пісня відзначається своїм музичним багатством і розмаїтістю, і це пов'язано з тим, що колись кожна пісня мала свою мелодію, яку відповідно до певного національного ритміко-інтонаційного інваріанта komponував її творець водночас



із словесним текстом. Уже в ХІХ ст. загальна картина ускладнилася через текстові контамінації, але й тепер найвідоміші, популярні пісні співаються кожна на свою неповторну мелодію, а інші, як казали колись, "на голос" певної такої пісні. Щодо згаданого національного інваріанта, то його, дещо із сучасного погляду спрощуючи, Ф. М. Колесса визначав таким чином: "Переважна частина мелодій українських народних пісень має в своїй основі форму правильного музичного періоду, що обіймає вісім тактів і складається з двох рівних частин. <...> Музичний період у своїх симетрично розложених частинах покривається словесною строфою та укладом силабічних груп"<sup>50</sup>.

Словесний же текст – його далі здебільшого й розглядатимемо – традиційної ліричної пісні організовано у формі складочисельного вірша. Частіше це т. зв. коломийковий 14-складовий вірш (4 + 4 + 6): за статистичними спостереженнями Р. А. Омеляшка, зробленими на матеріалі "понад 5 тис. пісень з різних територій", тексти з коломийковим віршем "складають у середньому 27–30 %, тоді як інші розміри, поширені в українському фольклорі, становлять приблизно: (4 + 4) – 14,3 %, (6 + 6) – 12,5 %, (4 + 3) – 6,6 %, (4 + 6) – 4,2 %, кожен з решти розмірів не перевищує 4 %"<sup>51</sup>.

Традиційній ліричній пісні притаманна і строфічність. Строфа чітко вирізняється у співі, а складається з кількох рядків (від 2-х до 8-ми), пов'язаних між собою передусім римою. Найпоширеніша рима – жіноча, чоловіча зустрічається спонтанно й частіше в оточенні жіночих. Дактилічна рима, узагалі екзотична для української народної поезії, може підкреслювати семантичний центр (point) твору. А в пісні із записів С. В. Руданського, котру Н. С. Шумада помістила серед жартівливих (*Руданський*, с. 134) і яка в росіян співалася як купальська, перехід до дактилічного римування позначено римою гіпердактилічною – але ж в епізоді, де стосунки закоханих отримують нову якість:

Борозенька вузенька,  
Не усядемося.  
Тепер нічка маленька,  
Не награємося.

(*"Невеличка поляночка..."*)





Інколи рядок, що містить семантичний point, може позначатися й відсутністю рими. Цей прийом побудови ліричної пісні використано в баладі "Чи ж я в лузі не калина була..." (6.10). В останній, третій строфі, де жінка вже не метафорично, зіставляючи себе з "каліною" та "з травичкою", а прямо говорить про свою гірку долю в заміжжі, це самовикриття ліричної героїні підкреслено рядком без рими: "Така доля моя".

За архітектонікою лірична пісня може бути монологом, діалогом, а також ліричною оповіддю, що перебивається монологом чи діалогом; пісня може складатися і з однієї такої оповіді. Здавалося б, цей останній тип і можна було б, на відміну, скажімо, від балади, називати ліро-епічною піснею. Але наведемо приклад:

- 1 Тихо, тихо Дунай воду несе,  
А ще тихше дівка косу чеше,  
Що начеше, то й на Дунай несе:  
"Пливи, косо, в темний лужок просто".
- 5 В темнім лузі явір зелененький,  
Під явором коник вороненький,  
На конику козак молоденький.  
Сидить собі, на скрипочку грає,  
Струна струні вірно промовляє.
- 10 Вдова сина словами картає.  
Нема спину вдовиному синку,  
Що звів з ума чужую дитинку.  
З ума звівши – на коника сівши:  
– Прощай, прощай, дівчино, здорова,
- 15 Прощай, прощай, вже ж я не боюся,  
Ще ж я молод, ще ж я оженюся.

Справді, ліричний сюжет цієї пісні впливає тільки з підтексту оповіді: козак "звів з ума" дівчину й покидає її. Проте хто є суб'єктом ліричного звернення? З одного боку, зображення козака явно домінують, і за методою Е. Кьонгас-Маранда й П. Маранда він і є "головним героєм" (див.: 4.10). Але семантика тексту свідчить, що ця пісня



помилково потрапила до розділу "Козацькі" збірника С. В. Руданського (с. 187), оскільки прихованою ліричною героїнею (прихованою, адже про неї розповідається від третьої особи) є дівчина. Отже, нарративність ("епічність") твору власне ілюзорна.

Наведена пісня демонструє ще одну особливість поетики свого жанру, цього разу композиційну: текст її розпадається на ряд фрагментів, що роблять вигляд доволі самостійних. Маємо тут зображення дівчини, яка чеше косу (рядки 1–4); зображення козака, який, сидячи на коні, грає на скрипці (5–9); докори його матері-вдови, передані в непрямій формі (10–13); звернення козака до дівчини (14–16).

Був час, коли такі пісні вважалися зіпсованими, пошкодженими в усній трансмісії. Проте їх дуже багато, і вони зовсім не сприймаються в народі як неповноцінні. Уперше на цю рису поетики української ліричної пісні звернув увагу й дав їй пояснення М. В. Гоголь: "У багатьох піснях немає однієї загальної думки, тож вони нагадують низку куплетів, кожен з яких містить окрему думку. Іноді вони здаються зовсім безладними, тому що створюються миттєво. <...> Пісня створюється не з пером у руці, не на папері, не з суворим розрахунком, але у вихорі, у забутті..." ("Про малоросійські пісні"). Думки М. В. Гоголя були надовго забуті, і лише у ХХ ст. на ці особливості композиції ліричної пісні знову звернули увагу фольклористи. І першим, мабуть, був німецький філолог О. Шелл, який побачив тут "ліричне самовільство" (Willkur), що, власне, не так уже й відрізняється від пояснення М. В. Гоголя. Бачили тут і результат імпровізації (Н. П. Колпакова), і настанову співця на відтворення автентичності почуття в кожний окремий момент виконання (В. Я. Пропп), і вияв специфічної формульності (Г. І. Мальцев).

У пісні "Тихо, тихо Дунай воду несе..." такі фрагменти не є абсолютно ізольованими, між ними існують певні семантичні зв'язки. Між першим і другим цей зв'язок, щоправда, потребує додаткового розшифрування – для того слухача, що не володіє кодом традиційної селянської культури. У нашому випадку йдеться навіть про два рівні цього коду – міфологічно-побутовий і родинно-обрядовий. У минулому волосся людини було присвячено богові Велесу (Волосу) і використовувалося в його культі. Згодом цей зв'язок забувся, але людське волосся зберігало сакральний, а разом з тим, небезпечний для влас-



ника характер: існувало табу на викидання вичесаного волосся, його, як і деякі речі, пов'язані з культом, слід було пускати "за водою". Вважалося, що волосся припливе до ірію, дівчина ж у пісні посилає його туди, де має перебувати козак – тим самим цей "темний лужок" прирівнюється до загадкового язичницького раю. З іншого боку, у відповідних рядках (1–4) використано початок широковідомої – від Поділля до Слобожанщини – весільної пісні, яка виконувалася під час розплетення та розчісування коси молодої в суботу (*Весільні пісні*, кн. 1. № 118–120, с. 153–154, 758–759; 2. № 141, с. 83, 552); могла співатися також і як купальська (*Ходаковський*, с. 102). У весільній пісні волосся послано молодою до свекра або свекрухи (поява замість них батька явно вторинна, бо молода ще в його хаті). Отже, отримуємо натяк, що козак, який зайняв їхнє місце, обіцяв дівчині одружитися. Другий "стик" між фрагментами перекривається за допомогою зв'язку, простішого за асоціацією: метафора "струна струні <...> промовляє" перегукується з тим, що промовляє, докоряючи, мати синові. Останній перехід від фрагмента до фрагмента, мабуть, найскладніший за побудовою: "Що звів з ума <...>. З ума звівши – на коника сівши". Використано навіть той самий фразеологізм, але в підтексті тут – повернення в часі від докорів матері-вдови синові в ту мить, коли пролунало прощальне звернення козака до дівчини. Якщо перший "стик" між фрагментами підкреслено внутрішньою римою ("косо"–"просто"), то завершальний – подвійним еліпсисом. Виникає враження, що фрагментарність тексту не лише усвідомлюється, але й використовується як поетичний прийом.

Міркуючи над засадами ліризму в поезії нового часу, Я. Е. Голосовкер приходить до висновку, що ми сприймаємо її зміст "як певну вібрацію змістів. «Ліризм» і виникає внаслідок багатоплановості змісту, внаслідок багатозмістовності віршованого опусу, яка хвилює нас своєю невизначеністю та необмеженістю"<sup>52</sup>. У творі ж української народної лірики аналог цій "вібрації змістів" виникає не так за рахунок багатозначності тексту, як за рахунок його певного "багатоголосся" – адже в кожному фрагменті є свій ліризм, точніше, окремий емоційний настрій, сприймання якого підтримується традицією (ліризм покинутої дівчини, удовиною сина, колізії вдови та сина-козака, козацького молодечого егоїзму в коханні), і свій окремий





ліричний "мікрогерой". Це дуже нагадує "багатоголосся" романів Ф. М. Достоевського, особливо в інтерпретації відомої концепції М. М. Бахтіна, запропонованій Д. С. Лихачовим: "поліфонізм ліричного твору, – поліфонізм, що підкоряється висловленню авторських почуттів, думок і думок-почуттів"<sup>53</sup>.

Отже, у традиційній ліричній пісні знаходимо в дещо спрощеній, ще структурованій формі ту ж багатозмістовність ("вібрацію змістів") ліризму, що забезпечує вічне життя шедеврам літературної лірики.

Обрана для аналізу лірична пісня демонструє і складність питання про своєрідність художнього часу в народній ліриці. О. О. Потєбня висловився афористично: "Лірика – praesens. <...> Епос – perfectum". На думку Д. С. Лихачова, "час автора і час читача в народній ліриці злиті в часі виконавця. По суті це теперішній час: час самого моменту виконання пісні"<sup>54</sup>. У нашому ж прикладі "внутрішньосюжетний" теперішній час охоплює лише перший і другий фрагменти. При цьому другий фрагмент є відтворенням фантазії дівчини, що підкреслено рідкісним поєднанням двох етикетно-емблематичних "позицій" козака – на коні та граючим під деревом на музичному інструменті. У третьому та четвертому фрагментах відтворені послідовно: спомин козака (10-й рядок), як його уявляє собі дівчина, погляд на колізію козака й дівчини ніби з позиції суспільної сільської думки (11–12) і самої дівчини, причому вона згадує слова коханого, сказані, мабуть, до його розмови з матір'ю. Отже, за теперішнім граматичним ховається щонайменше дві форми оповідного минулого часу.

Виникає питання: а де власне, у *чийй* свідомості постають усі ці фантастичні та життєподібні картини, образи, асоціації, *хто* своєю волею повертає час назад, поєднуючи два останні фрагменти? Відповідь може бути лише одна: усе це відбувається у свідомості народної співачки-поетеси, яка сховалася за ліричною героїнею пісні, щоб вилити свої сумні почуття. Однак не будемо приписувати цій народній поетесі й більше, ніж вона зробила насправді – адже творила вона, оперуючи виробленим у пісенній традиції готовим матеріалом, певним усним авантестом. Це, по-перше, пісня, подібна до записаної у 20-ті рр. XIX ст. З. Доленгою-Ходаковським із першим рядком "Ой під гаєм, гаєм зелененьким" (Ходаковський, с. 417). По-друге,



це готові словесні пісенні блоки, своєрідні аналоги епічних формул і "тем", описаних "теорією Перрі – Лорда" (див.: 4.8). У наведеному тексті такі пісенні формули утворюють рядки 1, 5–7, 11, 14–16, пісенною "темою" є картина, змальована в рядках 5–9.

Відомо, що в усній традиції виконання пісень про кохання і про родинні стосунки є "рольовим", причому ролі розподіляються за гендерним принципом: "жіночу" пісню не стане співати чоловік або парубок, а "козацьку" – дівчина. Аналізована пісня, що співалася, безперечно, дівчатами, ставила перед ними й певну проблему: співаючи останній фрагмент, виконавиця мала у свідомості своїй перевтілюватися не тільки в ту, що "косу чеше", а й у козака, слова якого продовжували звучати у споминах покинутої ліричної героїні. Таким чином, при виконанні ця пісня набувала нової якості, нового ускладнення – цього разу вже "позатекстового", у свідомості виконавиці, діалогізму.

Поетичний, образний матеріал ліричної пісні отримує в ній специфічну організацію й на дрібнішому рівні композиції, внутрішньофрагментарному. Один із прийомів такої побудови О. М. Веселовський визначив свого часу як "психологічний паралелізм": "Йдеться не про ототожнення людського життя з природним і не про порівняння, що передбачає свідомість нарізності порівнюваних речей, а про зіставлення за ознакою дії, руху: дерево хилиться, дівчина кланяється – так у малоросійській пісні"<sup>55</sup>. У поданому вченим прикладі паралелізм підкреслено повною синтаксичною подібністю обох його частин. Однак у наведеній на початку підрозділу строфі з пісні "Невеличка поляночка..." маємо доволі складний випадок паралелізму, де явище просторове співвідноситься з часовим, а кожне з них окремо – з метою побачення, висловленою інакомовно ("не усядемося", "не наг्राємося").

Сутність ініціального паралелізму (1–2) пісні "Тихо, тихо Дунай воду несе..." полягає не в самих станах або діях річки та людини, а в певній спільній якості цих станів або дій, зовні, як бачимо, зовсім різних. Тут це "тихість" – у народній поезії абсолютно позитивна якість природи й людини з явною естетичною забарвленістю (див. постійні епітети "тиха мова", "тиха врода", "тихий Дунай"). Але чи достатнє це пояснення для тлумачення появи неможливої в буденній мові конструкції "А ще тихше..."? Її можна було б ще спробувати пояснити як одне з утілень композиційного принципу поляризації, докладно розг-



лянутого О. І. Деєм<sup>56</sup>; можна згадати й аналогію в поезиці російської народної пісні, де "форма, висловлена через порівняльний ступінь, використовується в синонімічних конструкціях"<sup>57</sup>. Поза всяким сумнівом лише одне: у нашому випадку це протиставлення є явищем цілком умовним, воно працює на виявлення емоційного підтексту.

Другий, теж надзвичайно поширений в українській народній ліриці прийом організації тексту першовідкривач його Б. М. Соколов назвав "прийомом ступінчастого звуження образів"<sup>58</sup>. У пісні "Тихо, тихо Дунай воду несе..." його використано для внутрішньої побудови другого фрагмента (5–9), де з'являються послідовно "темний лужок", "явір зелененький", "коник вороненький", "козак молоденький", його "скрипочка" та "струни" на ній. У перших трьох рядках-"ланцюгах" (5–7) на початку кожного нового "ланцюга" йде скорочене повторення попереднього – тільки іменником, без епітета – "Під явором..", "На конику...", а в початковому рядку й повніше: "В темнім лузі...". Відсутність у двох останніх "ланцюгах" (8–9) такого нагадування про попередній етап розвитку образної оповіді немов попереджає про вичерпаність прийому в контексті твору і водночас – про появу нового зв'язку між рядками, а також і фрагментами, асоціативного.

Наступний рівень художньої структури пісні – рівень традиційної символіки, що утворюється головним чином постійними епітетами. Не повертаючись ще раз до вже згаданого вишуканого (але традиційного) ускладнення постійного епітета "тихий Дунай", зазначимо, що в пісні такими є епітетні словосполучення різних ступенів традиційності й метафоричності: "темний лужок", "явір зелененький", "коник вороненький", "козак молоденький", "вдовин синок", "чужа дитинка". Особливу поетичну природу цих словосполучень додатково марковано за допомогою притаманних українській усній поезії зменшувальних, пестливих форм, наданих або епітету, або означуваному, а то й обом їм ("коник вороненький"). Водночас актуалізується традиційне метафоричне значення кожного епітетного комплексу як цілого. Зокрема, "явір зелененький" – це не просто означення, скажімо, дерева, покритого листям і взимку, це символ козака (парубка), генетично пов'язаний з міфологемою "перетворення чоловіка (сина) на явір" (див.: 6.10). У пісні цей символ попереджає про появу в її художньому просторі козака – так само, як і наступний неодмінний його атрибут – "коник вороненький".



Символічне значення мають і окремі слова, що виступають у функції певних словообразів. Так, Дунай і без постійного епітета є символом річки взагалі, а "річка", "вода", "чесання" й чесання саме "коси" – ця лексика багато промовляла співакці та її слухачкам і слухачам щодо інтимних стосунків ліричної героїні пісні та її коханого. Важливо, що досить складній метафоричній картині, утвореній за допомогою цих словообразів у емоційній "зоні" дівчини, у "зоні" козака відповідає, здавалося б, лише одна трохи ускладнена традиційна, майже мовна метафора: "струна <...> промовляє". Але не слід забувати, що весь ліричний сюжет цієї пісні є не чим іншим, як суцільною поетичною фантазією, своєрідним метафоричним діалогом, що його в реальності й бути не могло: лірична героїня посилає до коханого-зрадника магичне, ритуальне запитання, але отримує відповідь, яку насправді отримала ще раніше, під час розставання з ним.

І щоб завершити розкриття поетичного замислу цієї пісні, спробуємо прикласти до неї те протиставлення в ліричному творі його "структури" та "текстури", яке пропонує Дж. К. Ренсом<sup>59</sup> (див.: 4.6). Приклавши його схему до аналізованої пісні, побачимо, що на частку прозової парафрази залишається дуже мало, це твір надзвичайно багатий "текстури" – але за винятком завершальних трьох рядків з "прямою мовою" зрадника-козака. У цій перспективі уявний діалог дівчини й козака набуває нового символічного змісту: дівчина намагається повернути коханого, користуючись мовою ритуальною та поетичною, тобто мовою культури, козак відповідає їй мовою голого, безобразного (анестетичного) практицизму ("Ще ж я молод, ще ж я оженися"). Отже, перед нами твір про романтику кохання і холоднечу егоїзму, а оскільки в народній культурі прекрасне є етичним, а етичне – це прекрасне, то в діалозі дівчини й козака можна побачити й протиставлення культури – антикультурі.

Поетика ліричної пісні в принципі однотипна, тож у піснях про кохання, до яких належить обраний для аналізу зразок, вона суттєво не відрізняється від тієї, що за її канонами створено ліричні пісні інших тематичних різновидів. Певний виняток становлять пісні жартівливі, оскільки здебільшого їхня "структура" (у розумінні Дж. К. Ренсома) набуває важливішого значення, ніж у щойно розглянутому тексті.



Але ж не дарма такий знавець української народної пісенності, як А. Л. Метлинський, вважав, що ці пісні, "здебільшого, пізнішого або новішого походження" (*Метлинський*, с. 18).

Що ж до танцювальних пісень, то їх Л. М. Копаниця розглядає як "окремий жанр народної лірики, який на основі спільним ритмічних форм об'єднує в собі поетичні, хореографічні й музичні елементи". І хай навіть і справді "в піснях до танцю зміст, тема, слово не мають першорядного значення і підпорядковані мелодії"<sup>60</sup>, все ж таки, вважаємо, не варто апіорно недооцінювати естетичний рівень словесного тексту танцювальної пісні. У своїй замкнутій художній системі її текст може справляти враження довершеності. Як, наприклад такий:

Ой там на горі  
Мальовали малярі,  
Мальовали малярі  
Черевички мені!  
Ой мати моя!  
Позич мені таляра!  
Викупити черевички  
В молодого маляра.

(*Ходаковський*, с. 610)

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Визначите розміри наведених у підрозділі пісенних фрагментів і пісні.

**Відмінникові.** Прикладаючи до тексту народної пісні запропоноване Дж. К. Ренсомом протиставлення "структури" та "текстури", варто було б усе ж таки враховувати...

1. ... різницю в мовах англійській та діалектній українській.
2. ... різницю в поетичній традиції, що передує творам поезії літературної та фольклорної.
3. ... нетрадиційність розуміння вченим поетичного "змісту".
4. ... різницю в авторстві в народній та літературній ліриці.





## 7.8. Українські ліричні монострофи

Коломийка й частівка – два жанри української народної лірики, що виступають як найпоширеніші національні версії світової ліричної монострофи. При цьому коломийки співають на західноукраїнських землях, тоді як "для східних областей України серед моностроф характернішими є частівки"<sup>61</sup>. Стосунки між цими двома національними жанрами монострофи залишаються не вивченими, що ускладнює питання про походження їх і своєрідність.

Узагалі ж коротенькі ліричні пісеньки є або існували колись не лише в народів слов'янських (поляків, білорусів, росіян та ін.) і західноєвропейських (греків, німців, французів та іспанців), а й у народів, для фольклору яких спільну генетичну основу з індоєвропейськими припустити просто неможливо: мова про баттакські (о. Ява) чотиривірші, японські танки, малайські пантуни, тоголезькі дворядкові "воду-кха". Справді, існують поки що не пізнані закони розвитку усної культури, завдяки яким такі подібні явища, як українська коломийка (відома з XVII ст.) і японська танка (перші згадки про неї – з IV ст.) виникають, користуючись висловом В. Б. Шкловського, "на відстані тисячі літ і десятків тисяч верст".

Найближчі ж до українських версій монострофи слов'янські короткі пісеньки (польські краков'яки, російські частушки, білоруські припевки) пройшли свого часу власними шляхами "розпізнавання" їх національною інтелігенцією та поступового естетичного прийняття, – шляхами, подібними до того, який пододала українська коломийка і який докладно висвітлила Н. С. Шумада у спеціальній розвідці<sup>62</sup>. Зібрані вченими факти свідчать, що в усіх названих фольклорах малі пісеньки існували, можна сказати, латентно, не привертаючи уваги фольклористів, і тільки пошуки зразків національної пісенності в польському романтизмі кінця XVIII – початку XIX ст., а в Росії та Білорусі першої половини XIX ст. – бурхливе поширення в народі моностроф, справжня "мода" на них у сільської молоді змусили й інтелігенцію звернути на ці пісеньки увагу. Звідси випливає ідея автохтонного існування



ліричної монострофи в кожного із східнослов'янських народів, якій не суперечать численні факти широкого взаємообміну між ними сюжетикою й навіть текстами (у перекладі) і мелодіями цих пісеньок.

З двох українських жанрів ліричної монострофи давнішою є, безперечно, *коломийка*. Назва походить, напевно, від "кола", фігури одного танцю; спроби вивести назви і пісні, і танцю з назви міста Коломия слід розглядати як явище "народної етимології". Поруч із давнішою, танцювальною коломийкою існує й коломийка співана; ці різновиди, як доводить Н. С. Шумада, відчутно різняться між собою.

*Танцювальна* коломийка супроводжує танець під цією ж назвою, не раз описаний етнографами, а також і самими виконавцями у складених ними та "до танцю" по черзі проспіваних пісеньках. Вихідною фігурою є коло танцюристів, яке згодом розбивалося на пари. Одна з них веде танок:

А що тото за парубок, що вперед танцює,  
Веде дівку за ручейку, а в личко цюлює<sup>63</sup>.

Ритм танцю все прискорюється, парубки починають "обертати" дівчат. Ця фігура іноді описується з трохи комічною поважністю:

Як заграє коломийка, варто погуляти,  
Чорнобриву дівчиноньку кругом обертати.

Або жартівливо:

Та я міхом обертаю, та я міхом кручу,  
День би тебе, дівко, побив, як ся з тобов мучу!

Легко здогадатися, що під час швидкого танцю, особливо наприкінці його, коли не вистачало повітря в грудях, черговим співцем коломийка вже не співалася, а вигукувалася. Якщо ж зважити на звичай, за яким коломийки могли імпровізуватися прямо під час танцю, не викликають подиву наявні в деяких записах ритмічні збої, відступи від класичної схеми (4 + 4 + 6). Зрозуміло також, що тексти, призна-



чені додавати веселоців і наснаги виконавцям швидкого, темпераментного танцю, мали бути веселими, парадоксальними, містити несподівані або навіть шокуючі зіставлення. Як такий:

Снилось мі ся, білій любку, близь коло керниці,  
Що я тобі подавала ротиком водиці.

Дуже рано (як гадають, уже в XVII ст.) від танцювальних відокремилися коломийки *співані*. У них з'явилися вже мотиви щирих, не "сміхових" суму, журби. Цьому новому змісту відповідали й тужливі мелодії:

Два голуби воду пили, а два колотили,  
Бодай тії не сконали, що нас розлучили.

У живому побутуванні співані коломийки можуть утворити *в'язанку*, певну сукупність пісеньок, що розвивають одну тему або поєднані повторенням першого чотирискладовика чи більш вузькою за словесним матеріалом анафорою. Якщо ж у подібному комплексі зв'язок між окремими коломийками головним чином асоціативний, їх називають уже *розсипом*.

Співані коломийки відрізняються більшою вишуканістю поетичної форми, вони ширше відбивають психологію сільської молоді, але не забувають і про посмішку:

Молодиця – невільниця, куди йде, думає,  
А дівчина – вільний козак, куди йде, співає.

Відбиває коломийка й соціальну дійсність. І. Я. Франко, рецензуючи найповніший поки що збірник коломийок, виданий В. М. Гнатюком (близько 9000 текстів із 213 сіл)<sup>64</sup>, зауважив: "Слухаючи їх одну за одною, співані безладно, принагідно селянами, нам, певно, й у голову не приходять, що се перед нами перекочуються розрізнені перлини великого намиста, частки великої епопеї сучасного народного життя"<sup>65</sup>.

Східноукраїнську монострофу, *частівку*, вивчено набагато гірше за коломийку. Частівкою фахівці нехтують, бо вона настільки близька до російської частушки (власне до однієї з частушечних форм – чотирядкової римованої), що її вважають запозиченою. Але взаємодія росій-





ських, українських і білоруських моностроф, а з 10-х рр. ХХ ст. – і більш яскрава екзистенція саме російської частушки не повинні за-туляти від нас того безперечного факту, що на перших етапах свого розвитку російська частушка багато чого запозичила саме в української частівки. Лише два приклади. На початку ХХ ст. Ф. Полікарпов, що записував частушки під Воронежем, засвідчив, що перші зразки цього жанру занесли сюди робітники-українці<sup>66</sup>. Як довели копіткі дослідження, славнозвісна частушечна "серія" "Яблучко", що її поповнювали в громадянську війну і "білі", і "червоні", і "зелені", походить від української частівки про кохання<sup>67</sup>.

На відміну від дворянкової коломийки, частівка чотирирядкова, має вірш силабічний, що тяжіє до двостопності; частіше чергуються рядки довгі з короткими – (7 + 6 + 7 + 6), (7 + 8 + 8 + 7) тощо, але є й рівноскладові (8 + 8 + 8 + 8) частівки. Іноді всі рядки різної довжини, як у цьому записі з с. Орловка Новгород-Сіверського району:

Ой хто ж то ідець,  
Що я не вгадаю?  
То мій милий чорнобривий,  
Що я по йом страдаю.

Бачимо тут і класичну для частівки систему римування, хоч можливі також усі комбінації римування чотирьох рядків.

Як і коломийки, частівки розповідають головним чином про любовні стосунки молоді, а те, що відбувається в заміжжі, хоч інколи й змальовується, але несерйозно, жартівливо:

Чоловіче, чоловіче,  
Давай буде панувать!  
А ти будеш свиней пасти,  
Ну а я буду загоняць.

Але ж і основну свою тему кохання частівка дуже рідко розкриває у формі прямого, щирого ліричного звірення. Це пов'язано з обставинами, в яких частівки виконувалися, а інколи й імпровізувались. Ужито минулий час, бо в Україні "мода" на частівки минула приблизно



років через п'ятнадцять після закінчення другої світової війни. Тож у 70–90-ті роки ХХ ст. записувалися лише спомини про ті тексти, що їх інформанти співали або чули в молоді роки.

Виконання частівки не було таким архаїчним, як танцювальної коломийки. Там – старовинний танець, колись язичницький, чому й заборонявся подекуди священиками. Тут – молодіжна "вулиця": увечері хлопці й дівчата села, а частіше "кутка" збиралися у звичному місці – "на колодах", "на мосту", абощо. Гармоніст, головна постать гуляння, починав грати, а дівчата одна перед одною танцювати під власний спів. Від місцевої назви цього танцю йдуть і народні назви частівки: витребеньки, дроботушка, талалайка, чабарашка тощо.

Іноді дівчата – подруги, а то й суперниці – ставали одна навпроти однієї та співали й танцювали наперемінно, немов змагаючись. Так виникали частівкові "діалоги", де розвивалася спільна тема, що, як правило, супроводжувалося використанням кожною із співачок словесного матеріалу з частівки партнерші. Ось перша починає:

Як жила я молода,  
Була всігдa трізва,  
Наїлася гарбуза –  
Зразу на піч влізла.

Друга вибиває підборами – і собі:

Як жила я молода  
Преподобницею,  
Повісила дві цибулі  
Над віконницею.

Перша не відстає:

А хлопці ідуть  
Да вдивляються:  
Чиї то цибулі  
Теліпаються?<sup>68</sup>.





Народ "на колодах" зібрався веселий, а то й підпилий, і хлопці собі починають співати, піддражнюючи, головним чином, дівчат:

Ой дівчата мої,  
Сироїжечки,  
Посолив би я вас –  
Нема діжечки<sup>69</sup>.

Дівчата відповідають, але для хлопців головна розвага ще попереду. Уже глибокої ночі молодь обходила "куток", і якнайголосніше вигукувалися частівки парубочі, поспіль епатуючого ("А щоб бабки з рогачами повискакували!"), визивного змісту. Парубки зачіпали сільську владу, батьків, похвалялися бійками, крадіжками, іншими "сміховими" подвигами. Годилася і строфа – так бувало й при імпровізуванні коломийок – із жартівливої пісні:

Потушили каганці,  
Полягали спати.  
Я за тії вареники  
Та бігом із хати!

Але частіше епатуючому змісту відповідала й ненормативна лексика. Оскільки подібні польські "пришпелки" відомі з кінця XVI ст., не слід гадати, що й пейоративні українські частівки і коломийки – результат руйнації цих жанрів, а сільські "вулиці" були такі добропристойні, як у ностальгічному описі О. Воропая.

Оперативність коломийки та частівки, їхня здатність миттєво відгукватися і на сенсації в інтимному житті молоді села або "кутка", і на події життя громадського та політичного, зумовлювалася насамперед тим, що переважна більшість цих моностроф створювалася за вже готовою моделлю – у першу чергу ритміко-мелодійною, а дуже часто і з готовим початковим рядком, а то й двома. Усе це вельми полегшувало імпровізацію: психологи давно встановили, що відомі "муки слова" в літератора зосереджуються, як правило, на пошуках першої фрази, а в поета до того ж пов'язані з необхідністю знайти ритмічний малюнок майбутнього вірша.



Отже, якщо необхідно додати до готового двовірша ще два рядки в заданому ритмі на відому мелодію і з одною, наперед визначеною римою, – це не така вже важка справа, надто якщо має це зробити людина молода й від уміння скласти та проспівати пісеньку залежить її успіх у протилежної статі й авторитет у громаді сільської молоді.

### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Керуючись викладеною в підрозділі інформацією про формальні особливості коломийки і частівки, спробуйте визначити жанр фрагмента "пісні" про поміщика М. Д. Белозерського, загаданого Т. Г. Шевченком у щоденнику в записі від 22 січня 1858 р.:

А в нашого Білозера  
Сивая кобила.  
Бодай же його побила  
Лихая година.

**Відмінникові.** Чи необхідний був парубкові чи дівчині поетичний талант, щоб скласти коломийку?

## 7.9. Дитячий фольклор

Дитячий фольклор звучить для дітей, його тексти чітко поділяється на три групи:

- твори, що їх виконують дорослі (головним чином, жінки) для дітей;
- твори дорослих, що виконуються самими дітьми;
- твори, які діти виконують самі, без втручання дорослих.

У останній групі поряд із текстами, дітьми позиченими з фольклору дорослих і, як правило, відповідно переосмисленими та "відредагованими", доволі й створених самими дітьми.





Першу групу творів в українському фольклорі складають колісанки (колискові пісні), забавлянки (утішки) і "казочки". *Колісанка* має приспати дитину (у XIX ст. заколисували й дітей, що вже вміли говорити), звідси в ній антропоморфні образи "Сну", "Дрімоти", звідси й подібна іноді до замовляння структура:

Ой ходить сонко по долині (2)  
У червоній кожушині. (2)  
Кличе мати до дитяти: (2)  
– Іди, сонку, в колісоньку, (2)  
Приспи мою дитиноньку. (2)<sup>70</sup>.

Є в колісанках і прямі, наказові, звертання до дитини, є й погрози їй, якщо не хоче засинати:

Ой хоч хоче, то не спить,  
Треба його дубцем бить.  
Як не дубцем, то різкою,  
Зеленою берізкою...

Дуже популярний персонаж у колісанках кіт – то він герой, то "антигерой", а то й жертва. Як герой, він допомагає приспати маля, як "антигерой" – робить різні капості та будить його, але ж часто страждає й безневинно:

Ой тра котка бити, бити,  
З його шкурочку злупити.  
Під Васька підслати,  
Щоб було м'якенько спати.

Навіть колісанку тому інколи називали "котком", і це давало можливість співати їй як "пісню про пісню": "Ой баю мій, баю, | «Котка» заспіваю...". Тяжке життя матері-селянки, з одного боку, і помітний імпровізаційний характер колісанок, з іншого, приводили до появи в цих пісеньках скарг на долю, призначених, зрозуміло, не для вух дитини:





Зав'язала дитиночка руки без ременю.  
В'яжи, синку, в'яжи, синку, довго – не коротко,  
Буду з тобою бідувати тяжко – не солодко.

Такі "дорослі" інкрустації, здавалося б, уже неможливі в *забавлянках* – "коротеньких пісеньках або віршиках, поєднаних із своєрідними вправами, покликаними зміцнити дитину фізично, підтримувати радісний, бадьорий настрій" (Г. В. Довженок). Проте дорослі (мабуть, підсвідомо) проєктують і в ці тексти свої турботи:

Гойда, гойда, гойдаша,  
Купив батько лоша,  
Вивів лоша пасти,  
Стоїть злодій під корчем,  
Хоче лоша вкрасти.

Деякі з таких забавлянок, що їх проказують, пестячи дитину, побудовані за принципом кумулятивних казок. Їх треба відрізнити від теж наративних "*казочок*", оповідання яких такого обов'язкового фізичного контакту з дитиною не передбачає. Ці ж краще було б так і називати "*казочками для дітей*", не плутаючи із забавлянками та утішками. Це недовгі віршовані кумулятивні казки, іноді з порушеною логічною структурою, а також обидва типи докучливих казок (див.: 5.10).

До другої групи текстів дитячого фольклору відносимо насамперед *скоромовки*, за допомогою яких навчають дітей ясніше артикулювати. Іноді в їхній семантиці проглядає неприступний самій дитині життєвий досвід ("Наш полковник полковникував, поки виполковникувався"), а в побудові – теж непритаманна суто дитячій творчості раціональність, як, наприклад, у цій:

Кричав Архип, Архип охрип.  
Не треба Архипу кричати до хрипу.



Власне дитячий фольклор побутує серед дітей за тими самими законами усної традиції, що й "дорослий", і поділяється на дитячі версії жанрів фольклору дорослих (колядки й щедрівки, заклички та примовки, ігри-веснянки, небилиці) і оригінальні дитячі жанри ("звуконаслідування", прозивалки, лічилки, дитячі пісеньки, віршики та ігри, а також деякі етикетні формули). Цей досить великий (і все ж таки незрівнянно менший за обсягом порівняно з "дорослим" фольклором) масив творів може розглядатися з різних позицій – і як джерело вивчення світогляду, естетичних запитів і етичних постулатів селянської дитини XIX ст., і як невеличкий архів, де дивним чином збереглося дещо з утраченого у фольклорі дорослих, і як феномен творчості вільної, максимально "природної" та самодостатньої, до того ж (у живому побутуванні, зрозуміло) обійденої увагою ідеологічної цензури.

Якщо перший аспект вивчення суто дитячого фольклору цікавий, головним чином, для історичної етнографії та історії педагогіки, то два останні приваблюють і фольклориста. Ідеться зокрема про деякі відгомони старовинної "сміхової" культури. Узяти хоч би таку раблезіанську картину:

Іванюха-требуха  
З'їв корову і бика,  
Сімсот поросят,  
Дев'яносто гусят,  
І чотири пташечки,  
І горшичок кашечки,  
І діжку борщу –  
"І ще їсти хочу..."

Це з *прозивалок*, можливо, найбільш своєрідного із суто дитячих жанрів. Прозивалка – текстовий компонент ритуалу, здатного вельми ефективно довести жертву до білого жару. Генетично прозивалки пов'язані з давньогрецькими та давньогерманськими змаганнями в "огуді", що первісно мали сакральний характер<sup>71</sup>. Вітчизняна тра-





диція знає дошкульні насмішки богатиря Альоші Поповича над Тугарином Змієвичем, а пізніше – славнозвісний запорозький лист до султана, авторство якого приписують отаманові Івану Сірку.

А ось одне із "звуконаслідувань":

Дзін, бом, бом,  
Савка вмер,  
Положили Савку  
На білу лавку.  
Лавка трясеться,  
Савка сміється.

Віршик цей імітує не тільки "звук дзвона", як вірно зазначає публікатор, але дзвона саме "по душі, та повагом, та жлібно; перше бовкне в скликанчик, а далі в другий, потім у підстарший..." (*Куліш*, т. 2, с. 284). Цілком відповідно до звичаю небіжчик лежить уже на лавці, але... Або він не вмер насправді, або справа куди гірша: ідеться про сміх мерця, що ожив. Проте діти не сприймають сюжет як жахливий і сміються. Цікаво, що в антології Г. В. Довженок із дев'яти "звуконаслідувань" п'ять – про смерть. Ще в одному такому творі смерть і похоронне голосіння осміюються вже тим, що розповідь про них імітує "кумкання жаб". Жорстокий – бо "не відають, що творять," – дитячий сміх бринить і в імітуванні "плачу коса, коли з його гнізда забирають пташенят".

Окремої розмови заслуговують збережені в дитячому фольклорі "пародійні молитви". Серед них є і сміхова композиція, що тільки починається "Ісусовою молитвою", і пародія на проповідь ("Братіє! Подерлось на мні шматіє!...") та на початкові рядки "Символу віри" ("Вірую! Зарізав піп кобилу сірюю!..."), але є тут і дві справжні пародії на т. зв. хресну молитву і на "Мале славослов'я". Зрозуміло, що ніяка це не дитяча творчість, а залишки бурсацьких різдвяних і великодніх пустощів.

Роздивляючись у загальній структурі самодіяльного дитячого фольклору, помічаємо в ньому випадковість і неорганічність "лірики" та сміхове, в усякому разі, екстравагантне забарвлення наративних жанрів. Небилиця або смішний алогізм тут панують. Враження, що в дитячому фольклорі дійсність відтворено в певному "кривому дзеркалі", поглиблюється, якщо зважити на те, що відповідно пере-





осмислюються й твори, запозичені з фольклору дорослих. Наприклад, пісня "А внадився журавель...", що, як ми бачили, співалася на весіллі після "комори" (див.: 7.6), у дитячому фольклорі втрачає еротичну символіку (точніше, вона не помічається) і стає смішною історією про шкодливого журавля. Трагічна розв'язка балади про інцест або про нещасливих закоханих ("Пішов козак яром, | Дівка долиною..."), перетворюється на пародійно-потішне:

Їхав цап дорогою,  
А цапиха – долиною...

Стихія вільної словесної гри панує в *лічилках*, де іноземна лексика перетворюється на заум, а вітчизняна стає матеріалом для неологізмів: "Одиян, другиян, тройцан, царицан, п'ятан, ладан, струкман, друкман, деревен, декус". Водночас це текст ритуальний і несе дуже важливу з погляду інформанта функцію, визначаючи, кому в грі водити. Слід нагадати, що прадавнім попередником лічилки – жеребом – визначалася жертва (з юнаків, пізніше – із худоби), згодом рекрути; у війську подібними процедурами розподілялася здобич, їжа тощо.

Узагалі ж обрядовий фольклор дітей існував у примхливій залежності від "дорослого". Безперечним є, наприклад, що велика різноманітність *закличок* типу "Дощику, дощику, полини" (або, навпаки, "Не йди, не йди, дощику") відбиває принципову важливість колишніх "дорослих" ритуалів викликання або зупинки (на жнива, косовицю) дощу для сільської громади. Проте фрагменти старих "дорослих" текстів випливають у дитячих закличках ніби стохастично, як, наприклад, рудимент давньої закріпної кінцівки замовляння в закличці:

Дощику, дощику,  
Наваримо борщику  
У зеленому горщику;  
Яйце вкину –  
Яйце трісне,  
Сонце блисне.  
Ключик, замочок,  
Шовковий платочок.





Багато ж таких дитячих ритуальних текстів і створено дітьми, і функцію мають, для них лише й важливу.

Дитячі *примовки* мали підкреслено етикетний характер, і дитина чітко пам'ятала, що слід сказати або проспівати, побачивши равлика, бусла, журавлів, почувши зозулю, коли виникала необхідність вилити воду з вуха, помирити товаришів або випросити в мамки скибку хліба. У цьому останньому випадку дитина мала стрибати на одній нозі, приспівуючи:

Скачу, скачу діда  
За скибочку хліба.  
Я не дурно скачу,  
А я їсти хочу.

Так вільну насолоду грою ("не дурно скачу") сама дитина, здавалось би, протиставляла суворій прозі життя, проте варто звернути увагу і на те, що ця ж проза, жебрацтво (дід – 'старець, жебрак') водночас безтурботно поетизувалася.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Визначте жанр цього тексту:

Ліз прус по стіні  
У червонім каптані,  
Праву ногу волоче.  
Розказати тобі ще?

**Відмінникові.** Знайдіть у тексті підрозділу закличку "Дощику, дощику..." З якою метою її виконували?



## Розділ 8

### З ПОЕТИКИ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

#### 8.1. Шляхи вивчення поетики фольклору



З давалося б, сучасне розуміння поетики як "науки про форми, види, засоби і способи словесно-художньої творчості, про структурні типи і жанри літературних творів"<sup>1</sup>, створює певні перешкоди поширенню сфери її чинності за рахунок явищ фольклору. По-перше, стосовно літератури, де накопичено величезний обсяг спостережень над закономірностями "словесно-художньої творчості", називання поетики наукою, можливо, і має якийсь сенс, проте стосовно фольклору вона не маніфестувалася навіть і як окрема допоміжна наукова дисципліна. По-друге, на відміну від літератури, творчість у фольклорі не є винятково "словесною", це синтетична форма духовної діяльності (див.: 1.1). Проте вже Арістотель розглядав у "Поетиці" "мистецтва", котрі користуються водночас "ритмом, мелодією і метром", і вирізняв серед них таке, що використовує "все це заразом", а саме "дифірамічну поезію". Складнішою перешкодою є синкретичність фольклору, тобто поєднання в ньому явищ, які мають естетичну природу, з такими, що її не мають. Проте коли в новітній словесній культурі застосування



поетики в щойно наведеному її розумінні фактично поширюється й на явища позаестетичні (інтимне та ділове листування, протоколи, звіти, газетні статті, а також усні промови в суді й парламенті)<sup>2</sup>, то з таким же правом воно може поширюватися й на фольклор.

Отримавши, таким чином, підтвердження прав громадянства "поетики фольклору", опиняємося перед наступною проблемою – вибором шляхів її вивчення. Марксистська фольклористика пішла тут шляхом дедуктивним: "поетику фольклору" було розчинено в іншій запозиченій з естетики категорії – його художньому методі. Початковий етап такого теоретизування ми бачили у розвідці М. Т. Рильського, де народна творчість об'являлася реалістичною, а методом "радянського фольклору" – соціалістичний реалізм (див.: 4.11). Згодом лєнінградський теоретик В. Є. Гусєв знайшов у російському фольклорі послідовний розвиток щонайменше семи художніх методів – "героїко-фантастичного" (билини); "християнсько-міфологічного" (духовні вірші та легенди); більш життєподібного зображення людини у "побутовій казці, історичній пісні, народній драмі"; "прогресивно-натуралістичного, але передреалістичного методу" (сатиричні жанри), що переростає в "реалістичний"; "революційного романтизму" (робітничі пісні); "соціалістичного реалізму" (твори гімнічної, політичної пісні)<sup>3</sup>.

Мабуть, це той випадок, коли кількість, усупереч гегелівській формулі, не переходить у якість, в усякому разі, позитивну. Причина – у невідповідності специфіці фольклору категорії "художній метод", виробленої теоретиками літератури. Свого часу П. Г. Богатирьов, утримуючись від визначення художнього методу (або методів) фольклору, нагадував, що в історії фольклору немає, як це бачимо в історії літератури, послідовних змін "одного художнього методу на інший"<sup>4</sup>. З іншого ж боку, у зібраній В. Є. Гусєвим колекції художніх методів російського фольклору йдеться, власне, про певні особливості відтворення дійсності (або створення свого фантастичного "світу") в окремих жанрах або групах жанрів. Отже, фольклорна специфіка відбилася й тут, хоча й у вигляді, викривленому історико-літературним підходом.

Перспективнішими виглядають спроби осмислити поетику фольклору як певну художню систему. Найцікавіша належить М. І. Кравцову, на думку якого "жанри російського фольклору у своїй сукупності являють собою історично сформовану художню систему, в якій усі типи творів перебувають у складних і своєрідних взаємовідносинах і взаємодії"<sup>5</sup>. Ця система "виникає у зв'язку з трьома явищами: по-перше, у зв'язку із спільними для них (жанрів – С. Р.) ідейно-



художніми принципами; по-друге, у зв'язку з їхніми взаємовідносинами, що історично склалися; по-третє, у зв'язку з історичною долею жанрів"<sup>6</sup>.

М. І. Кравцов на матеріалі російського фольклору, а В. А. Юзвенко, що визнає його концепцію, – на великому матеріалі фольклору українського, переконливо доводять існування таких явищ, як "включення одних жанрів у інші" (в українців – загадок у казки, пісні), і куди менш переконливо – явищ "генетичного зв'язку жанрів", зокрема "переходів одних жанрів у інші". До вельми гіпотетичних спостережень московського дослідника В. А. Юзвенко додає такі ж здогадки українських. Так, дуже сумнівними виглядають твердження Ф. М. Колесси, що замовляння "стали джерелом, з якого вийшла вся обрядова поезія", або І. Я. Франка, що "колись ціла казка мала віршову форму"<sup>7</sup>. Але як не оцінювати ці гіпотези, ще сумнівніше, що згадані "взаємодії" справді є факторами, котрі утворюють і підтримують саме *художню* систему жанрів. Адже коли жанр у фольклорі є не лише "тип та група творів", що постійно підкреслює в цьому контексті М. І. Кравцов, але й тип художньої форми, то "перехід одних жанрів у інші" мусимо розглядати не як фактор утворення певної художньої системи, а як явище її руйнації. Узагалі ж ці явища не мають стосунку й до утворення *системи* жанрів, а тільки до історичного розвитку їхньої сукупності, що вже склалася.

З "ідейно-художніх принципів", спільних для всіх жанрів фольклору, М. І. Кравцов першим називає "принцип народності" (порівн.: 1.3). Проте йдеться про явище, що, по-перше, притаманне фольклору в цілому, по-друге, якщо це і принцип, то ідеологічний ("ідейний"), а не "художній". Наступний такий принцип дослідник бачить у єдиному для всіх жанрів "завданні багатобічного відтворення дійсності, причому функції жанрів розподіляються таким чином, що кожний жанр має своє особливе завдання – зображення одного з боків життя". Навіть коли заповнити прогалину, зроблену М. І. Кравцовим у конкретному переліку жанрів та їхніх "завдань" (не згадано християнські жанри), усе одно завдання "багатобічного відтворення дійсності" здійснюється насправді й у фольклорі в цілому, і в окремих його жанрах, окремих творах, не кажучи вже про те, що й окремі системні компоненти, як, наприклад, символ, теж відтворюють дійсність. До того ж "завдання" не може бути ідейно-естетичним принципом.



Таким загальним принципом могла б бути "всебічність" відтворення дійсності, але для фольклору тут, навпаки, характерні певні обмеження, що, справді, можна розглядати як важливий "негативний" момент загальнофольклорної поетики (див.: 6.3).

У цілому ж треба сказати, що М. І. Кравцову не вдалося відтворити художню систему фольклору як систему жанрову. Адже категорія жанру, яка добре виконує функцію структурного членування фольклору (тут і заміни їй немає), виявляється непридатною як основа побудови його художньої системи, що складається з компонентів принципово наджанрових, іманентних фольклору в цілому. Співвідношення жанрів і компонентів художньої системи у фольклорі найближче, мабуть, до одного з тих протиставлень структури й системи, що їх у мовознавстві висуває "лондонська школа" Д. Р. Фьорса: коли елементи структури зв'язані між собою синтагматичними стосунками, то системи – парадигматичними; отже, можемо говорити про структуру слова, речення, тексту, але про систему голосних, відмінків, значень багатозначного слова тощо<sup>8</sup>.

З цього погляду, лише пошуки М. І. Кравцовим загальних для всіх жанрів "принципів народної естетики" були кроком у правильному напрямку, адже йшлося про явища справді наджанрові, притаманні фольклорній творчості як "динамічній фольклорній системі" (В. А. Юзвенко). Наводимо перелік цих принципів у дещо вдосконаленому та українізованому переповіданні В. А. Юзвенко: це принципи "простоти, ясності, економності, влучності, визначеності конкретних моральних оцінок". Проте висунення саме цих принципів виглядає непродуманим. Справді, легко пересвідчитися, яка складна насправді художня структура ліричної пісні, якою унікальною за складністю є побудова українського весілля. Що ж до поетичної мови фольклору, то вона, за обґрунтованим твердженням Є. М. Мелетинського, "формується за зразком сакральних, езотеричних мов, на перших порах виразно акцентує свою формалістичну ускладненість як ознаку художності, як доказ своєї майстерності, мистецтва"<sup>9</sup>. Рудименти такої ускладненості поетичної мови залишилися й у фольклорі ХІХ ст., заум, наприклад. Далі йде принцип ясності. Очевидно, йому не відповідає той же фольклорний заум у лічилках або загадках із звуковою відгадкою, заумних частівок, абощо. Очевидно, і принцип економності не діє, коли в баладі повторюється кожний рядок. І не відповідає йому структура українського весілля, як і традиційна тривалість його ритуалів протягом тижня, навіть існування серед весільних пісень



такої, що цю неекономність пояснює:

П'ятнонька – зачинайнонька,  
Суботонька – коровайнонька,  
Неділенька – звінчаймося... і т.д.

(Весільні пісні, кн. 2, № 1052, с. 513)

Важко зрозуміти, що В. А. Юзвенко має на увазі під принципом "влучності" (у М. І. Кравцова на цьому місці був принцип ще більш уразливий для критики – "сюжетність"), але принцип "визначеності конкретних моральних оцінок" якщо й діє в українському фольклорі, то з надто великою кількістю "винятків". До них відносять у думках – моральну оцінку Марусі Богуславки, "дівки Саджаківни", "Насті кабашної", козака в "Козацькому житті", а в історичних піснях – навіть Богдана Хмельницького (є запис фрагмента пісні з прокльоном гетьману за те, що дозволяв татарам брати в Україні "ясир" – *Куліш*, т. 1, с. 322), козаків-"зрадників" у ліричних піснях, нарешті прощених Богом розбійників у християнських легендах тощо.

Невиразний результат, отриманий М. І. Кравцовим, спрямував подальші пошуки російських фольклористів у галузі поетики на інший шлях. Так, Б. М. Путілов, підкресливши "особливу значимість для поетики жанру", стверджує, що "поетика фольклору завжди жанрово зумовлена і жанрово реалізована. У певному ступені вона є жанрово замкненою". Термінологічне словосполучення "жанрова система" Б. М. Путілов використовує лише у значенні внутрішньої організації жанру<sup>10</sup>. У свою чергу, С. Г. Лазутін у книжці під гучною назвою "Поетика російського фольклору" (1981, 1989) обмежується загальним визначенням "поетики жанру як цілісної художньої системи"<sup>11</sup>, а в основному викладі розглядає особливості сюжету й композиції, "поетичного (мовного) стилю", ритму та метрики в окремих жанрах нарізно.

Як певне віддання переваги індукції над дедукцією, котра не спрацювала у сміливій спробі М. І. Кравцова відтворити відразу і глобально "художню систему російського фольклору", можна розглядати й обмеження матеріалу дослідження певними конкретним жанром російської ліричної пісні, на яке свідомо йдуть у своїх розвідках фольклорної поетики петербурзькі фольклористи В. І. Єрьоміна (1978) і Г. І. Мальцев (1989). Коли в монографії В. І. Єрьоміної ґрунтовно – хоч і з типово марксистським перенесенням акценту на здогадну "історію" певного поетичного прийому – розкрито сутність метафори (власне метафори, ме-



тафоричного епітету, порівняння), метонімії та поетики повторів у російській ліричній пісні (фактично ж і в баладі)<sup>12</sup>, то В. І. Мальцев зосереджується лише на її традиційних формулах. Хоч автор досліджує, згідно з настановою Б. М. Путілова, тільки одне, здавалося б, із питань поетики "жанрово замкненої", фактично ж виходить на загальні проблеми "естетики уснопоетичного канону".

В інтерпретації В. І. Мальцева формула (у ній розрізняються власне "формули" й "теми", хоч "теорія Перрі – Лорда" згадується лише в негативних контекстах) виступає як основний елемент "уснопоетичного канону" пісні, і відбиває вона не дійсність, а саму традицію. На жаль, захоплення цією свіжою та плідною ідеєю приводить рано померлого дослідника до тез, що об'єктивно збіднюють естетичну природу ліричної пісні. По-перше, оскільки традиція для нього – це "єдина реальність, котру зображає і втілює народна лірика", зміст цієї останньої закономірно редукується до "пісні про пісню"<sup>13</sup>. По-друге, В. І. Мальцев явно перебільшує естетичну автономність формули. Йому здається, що навіть при тасуванні формул складений із них текст "буде зберігати свою традиційну цілісність і єдність", бо формули "композиційно вповні автономні. Тому вони включають будь-який фрагмент до "ліричного універсуму", цебто співвіднесуть його із субтрадицією даного жанру". Як легко переконатися, такий підхід об'єктивно виключає аксіологічний, оцінний момент у сприйманні народної лірики дослідником.

Хоч фольклорна традиція і набуває у В. І. Мальцева дещо містичного характеру, його цікава праця є важливою і для української фольклористики. І насамперед тому, що являє собою певний крок уперед на шляху створення фольклористичної теорії, що виходила б зі специфіки самого фольклору. Цікаво, що на матеріалі української ліричної пісні цей талановитий дослідник не отримав би таких чітких висновків: формульність не має в ній такого визначального значення, як у архаїчнішій російській. У такий парадоксальний спосіб це дослідження висвітлює і специфіку українського фольклору.

Проаналізований тут досвід російської фольклористики (і позитивний, як бачимо, і негативний) приводить до висновку, що на теперішньому рівні дослідження поетики фольклору у світовій науці (значною мірою, до речі, урахованому в працях Б. М. Путілова, І. П. Єрміної та Г. І. Мальцева) українській фольклористиці теж варто обмежитися поки що конкретними дослідженнями окремих явищ поетики вітчизняного фольклору, щоб у такий спосіб уможливити май-





бутнє доброякісне відтворення його художньої системи.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Недоцільно звертатися до поняття "художній метод фольклору", адже...

1. ... наша наука ще не на такому рівні, щоб розв'язувати це питання.
2. ... його запозичено з літературознавства.
3. ... це поняття не відповідає специфіці фольклору.
4. ... воно дискредитоване сталінською фольклористикою.

**Відмінникові.** Чи збігаються у фольклористиці поняття "структура" і "система"?

## **8.2. Поетика часу та простору**

Коли жанрова структура фольклору виявилася непридатною як основа відтворення його художньої системи, постає питання, чи не підійдуть для цього явища художнього часу та простору. Справді, хоч певні особливості втілення часу та простору притаманні всім фольклорним жанрам, але їхню всюдисутність у фольклорі можна розглядати і як наджанрову, оскільки існують об'єктивні особливості, наприклад, художнього часу оповіді, пісні, драматичного дійства, незалежні від тих жанрових форм (типів художньої форми), в які оповідь, пісня, драматичне дійство виливаються. З іншого боку, кожний твір має свою конкретну реалізацію художніх часу та простору, а можливі, як побачимо, і певні єдності часу та простору (хронотопи) на рівні міжжанровому або загальнофольклорному. Таким чином, час і простір національного фольклору виявляють певну ієрархічність – а це вже є однією з ознак формування системи.

На думку Д. С. Лихачова, піонера вивчення художнього часу в слов'янському фольклорі (на російському матеріалі), у літературі художній час є "явище самої художньої тканини літературного твору, що підкоряє своїм художнім завданням і граматичний час, і філософське



його розуміння письменником". Словесний твір розгортається в часі. "Час потрібний для його сприйняття і написання. < ... > Проте час і зображається. Він об'єкт зображення. Автор може зобразити короткий або довгий проміжок часу, може примусити час плинути повільно чи швидко, може зобразити його таким, що плине безперервно або перервано, послідовно або непослідовно (з поверненням назад, із "забіганнями" наперед і т. п.)"<sup>14</sup>.

Важливим для нас є й зауваження Д. С. Лихачова стосовно часу читача або слухача твору: "Річ у тому, що автор завжди певною мірою розраховує, скільки часу відбирає в читача чи слухача його твір. Це істинний "розмір" твору".

Що ж до специфіки художнього часу у фольклорі, то дослідник стверджує: "Художній час основних жанрів фольклорних творів завжди замкнутий. Він замкнутий навіть у імпровізації голосінь. Він починається з початком твору і закінчується в ньому". Це навряд чи справедливо навіть стосовно тих же голосінь, де є, скажімо, звернення до покійника з проханням повернутися. Проте привертають увагу такі спостереження: "Зближення умовного часу зображеного з реальним часом виконання твору веде до того, що час фольклорних творів ніколи не відступає від свого єдиного, односпрямованого руху; оповідь зберігає послідовність подій і не перебивається різкими відступами назад чи забіганнями наперед". Цікавою є й думка про зв'язок художнього часу у фольклорі з тією обставиною, що "виконання його є не лише оповідь про події, але й зображення цих подій (або ігрова участь у них – як у голосіннях і деяких інших жанрах обрядової поезії)"<sup>15</sup>.

Отже, у фольклорі феномен *художнього часу* виникає внаслідок взаємодії особистого (фізіологічного або парцептивного) часу виконавця (або виконавця і слухача) і внутрішнього часу твору. Цей останній є часовою характеристикою подій, змальованих у творі, і характеризується тривалістю, неперервністю або дискретністю, скінченністю або "вічністю", відкритістю або замкненістю. Цей внутрішній час твору, у свою чергу, співвідноситься з "історичним часом" – часом, який зображені події займали (або б мали зайняти) у реальному житті, а з іншого боку – і часом виконання твору.

Колись О. О. Потебня написав: "Лірика – *graesens*. Вона є поетичним пізнанням, яке, об'єктивуючи почуття, підкоряючи його думці, заспокоює це почуття. Епос – *perfectum*. Звідси спокійне споглядан-



ня, об'єктивність..."<sup>16</sup>.

Спираючись на дотепну наукову метафору О. О. Потебні, а також узагальнюючи деякі спостереження над особливостями художнього часу в окремих жанрах українського фольклору, що будуть викладені у другій частині підручника, отримуємо схему, відтворену в табл. 9.

**Таблиця 9. Художній час деяких жанрів українського фольклору**

Минуле				Теперішній час	Майбутнє	
"Епоха творіння"	Замкнене казкове	Історичне	Виконавця	Виконавця, "внутрішній" твору	Виконавця	Фантастичне, сакральне
Етіологічні легенди: християнська та міфологічна	Чарівна казка	Дума, історичний переказ. Новелістична казка  Історична пісня, християнська легенда про героїв Біблії.  Балада. Міфологічна легенда-меморат		Лірична пісня, коломийка, частівка  Обрядова поезія в цілому.  Народна драма. Моралістичні християнські легенди. Голосіння. Моралістичні "псальми"		Есхатологічна християнська легенда, духовний вірш, "псальма"

Хоч на подібній схемі можна відбити, зрозуміло, лише найпростіші і для кожного жанру надто вже узагальнені характеристики художнього часу, вона дозволяє помітити й певні закономірності. Перша:



з утратою українським фольклором билин у ньому збереглася лише одна "замкнена" (не відкрита в сучасність) форма минулого художнього часу, а саме міфічний час чарівних казок. Час історичних переказів, християнських і міфологічних легенд так чи інакше "відкритий" у сьогодення оповідача та слухача, це стосується і української народної епіки. М. М. Бахтін зазначав, що епічний час "відгороджено абсолютною гранню від усіх наступних часів, і перш за все від того часу, в якому знаходяться співець та його слухачі". Він "замкнений, як коло"<sup>17</sup>. Проте ці спостереження не поширюються на думи, дія яких мисляться співцями та слухачами не в умовному епічному, а в реальному історичному часі й у котрих, як уже згадувалося, навіть прохання до Бога звільнити християнських невільників звучало й у XIX ст. як сучасне та актуальне. Так само і прадавня "епоха творіння" (язичницька, християнська, двовірна) була у свідомості носіїв фольклору щонайтісніше пов'язана не лише з їхньою сучасністю, а й з їхнім майбутнім, бо прийдешність не лише окремої людини, а й усього людства вважалась такою, що безпосередньо залежить від сучасної поведінки людей. Так, у галицькій легенді, надрукованій В. М. Гнатюком, "як буде кінець світу", чорт, звільнившись, почне вимагати в людей, щоб піддалися йому, і буде "возити з собою воду, але то не буде вода, а тільки з великодньої п'ятниці зола: хто в великодню п'ятницю золить шмаття, ту золу чорт збирає і ховає..."

Майбутні дослідження мають з'ясувати, чи ця глобальна "відкритість" українського фольклору в сучасність є однією з його національних ознак. Слід відзначити також, що розмаїття в ньому форм художнього часу немалою мірою утворюється за рахунок двовірних і християнських жанрів – а це ще раз підкреслює необхідність надолужити відставання в їхньому вивченні.

Явища *простору* в сучасній фольклористиці осмислюються в кількох аспектах. По-перше, об'єктивно існуючий простір, або природне середовище, розглядається етнологами як найважливіший фактор формування та екзистенції етносу. На думку В. С. Крисаченка, сучасні наукові методи дають змогу "оцінити довкілля етносу не лише як тло, на якому простежується його буття, чи сцену, на якій той чи інший народ грає свою роль, а як його власну невід'ємну частину"<sup>18</sup>. Фахово конкретизуючи цю думку, що походить з інтелектуальної



скарбниці французької "школи «Анналів»"<sup>19</sup>, С. Й. Грица зазначає: "Простір концентрує навколо себе продуктивну енергію суб'єкта, зворотним боком впливаючи на особливості його етнічного характеру". По-друге, національний фольклор гостро відчуває зміну простору-середовища, коли його носій змушений покинути рідні місця. "Цей «зсув» фольклору найвідчутніший у період руйнації замкненого сільського середовища і масового виходу селян на заробітки в інший простір, за межі свого краю"<sup>20</sup>. При цьому, на думку С. Й. Гриці, словесний текст і мелодія твору (коли говорять про пісню, звичайно) з різною швидкістю рухаються в часопросторі: словесний текст "рухається в часі швидше, ніж мелодія", але "в територіальному русі він виявляє тенденцію до певної сталості"; мелодія ж як носій емоційно-психологічної інформації "виявляє тенденцію до сталості в часі і змінності в просторовому русі"<sup>21</sup>. На відміну від двох перших, "глобально" етнологічних, цей третій аспект є власне фаховим фольклористичним і розкриває залежність усної традиції від простору на рівні пісенного твору.

Можна вирізнити ще один аспект фольклористичної інтерпретації простору, а саме врахування впливу на екзистенцію фольклорних творів просторових умов їхнього виконання. Хоч ці умови не можуть бути визначеними з такою ж чіткістю, як це робить М. Гайдегер при вивченні скульптури, де доводиться брати до уваги серед "різновидів фізико-технічного простору" навіть той, що "залишається як порожнеча між її формами"<sup>22</sup>, вони теж заслуговують на увагу. Так, об'єктивні параметри акустичного подолання простору – а відповідно й можливість бути почутим ширшою або вужчою аудиторією – відчутно розрізняють гуртовий спів балади та рецитацію кобзаря, гру "троїстих музик" і розказування анекдоту. А спроможність народного "театру людей" залучити до себе на виставу більшу кількість глядачів, аніж можуть собі це дозволити вертепники, прямо впливає з різниці у розмірах живого актора й вертепної ляльки.

Набагато краще вивчено внутрішній, сказати б, "художній простір" або, за визначенням Д. С. Лихачова, створений автором словесного твору "певний простір, в якому відбувається дія. Він може бути великим, охоплювати кілька країн <...>, але може також звужуватися до тісних меж однієї кімнати"<sup>23</sup>. Фактично ж, додамо, у фольклорі можливе звуження простору й до межі сприймання об'єкта неозброєним



оком, як хоч би в цьому дитячому зверненні до мурашок:

Комашки, комашки,  
Ховайте подушки.  
Татари йдуть  
Й все поберуть.

Д. С. Лихачов зауважує, що простір може бути реальним, або "уявлюваним (як у казці)", він може "так або інакше "організовувати" дію твору". Це найпростіше "географічне" розподілення художнього простору між основними жанрами українського фольклору узагальнено в табл. 10.

**Таблиця 10. Найвіддаленіші зони художнього простору, що зустрічаються в жанрах українського фольклору**

Фантастичний простір (і небо сакральне)	Космос (і небо реальне)	Інші країни	Україна	Село
Чарівна казка, християнська легенда, духовний вірш, "псалма", замовляння, колядка, паремії	Міфологічна етіологічна легенда, дитячий фольклор, весільні пісні	Дума, балада, історична пісня, новелістична казка, гаївки (веснянки)	Лірична пісня, коломийка, частівка	Міфологічна легенда-меморат, голосіння

Хай надто спрощена й надмірно узагальнена, ця схема демонструє явище, на перший погляд, парадоксальне: максимальна широта зображення простору, що охоплює й сакральні або фантастичні його форми, спостерігається не в найменшій, як можна було б чекати, а чи не в найбільшій кількості жанрів українського фольклору, а ось максимальна звуженість його – навпаки, у небагатьох жанрах. Пояснюється це явище насамперед тим, що християнська ідеологія, яка приносить уявлення про "небо сакральне", втілюється в українському фольклорі в жанрах не лише специфічно християнських або двовірних. Проте тільки світоглядними чинниками пояснення цієї закономірності не може бути вичерпане: перед нами, безперечно, ще одне свідчення



естетичного багатства українського фольклору.

Християнські та двовірні жанри збагачують палітру художнього простору доволі багатобічно. Так, у християнських легендах сакральний простір може мислитися і як чудесне продовження реального: уже було відмічено, що лаврські печери дивно продовжувалися до Єрусалима, а підземним ходом із Почаївської лаври можна дійти не лише до Києва, а й до пекла. На "той світ" можна було дістатися й через обмирання.

Легкість подолання простору, крім християнського фольклору, притаманна ще тільки чарівній казці та деяким сюжетам казки новелістичної. Думи ж з цього погляду виразно протистоять билинам, в яких богатир легко і – в оповідній перспективі – миттєво долає простір:

Он ведь реки-ты, озера между ног спущал,  
Он сини моря-ты наокол скакал.

*("Три поїздки Іллі Муромця")*

Звичайно, у думках є рецидиви такого архаїчного зображення просторових переміщень: козак-"нетяга" відразу ж після перемоги над татариним опиняється на Запоріжжі, Богдан Хмельницький з військом, ледве вирушивши в похід, – у молдавських містах. Проте слухач невільницької думи майже фізично відчував, як простір від ворожої Туреччини до "святої Русі" жорстоко опирається втікачам: гине в степу молодший із трьох братів-утікачів, а галеру, захоплену втікачами-невільниками, зупиняють на її шляху не лише турецькі кораблі, але й, уже в гирлі Дніпра, – запорозькі гармати.

Такою самою важкою, з перешкодами, змальовано в думі "Корсунська перемога" і втечу з України "панів-ляхів" з євреями:

На річці Случі  
Обломили міст ідучи,  
Затопили усі клейноди  
І всі лядськії бубни.  
Которі бігли до річки Росі,  
То zostалися голі й босі.





(Куліш, т. 1, с. 226)

Тут утілилася знайома дослідникам епосу енергійність його поетики: сама сюжетна ситуація втечі викликає стереотипне уявлення про її утрудненість, яке виникло при осмисленні страждань "своїх" утікачів. Проте подолання цього традиційного опору простору за допомогою перетворень на птахів або звірів (такі перевтілення є у "Слові о полку Ігоревім" та в загальнослов'янській баладі про "дочку-пташку") героїчна дума не знає, хоча в алегоричній думі "Сестра і брат" героїня пропонує братові дістатися до неї саме в такий магічний спосіб.

У художньому просторі ліричної пісні та балади в українців, як для суходільного народу землеробів, забагато образів "моря" ("моречка") і його берега як місця дії, коли сюжет того не вимагає. Це явище варто пов'язувати не так із переказами про те, що колись на місці Наддніпрянщини було море, котрі записувалися і під Києвом, і в Поліссі, а швидше з прадавніми враженнями від "синього моря", отриманими далекими предками українців, коли вийшли вони під час "чорноморського розселення" (М. С. Грушевський) на береги Понта Евксинського. Як свого часу в давніх греків, "море" завжди асоціюється з горем, тугою; це ж його сприймання відбилось і в думовій формулі "На синьому морі, / На білому камені..."

Тут вже виходимо на певні риси загальної характеристики традиційного українського сприймання простору. Спробу узагальнити такі національні особливості у формі певного "образу", тобто метафорично, зробив у 70-ті рр. минулого століття московський літературознавець Г. Д. Гачев. З цього погляду, щойно згадана популярність в українському фольклорі образів "моря", з одного боку, а з іншого – уже позитивно забарвлених "тихого Дунаю/дунаю" (дунай – 'розлив води') виступають важливими компонентами українського сприймання простору насамперед як *площинного*, рівнинного, а руху – як орієнтованого горизонтально.

І в українському мелічному епосі – на відміну, скажімо, від "Іліади" – дія завжди відбувається на землі (або на поверхні моря). Навіть у християнській легенді, не кажучи вже про колядку, Христос і апостоли діють, опустившись на землю. Коли в грецькому житті такої популярної в Україні св. великомучениці Варвари Христос допомагає їй, спостерігаючи її страждання з небес, у вітчизняній "псалмі" "Сирітка"





він з'являється перед нещасною дитиною на землі. Рух героїв історичної та ліричної пісень завжди змальовується як спрямований горизонтально, і різноманітні "мандрівочки" козаків-коханців завжди змальовуються як подолання саме рівнинного простору.

Але є й винятки з цього "правила", чинного в усній традиції центральної та східної України. Це той "образ" простору, що його створили українці Закарпаття та Прикарпаття, в усній творчості яких знаходимо певні аналоги "болгарської структури світового простору", темпераментно описаної Г. Д. Гачевим: "У визначеній, замкненій і щільній Болгарії рух іде у зріст, у час: це рух, що створює органічне тіло, а різні моменти руху – фази дозрівання. Його модель – стебло, що виростає"<sup>24</sup>. Як приклад досить щільної "вертикальної" побудови художнього простору можна згадати баладу про смерть Довбуша, герой якої ходить "попід гай", наказує легіням іти "угору"; вони кажуть, що "пригода над" ними, отримують наказ: "будьте усі під горою, Під високою скалою". Довбуш приходить "під віконце", Штефан є "у коморі, ба й на горі"; він "з поду стрілив"; Довбуш просить: "занесіть мя в Чорногору" ("Ой попід гай зелененький").

Цікаво, що українська народна поезія не знає – як, наприклад, і давньоєврейська – "негативного афективного забарвлення" топосу "гори", яке начебто "простежується вже в давній індоєвропейській традиції" і, в усякому разі, яскраво відбите в російській ліричній пісні<sup>25</sup>. Але висока "могила" немов переймає це емоційне забарвлення і стає в епосі рівнинного переважно народу місцем смерті героя або місцем сумних медитацій про долю козацтва й України.

Така подвійна орієнтованість, зумовлена як географічно, так і ментальністю, що історично склалася, сприймання простору українцями суттєво відрізняє українську фольклорну модель художнього простору і від болгарської, поспіль "вертикальної", і від російської – поспіль "горизонтальної" (за Г. Д. Гачевим тут головний образ – "дорога"), а наближає до польської усної традиції, де здавна побутує протиставлення ментальностей "křakowjan" та "góraliw". А український "образ" простору – чи не степ, серед нього могила, а на ній козак, що хоче подивитись "на свою Україну"?

Проте такий "образ" був би, по-перше, не більше як метафорою, а по-друге, він обмежувався б лише особливостями художнього прос-



тору. Тому перспективнішим для вивчення подібних явищ виглядає зроблена свого часу М. М. Бахтіним пропозиція поширити поняття *хронотопа* (часопростору), вироблене у фізиці, на історію літератури, вбачаючи в ньому "суттєвий взаємозв'язок часових і просторових рішень, художньо освоєних у літературі"<sup>26</sup>. Зрозуміло, пошук і дослідження таких хронотопів в українському фольклорі – справа майбутнього, але на деякі можна вказати вже тепер.

Ідеться передусім про хронотоп *втечі*. У думках його побудовано на контрастному протиставленні двох топосів – жахливої турецької в'язниці або каторги-галери і "краю веселого" вітчизни, при цьому часовий компонент може фіксуватися і в майбутньому – як у думках типу "Плач невільників", а може бути зображено й сам подвиг утечі. Нового просторового орієнтування цей хронотоп набуває після закріпачення наддніпрянського селянства Катериною II, реалізуючись, зокрема, у соціально-утопічній легенді "про Анапу" (див.: 5.3). Могутню сюжетотвірну "валентність" цього хронотопа засвідчує змалювання за його допомогою скасування кріпацтва:

Як тікала панцинонька,  
Аж гори тряслися,  
А за нею вражі ляхки:  
"Панцино, вернися!"

Чітко вирізняється й хронотоп *самотньої смерті* козака (чумака, бурлаки і т. п.). Насамперед баладний, він розроблений і в думках: герой вмирає в полі, а різні форми похорону ("темного", військового козацького, символічного прощання родини з тілом) продовжують художній час твору, коли життєвий шлях героя вже закінчено.

У народній ліриці надзвичайного значення набуває хронотоп *розлуки закоханих*, що ґрунтується на протиставленні "свого" топосу (рідне село) і чужої землі, куди має йти козак; часовий бік тут збігається із синхронним переживанням співачкою (співаком) ліричної ситуації, але є відкритим у майбутнє (аж до "вічності"). Подібними є внутрішні особливості часу в хронотопі *смертного розставання*, тільки співвідношення часових вимірів розлуки протилежне: тепер уже її "вічність"



є майже абсолютною, а можливість ще раз зустріти рідну людину – майже зникаючою. Майже – бо небіжчик здатний повертатися до хати, а також залишається надія зустрічі на Страшному Суді. Водночас і простір хронотопа інший: "своїй" зоні його протиставлено, з одного боку, реальну яму, де має перебувати тіло покійного, а з іншого – таємничий "той світ", куди відлітає його душа.

Знов двовірні та християнські жанри збагачують хронотопічну палітру фольклору – за рахунок, наприклад, хронотопа *райської вічності*. Цікавою та своєрідною є всюдисутність християнської легенди. Так, моці св. Варвари творять дива і в Греції, і у Вільні, і в Києві, і навіть у степу в сутичці з татарами. Ця всюдисутність концентрується у хронотопі *Страшного Суду*, простір чинів якого – уся земля, що нівечиться вселенськими катастрофами.

Наостанку варто підкреслити, що уважне вивчення художнього простору й часу може суттєво вдосконалити методику дослідження композиції фольклорного твору, що, як правило, не відповідає шкільній схемі ("експозиція", "зав'язка" тощо), почерпнутої з поетик ще часів класицизму. Натомість прослідкувавши членування тексту за змінами в художньому часі та просторі, а також визначивши "вузли", де ці зміни відбуваються одночасно, отримуємо певну природну модель композиції.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Заповніть порожню клітину таблиці.

Художній час і простір у фольклорі	Національний "образ простору і руху"	Хронотоп у біології	Хронотоп у літературознавстві
С. Й. Грица	Г. Д. Гачев	О. О. Ухтомський...	

**Відмінникові.** Чи існує в українському фольклорі хронотоп *міфологічної*





*метаморфози?*



### 8.3. Фольклорні прийоми художньої організації тексту

Дослідження "засобів і способів словесно-художньої творчості" (В. В. Виноградов) є невід'ємною частиною вивчення поетики фольклору. У цьому підрозділі докладніше зупинимося на одному з аспектів цієї проблеми і подамо певні пропозиції щодо подальшого вивчення інших.

Обраний аспект – це деякі специфічні способи (або ж прийоми) організації фольклорного тексту, які на слов'янському матеріалі вивчалися переважно російськими (О. М. Веселовський, Б. М. Соколов, Є. М. Мелетинський та ін.) та українськими (О. О. Потебня, О. І. Дей, С. Я. Єрмоленко) ученими.

Почнемо з найпростішого, – в усякому разі, на перший погляд, – а саме з *повтору*, що є водночас, як зазначає Є. М. Мелетинський, "найдавнішою рисою фольклору, пов'язаною в генезисі і з наявністю ритму, і з вірою в магічну силу слова"<sup>27</sup>. Російські фольклористи взагалі багато вивчали повтори – але на матеріалі, головним чином, російської протяжливої пісні, в якій співвідношення тексту й мелодії інше, ніж в українській ліричній. Тому звернемося до текстів вітчизняних, обравши при цьому випадок найбільш цікавий, а саме – повторення не кожного рядка, а одного з рядків строфи. Ось приклад з "Малоросійських народних пісень, покладених на ноти для співу і фортепіано" А. Маркевича (1857):

А вже весна, а вже красна,  
Із стріх вода капле, (3)

Молодому козаченьку  
Мандрівочка пахне. (3)

Помандрував козаченько  
З Лубен на Прилуки, (3)

Ой плакала дівчинонька  
Здіймаючи руки. (3)

(Куліш, т. 2, с. 242)





Повторення тричі викликає подив, але в нотах при першому повторі рядка "Із стріх вода капле" змінюється й мелодійний малюнок співу, отже, при другому повторі повністю відтворюється саме перший варіант з повторюваних рядків. Подібний перегук через модифіковану форму висхідного фрагмента зустрінемо й далі. У семантиці ж тексту головну думку, основний зміст зосереджено в перших рядках строф, а повторюються рядки, що несуть допоміжну поетичну інформацію – за винятком другої строфи, де повторюється саме семантичний центр (*pointe*) твору ("Мандрівочка пахне"). Таким чином, у пісні протиставлено два настрої – козака, що радіє "мандрівочці", і дівчини, яка оплакує розлуку з ним. Але коли в мелодії та ритміці пісні (співається вона "швиденько") явно домінує настрій козака, то повтори, беручи участь у цій грі протиставлень, залишають останній емоційний акцент ("Здіймаючи руки") за дівчиною.

Коли при повторі словесний текст відтворюється із збереженням саме словесної форми, то наступний прийом, навпаки, передбачає переповідання іншими словами в другому реченні сказаного в першому – як це бачимо на початку славнозвісної "псалми": "Нема в світі правди, правди не зіскати!"

Це "*стилістична симетрія*", улюблений прийом організації поетичного тексту в давньої близькосхідної поезії, вивчений у його біблійному варіанті німецьким філологом Е. Кенігом (1914), а через майже півстоліття – італійськими біблеїстами Е. Галіаті та А. Піазза. Тут використано класичну форму "стилістичної симетрії", коли двічі висловлюється той самий зміст, причому обидві частини паралелізму немов підсилюють і підтримують одна одну. Але цікаво, що у "псалмі" цей запозичений із біблійних псалмів (мабуть, через, у першу чергу, богослужбові тексти) паралелізм починає її текст – так само, як народні форми паралелізму починають ліричні пісні, балади, думи.

З цих народних форм найвідомішим є не раз уже згаданий у цій книзі "*психологічний паралелізм*", відкритий О. М. Веселовським: "Йдеться не про *ототожнення* людського життя з природним і не про *порівняння*, що передбачає свідомість нарізності порівнюваних речей, а про *зіставлення* за ознакою дії, руху: дерево хилиться, дівчина кланяється – так у малоросійській пісні"<sup>28</sup>. У поданому вченим прикладі паралелізм підкреслено повною синтаксичною подібністю обох його частин.



Розглянемо ж тепер такий доволі складний випадок використання цього фольклорного прийому:

Чи я в лузі не калина була?  
Чи я в лузі не червона була?  
Взяли мене, поламали  
І в пучечки пов'язали:  
Така доля моя!

Чи я в батька не дитина була?  
Чи я в батька не кохана була?  
Взяли мене, повінчали  
І світ міні зав'язали:  
Така доля моя!

Ці строфи пов'язано послідовним паралелізмом: на рівні строфи (першу присвячено рослині, що символізує ліричну героїню до заміжжя, другу – їй самій), на рівні синтаксичного паралелізму, що поєднує – з повним паралелізмом музичним – рядки 1–2, 3–4 у кожній строфі між собою та між строфами, при цьому останній паралелізм підкреслюється не лише метрично, а й фонікою ("поламали" – "повінчали", "пов'язали" – "зав'язали"). Другорядне, сказати б, "технічне" в художній системі твору значення образу калини передано мовностилістичними засобами: коли долю калини змальовують дієслова з прямим значенням, то дівчини – із складнішою семантикою: це мовна метафора ("повінчали") і дієслово у складі фразеологізму. Підсумовує ж паралелізм строф повний повтор рядка "Така доля моя!", що утворює рефрен.

Але ж пісня має і третю строфу, яка, проте, не робить з неї якийсь відповідник силогізму, оскільки продовжує тему дівчини за допомогою вже інших образів:

Чи не було річеньки утопитись міні?  
Чи не було кращого полюбитись міні?  
Були річки – позсихали;  
Були кращі – повмирали:  
Така доля моя!

*(Куліш, т. 2. с. 243–244)*





Паралелізм перших двох рядків тут, на перший погляд, суто синтаксичний: у паралельні конструкції оформлено два такі, що зіставляються, можливі для ліричної героїні виходи із ситуації, метафорично переданої в першій строфі й прямо – у другій. Проте наступний двовірш є вже явний "психологічний паралелізм": річки несподівано, але доречно, тобто в річищі поетичної традиції (вода, що втамовує спрагу – символ кохання), прирівняно до козаків, що до них дівчина приглядалася, мріючи про щасливий шлюб, і це зіставлення майстерно підтримано фонікою. Тепер слухач (при повторних виконаннях, зрозуміло) осягав і глибину "психологічного паралелізму" перших двох рядків строфи, де "утопитись" водночас указує й на можливу розв'язку нещасливого заміжжя, і на вимріяну пристрасність нездійсненого кохання.

Починалася пісня "тихесенько", другий рядок співався вже "голосніше", інтонація її теж мала передати тужливість роздумів ліричної героїні.

На відміну від цього шедевра, у творах посередніх, де поети-співці не піднімалися до такого рівня поетичної досконалості, прийом "психологічного паралелізму" відчутно формалізується. Наведемо приклад із пісні, в якій цей процес тільки почався:

В саду вишенька  
Вкоренилася.  
Дівка з парубком  
Посварилася.

*(Грінченко, вип. 3, с. 251)*

Єдине, що семантично пов'язує перші два рядки з двома наступними, – це "вишенька" як символ дівчини, але "дії, рух" (О. М. Веселовський) уже майже не співвідносяться (хіба що з'являється натяк на норов дівчини?). Дуже популярна в ХІХ ст. формула "природної" частини "психологічного паралелізму" "Пливе щука з Кременчука" утворює багато прикладів вже остаточного "закам'яніння" прийому, як оцей:

Ой пливе щука з Кременчука,  
Да пливе вона стиха.  
Ой хто не знає женихання,  
Той не знає лиха.

*(Куліш, т. 2, с. 251)*







Інколи ж перша частина "психологічного паралелізму" в загальному контексті твору набуває нового, переосмисленого значення. Ось випадок, який свого часу привернув увагу М. В. Гоголя:

[Й]шли корови із дуброви, а овечки з поля.  
Виплакала карі очі, край милого стоя.

Письменник вірно пояснює, що замість "фрази: "був вечір" тут говориться про те, що буває увечері" ("Про малоросійські пісні"). Але можливо, що тут крім обставини пам'ятного для ліричної героїні побачення, указано й на багатство родини її, що не дозволяє побратися з "милим".

Іншу трансформацію цього прийому можна знайти в пісні, де спочатку змальовано "білу березу", а потім виявляється, що під нею "дівчина стояла", або в цьому жартівливому перетлумаченні його в "реалістичне" порівняння:

На городі бузина така біла, як і я,  
Хто йде, не мине, поцілує мене.

*(Чубинський, т. 5, с. 9)*

Узагалі в записах ХІХ ст. багато жартівливих паралелізмів на кшталт: "На вгороді будяк, / Полюбив мене дяк..."; "Казала мати кури скликати... / – Казала мати хлопці скликати...") та ін. Деякі з них з формального боку відповідають канону, а деякі мають гротескний зміст, наприклад:

Котилися вози з гори,  
Поламали спиці.  
Питалися жонатії,  
Де тут вечорниці.

*(Грінченко, вип. 3, с. 348)*

Літературознавець побачив би в цих останніх прикладах феномен, описаний колись "формалістами": заяложений, "автоматизований" прийом пародіюють, що згодом зовсім його відкинути. Але ж це фольк-





лор, де діють інші закони творчості, і "психологічному паралелізму" його заяложеність не завадила могутньо стимулювати творчі потенції складачів коломийок і частівок.

Одна з поширених форм цього прийому, т. зв. *"заперечний паралелізм"* (інколи його називають "слов'янською антитезою", хоч зустрічається не лише у слов'ян), на думку О. М. Веселовського, в українській пісні "менше розвинувся, ніж у великоруській". Це спостереження вимагає статистичної перевірки. У XIX ст. "заперечний паралелізм" зустрічається в ліричних і весільних піснях; навіть у консервативніших з погляду поетики епічних жанрах він зберігає свої позиції, а в баладі знаходимо часом і "подвоєння" його:

То не хмара вгорі зашуміла,  
А в козака шабля задзвеніла:  
Не в городі маківка бриніла, –  
То в Марусі головка злетіла.

*("Серед сад зелений стежечка лежала...")*

В одному з варіантів думи "Втеча трьох братів з Азову" знаходимо подібну конструкцію, де перший рядок відтворює не тільки вигуки яничарів, що наздогнали втікачів, а й тупіт їхніх коней і звуки сучічки:

То вже не сизі орли заклекотали,  
А то ж турки-яничари бідних двох козаків та коло могили  
хапали,  
Постріляли їх і порубали.

Варіанти тієї ж думи знають і форму вже переосмислену, де порівняння, мабуть, немає зовсім:

Із города із Азова не великії тумани вставали,  
Три брати рідненькі із города із Азова утікали.

Зрозуміло, що втікачі з "великими туманами" не зіставляються, а йдеться про обставину, яка сприяла втечі.





Другий, теж надзвичайно поширений в українській народній пісенності прийом організації тексту на цьому рівні композиції першовідкривач його Б. М. Соколов назвав "прийомом ступінчастого звуження образів"<sup>29</sup>. На думку Г. А. Венедиктова, "за прийомом Б. М. Соколов видає тематичний шаблон епохи, що осмислювала світ метафізично (ступінчасто) та ієрархічно", а сам вбачає тут "шлях чуттєвого намацування"<sup>30</sup>. В українських піснях таке "звуження" інколи стає засобом іронії – як, наприклад, у жартівливій пісні, де козак відмовляється ходити до дівчини, бо в неї "мати лиха". Коли ж дівчина запевняє, що матері не буде вдома, "лихим" виявляється батько і такими ж послідовно "брати", "сестри", "собаки", "кішки" і, нарешті, "миші". Ось тут уже дівчина вибухає:

Коли мишей боїшся,  
На воротах повісься!

(Чубинський, т. 5, с. 1206)

Частіше маємо поетичне осмислення ієрархії низки явищ. Поширеною є, зокрема, демонстрація етичного принципу, за яким "милий" або "мила" для людини в скрутні надійніші, ніж кровні родичі: козак потопає, батько, мати, брат, сестра неспроможні його врятувати, а "мила" врятує; "удову" захоплює в полон татарин, родина не допомагає, а "милий" викупляє тощо.

Далі розглянемо групу однотипних явищ народної поезики, що їх Г. А. Венедиктов називає "*прийомом типізації часу (моменту), простору, об'єкта і суб'єкта*". Прийом "типізації часу (моменту)" в українському фольклорі зустрічаємо щонайменше у двох формах. Перша з них – застигла, є власне епічною формулою часу, якою, наприклад, починається дума "Хмельницький і Барабаш":

Із день-години,  
Як стала тривога на Україні,  
То ніхто не може обібрати,  
За віру християнську одностайно стати...





І не день, і не година... Формула передає момент невизначеності у тривалості такої події, як початок Хмельниччини. Але ж тут є проблема і для сучасного історика: він вбачає в повстанні миттєвий вибух, гегелівський "стрибок", але водночас це для нього і процес агітації, розсилання універсалів, таємних нарад, пересування військ.

В українському фольклорі цей прийом побутує й у формі, що немов моделює процес його утворення та формалізації.

Ой за хвилику, за годинку, за хвилику маленьку  
Та посватав козаченько й одову бідненьку.  
Ой за хвилику, за годинку, за хвилику другу  
Попропивав козаченько худобу сивую.

Спочатку йдеться про надто швидке, поспіхом сватання, а фактично про укладення шлюбу. Як визначити тривалість цієї події? Співець діє немов методом "інтелектуального бриколажа" (гри відскоком – у більярді, наприклад), що його К. Леві-Строс вважає одним з ключових для примітивної (первісної) логіки<sup>31</sup>. Прямо в лузу послати більярдну кулю не можна; тому її ("за хвилику") б'ють об іншу кулю ("за годинку"), вона відскакує в новому напрямі ("за хвилику маленьку") і потрапляє в лузу – час визначено. При цьому посередній вимір часу ("за годинку") виступає як певний "медіатор", котрий зумовлює вирішення логічної проблеми. Другого разу весь комплекс повторюється вже як готова формула для визначення тривалості дії в подібній оповідній ситуації, а далі в баладі й утретє повторюється цей же комплекс.

А ось явно не формалізований приклад "типізації часу (моменту)" в жартівливій пісні:

Вже три дні, три неділі,  
Як мого милого комари з'їли...

(Чубинський, т. 5, с. 1153)

Пісню побудовано на алогізмах (лірична героїня хоче втопитися "в пуховій перині" і т. п.), не дивно, що алогічний і час.

Найцікавіші застосування прийому "типізації простору" знаходимо в християнських колядках. В одній із них Христа розпинають "Там підо Львовом, там під Краковом". Це, мабуть, формула, бо й у веснянці





з Полісся знаходимо, що дітей "во Львові і Кракові дощ потопив" (Килимник, кн. 1, с. 296). Ще в одній колядці "три черниченьки" побували "в Римі, в Єрусалимі", а за варіантами її – "в Києві, в Єрусалимі". У першій формулі узагальнюється географічний простір ('десь на Заході'), а у двох наступних – сакральний ('у святому місті').

У колядках знаходимо й *типізацію числа* ("Два-три янголи злинули з неба..."), а також *об'єкта оповіді*: "Вийшов до неї Петро-Павло". Ці типізації існують і в ліричній пісні, але у формі ускладненій, що певною мірою послаблює – але не знімає зовсім – враження незвичності прийому: "не сподівалася родинонька твоя, / Ой не так родинонька, як твоя молодша сестра". Або:

Щоб за мною, молодою, весь мир не журився.  
Не так же мир, не так же й рід, як рідная мати...

У цих прикладах відбувається і "звуження" семантики образу, який ніби пояснюється відкинутим ширшим поняттям. Так само може уточнюватись і дія персонажа: "що мене любила, / Ой не так любила, / Як милавала..." В іншій перспективі тут разом з С. Я. Єрмоленко можна побачити й "характерну для народнопісенної мови композицію ланцюгового розгортання змісту, яка побудована на повторі-підхопленні й на специфічній формулі заперечення-ствердження з підсильним значенням не так, як"<sup>32</sup>.

Не буде, мабуть, великою помилкою, якщо знайти в наведених прикладах і певну перехідну форму до іншого прийому традиційної поезики, коли новий зміст отримують, зіставивши заперечення чогось із ствердження того самого; Г. А. Венедиктов називає його прийомом "обанілівключеної пари". Ось герой балади пішов до дівчини

На біленькі спать перини.  
Ой чи спав, не спав – прокинувся...

Процитувавши цей останній рядок записаної ним балади, О. О. Потебня пояснив, що "з'єднання при одному підметі присудків з протилежним значенням указує на малий ступінь дії"<sup>33</sup>. Але й серед записаних самим ученим жартівливих пісень знаходимо таку, в якій цей прийом, навпаки, готує читача до сприймання





гіперболи:

Я чи гуляв, не гуляв –  
Сто червінців прогуляв  
Та з тую з дівчинонькою...

(Чубинський, т. 5, с. 797)

О. О. Потебня першим, мабуть, звернув увагу й на інше дуже поширене у фольклорній поезії явище, назвавши його "різнорідним *reservatio mentalis*, при котрому вказують лише початковий ланцюг думки, а наступні ланцюги доповнюються тим, хто розуміє, в напрямі, визначеному традицією"<sup>34</sup>. Це дуже нагадує техніку оповіді, яку сучасний німецький епосознавець А. Гойслер називає "вершинною" (*Gipfeltechnik*), тобто коли переходить від однієї "вершини" оповіді до іншої залишаються не заповненими<sup>35</sup>. Ось дівчина відпросилася в матері погуляти й обіцяє не забаритись:

"... Перші півні заспівають,  
Додому вернуса".  
Піють півні, піють другі,  
А дочки немає.

(Грінченко, вип. 3, с. 256)

Що дівчина отримала дозвіл, слухач має здогадатися сам. Подібні "змістові еліпсиси" зустрічаються навіть у чарівній казці, як у записаній Л. М. Жемчужниковим "Казці про Солов'я розбійника та про сліпого царевича" (АТ 515). Мати царевича оживляє збитого ним з дубу Солов'я, а той їй дякує та обіцяє: "Дасть Бог, ми зійдемося докупі". Вернувся царевич, дивиться: «Де ж, – каже, – мати моя, Соловей-розбойник?». «Що ж, – каже, – сину любий? Поливала я його водою, а він знявся да й полетів» (Куліш, т. 2, с. 50). Пропущено момент найважливіший для подальшого розвитку дії – зраду матері героя, а втечу Солов'я зображено лише в оповіді самої зрадниці, оповіді, як розуміє слухач, брехливої. А в записі 1853 р. думи "Смерть Богдана Хмельницького" саме смерть гетьмана й не змальовується.

Усе це живо нагадує спостереження німецького теоретика літератури Е. Ауербаха, зроблені при зіставленні біблійної оповіді про офіру-



вання Авраама (Буття. 22:1–18) та одного з епізодів "Одисеї": у біблійній оповіді "з явищ вихоплюється лише те, що є важливим для кінцевої мети дії, усе інше покрите імлою; підкреслюються лише кульмінаційні моменти дії <...>, думки і почуття не виказані, їх лише підказують нам мовчання й уривчасті слова". Натомість в епізоді "Одисеї" теоретик знаходить "закінчений і наочний абрис рівним світлом освітлених, визначених у часі та просторі, без зьянь і провалів з'єднаних одне з одним явищ, що висунуті на передній план; думки й почуття виказані; події відбуваються неквапливо, повагом, без великої напруги"<sup>36</sup>. Очевидно, наративна техніка українського фольклору ближча в цьому вимірі до першого з розглянутих Е. Ауербахом типових стилів, а умовно, знов-таки в загальній світовій історико-культурній перспективі, – ближча до манери Е. Хемінгвея, аніж М. Пруста.

І нарешті, прийоми, які Б. М. Соколов лише назвав: "*виключення одиничного*" та "*ствердження виключеного*". Перший прийом використано, наприклад, на початку думи "Три брати самарські", де кобзар проречитував, що всі поля самарські пожарами погоріли,

Только не горіло два терни дрібнесеньких,  
Два байраки зелененьких,  
Бо там подлі їх лежало три брата рідненькі.

Пояснення, чому два байраки не "погоріли", фантастичне й надлишкове для розвитку сюжету, змушує згадати таку рису міфологічного мислення, як намагання знайти причинний зв'язок там, де нашому сучасникові це й на думку б не спало. Другий прийом спостерігаємо в замовлянні "на любовці", де чарівне зілля терлич мало "прикликати" десятюх козаків,

А з десятюх дев'ятух,  
А з дев'ятух восьмерох,  
А з восьмерох семерох  
<...>  
А з трюх двох,  
А з двох одного –





Та доброго.

Тут "ствердження виключеного" має безперечно магічний характер, але цей самий прийом використано і в рекрутській пісні, де він допомагає саркастично зобразити "справедливість" влади:

– А де п'ять – там не брать.  
Де чотири – не велять.  
А де три – не бери.  
А де два – там не йди.  
Єсть у вдови їден син –  
Взяти б його під аршин.

*(Руданський, с. 206)*

Тепер про загальні інтерпретації отриманої нами доволі строкатої картини. Г. А. Венедиктов, автор останнього огляду деяких з розглянутих тут прийомів, трактує їх як реалізацію "позалогічного, емоційного боку" нашого мовлення. Він згадує міркування І. П. Павлова про першу сигнальну систему, "спільну в нас із тваринами", і працю Л. Леві-Брюля, де йдеться про асоціації таких відчуттів, "співпричетності". Це і є, на думку Г. А. Венедиктова, чуттєвий, емоційний підклад "дологічних прийомів" поезики фольклору.

Таку інтерпретацію не можна прийняти – в усякому разі, стосовно розглянутого українського уснопоетичного матеріалу. Справа в тому, що розуміння мислення "дикунів" як "дологічного", популярне в 30-ті рр. ХХ ст., фактично вже відкинуто світовою наукою; відмовився від цієї своєї концепції, як уже згадувалося, і сам Л. Леві-Брюль.

Ґрунтовну критику концепції "дологічного мислення" подав К. Леві-Строс у монографії "Примітивне мислення" (1962). Він переконливо доводить, що мислення первісної людини (і людності сучасних "примітивних" племен) є, навпаки, уже цілком логічним, навіть у певному сенсі "науковим", тільки логіка ця своєрідна, "міфологічна" (або ще "примітивна"). Від тієї формальної, з якою знайомимося в школі, її відрізняє тісний зв'язок з тотемізмом, оперування відчуженнями, конкретність. "Міфологічна" логіка користується методом кружного способу пізнання – "інтелектуального бриколажа" та методом "калейдоскопа", роль скелець якого виконують образи-знаки, кількість яких обмежена й між ними можливий взаємообмін функціями. З конкрет-







ності та образності цієї логіки впливає її метафоричність.

Не може бути сумніву, що розглянуті в підрозділі способи організації поетичного фольклорного тексту багаті на рудименти відкритої К. Леві-Стросом "примітивної" логіки. Певні відгуки тотемізму давно вже знаходили в образності "природної" частини паралелізмів. Конкретність "примітивної" логіки виявляється в прийомах "типізації" ("із день-години", "під Львовом, під Краковом" та ін.), де фольклорна поетика ніби уникає узагальнених визначень. Логіка ж "калейдоскопа" найяскравішу паралель знаходить у вільності комбінувань формул і "тем" у структурі ліричної пісні. Легко знайти в традиційній фольклорній поетиці й подібності до принципової метафоричності "міфологічного мислення", при якому зміст явища розкривається шляхом послідовних зіставлень та перетворень певних відчущань і символів-знаків. Розглянемо приклад ліричного монологу, де є майже всі уснопоетичні аналоги прийомам "примітивної" логіки:

Ой якби ж я сіра пава,  
То б я крильця мала.  
Тоді б свою Україну  
Усю б облітала,  
То б я свого миленького  
По шапці б пізнала.  
Хоть по шапці, не по шапці,  
Так по козирочку –  
Що у мене, що у тебе  
Брови по шнурочку...

*(Грінченко, вип. 3, с. 177)*

Глибока архаїчність застосованих тут прийомів поетики ще не означає, що реконструйована К. Леві-Стросом "міфологічна" логіка панувала й у свідомості тієї співачки із с. Полствин на Канівщині, від котрої наприкінці ХІХ ст. було записано даний текст. На сторінках цього підручника вже не раз згадувалася фольклористична аксіома, за якою у фольклорній традиції відбувається не остаточна заміна старого новим, але акумуляція всіх, що колись існували, – на всю глибину традиції – прийомів і способів осмислення та відтворення





дійсності й вірувань людини.

Справді, оті "два-три янголи" вражають своїм архаїзмом, проте створений у колядці образ усе ж таки не означає, що ангелів було "більше ніж два, але менше чотирьох". Ні, перед нами реалізація специфічно фольклорної можливості одразу і вибору з двох, і узагальнення, сумування обох сакральних властивостей, що їх мають числа "два" і "три". Оскільки йдеться про двовірну колядку, записану в кінці XIX ст., можна, мабуть, цього разу дати спокій можливим язичницьким сакральним інтерпретаціям цих чисел<sup>37</sup>: колядники насамперед мали тут за модель "двійкові" (Гавриїл і Діва Марія, Богоматір з Немовлям, Петро і Павло, Козьма і Дем'ян, Кирило і Мефодій, Борис і Гліб тощо) і "трійкові" (Свята Трійця, "Трійця Старозаповітна", тріада святкування – неділя, середа, п'ятниця тощо) структури християнського віровчення та культури. Коли ж придивитися до процитованого вище замовляння "на любощі", то в ньому магічний підклад прийому "примітивної" логіки навряд чи змінився з часів сивої, язичницької давнини.

Очевидно, у різних жанрах українського фольклору різною мірою збереглися первісні сакральні, магічні, логіко-пізнавальні функції прийомів традиційної поезики, при цьому в жанрах консервативніших, передусім в обрядовій поезії, вони збереглися краще. Що ж до ліричної пісні в записах XIX ст., жанру більш мобільного, імпровізаційного, зачепленого й літературними впливами, то до неї ця традиційна поезика переходить немов "калиновим мостом", що затримує пізнавальну функцію "примітивної" логіки, сакральну, магічну, ритуальну природу прадавніх прийомів організації тексту на тому, темному боці традиції, а на цей берег перепускає лише їхню зовнішню форму, що наповнюється вже новим, "емансипованим" художнім змістом.



Було розглянуто лише деякі з актуальних питань поезики українського фольклору, вивчення якої необхідно продовжувати й на інших, зрозуміло, напрямах та іншими методами. Зокрема, дуже корисними були б дослідження розподілу тропів по жанрах і у фольклорі в цілому, необхідні описи й каталоги (тезауруси) фольклорної символіки, які враховували б, між іншим, і закріплення їх за певними персонажами, що утворило б матеріал для пояснення, наприклад, чому козак зма-



льовується за допомогою меншої кола символів, ніж дівчина.

Потребують продовження на сучасному рівні студії різнорідних "загальних місць" – не лише формул і "тем" у кожному з жанрів, де вони є, але й міжжанрових (скажімо, загальнопісенних) і загальнофольклорних.

Ретельні статистичні дослідження фольклорної метрики, розпочаті Р. А. Омеляшком, мають бути поширені на фольклорну прозу – підкреслено ритмізовану, піднесену в ритуальних примовках і чарівній казці, буденну в неказковій прозі. На черзі складання "словників рим" поезії та прози українського фольклору й відповідні порівняльні студії.

Наукове осмислення художньої системи українського фольклору в усій складності взаємодії її компонентів є головною метою вивчення фольклорної поетики, і досягти її можна шляхом окремих прискіпливих монографічних досліджень кожного символу, кожного постійного епітета, кожної формули або "теми" в усьому багатстві їхніх зв'язків у контекстах творів та усної традиції в цілому, намагаючись висвітлити їхній генезис та простежити, по можливості, їхню історію. Такі дослідження – добра школа для молодих фольклористів.

## ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Чи є у фрагменті пісні "Ой якби ж я сіра пава", наведеному в підрозділі, аналог прийому "інтелектуального бриколажа" (К. Леві-Строс)?

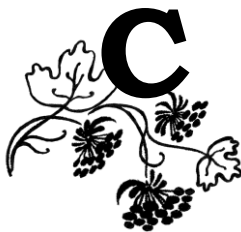
**Відмінникові.** Дослідники російської протязливої пісні відзначають як найважливішу рису її поетики те, що словесний текст підкоряється в ній музичному – наспіву. Чи можна ці спостереження поширити на українську ліричну пісню?



## Розділ 9

### ІСТОРІЯ ФОЛЬКЛОРУ. ФОЛЬКЛОР І ЛІТЕРАТУРА

#### 9.1. До питання про історію українського фольклору



Справжня наукова історія українського фольклору має бути насамперед фольклористичною, а саме такою, що відтворюється і вивчається, виходячи з внутрішніх якостей свого об'єкта. При цьому доводиться реставрувати початкові етапи, добуваючи для того інформацію головним чином з тих різночасових нашарувань давнини, що їх містить масив фольклорних записів XVIII–XIX ст.

Створення такої історії національного фольклору – справа надзвичайно складна, і природно, що фольклористи кожної країни виконують її – коли взагалі за неї беруться – по-своєму. Зіставимо дві такі моделі історії фольклору. Першу розробили російські радянські фольклористи (М. П. Андреев, Г. М. Астахова, Д. С. Лихачов та ін.), виходячи з марксистського розуміння історії як боротьби класів, учення про соціально-економічні формації та "ленінського принципу історизму". Як не дивно воно тепер, а задум виглядав привабливо. М. П. Андреев, друкуючи 1934 р. перший начерк методології такої історії фольклору, навіть



перепаразував слова молодого В. Г. Белінського про російську літературу: "Ми не маємо історії фольклору, і я повторюю це з насолодою, бо впевнений у тому, що вона буде, і бачу, як багато ще перед нами роботи"<sup>1</sup>. Коли ж "Нариси з історії російської народної творчості..." (2 томи, 4 книги; 1953–1956) вийшли друком, результати багаторічної колективної праці виявилися такими сумними, що на кілька десятиріч викликали у радянських фольклористів справжню відразу до узагальнюючих праць з історії фольклору. Головною причиною невдачі була принципова невідповідність "марксистсько-ленінського" розуміння історії специфіці фольклору (див. ще: 4.12).

Другу модель національної історії фольклору пропонує Р. М. Дорсон, засновник традиціоналістської течії у фольклористиці США. Починаючи з кінця 50-х рр. минулого століття, він невтомно закликав до вивчення історії американського фольклору, виходячи з ідеї, що "американська цивілізація є продуктом особливих історичних умов, з яких випливають і специфічні фольклористичні проблеми". А проблеми ці вчений групує навколо таких вузлових моментів, як "колонізація", "освоєння Заходу", "імміграція", "індіанські резервації". "негри", "регіоналізм" і "масова культура". Р. М. Дорсон намагається розкрити фольклористичні аспекти кожної з цих або власне історичних, або історико-культурних проблем. "Колонізація", наприклад, розглядається в аспекті "чаклунської істерії", викликаній зіткненням і консолідацією марновірств, завезених іммігрантами з різних країн Європи<sup>2</sup>. Але порівняємо обрані Р. М. Дорсоном вузлові моменти "американської цивілізації" з тими, які обирає М. С. Грушевський, міркуючи про історію усної "красної словесності" українського народу: "період розселення" (індоєвропейського), "чорноморсько-дунайська доба", "доба києво-галицько-волинська" й далі (*Грушевський*, т. 1, с. 78–116).

Чим пояснюється така різниця? Народ США молодий (коли не зважати на індіанців), порівняно молодий і його фольклор: наприклад, найпопулярніший персонаж ковбойського фольклору Буффало Білл створив власне шоу про підкорення "дикого Заходу", котре навіть встигли зняти на кінострічку. Як би не оцінювали тепер етногенетичну концепцію М. С. Грушевського<sup>3</sup>, безперечним залишається, що український фольклор давніший за усну традицію англомовного населення США і що вивчати його історію треба іншими методами, ніж аме-



риканського, де для дослідження первісного етапу вистачає архівних джерел, а для вивчення, скажімо, негритянського фольклору головним методом залишаються польові дослідження.

Обираючи ж методи вивчення історії українського фольклору, доцільно повернутися до ідеї "культури як організму", обґрунтованої О. Шпенглером у першому томі "Занепаду Європи" (1918). Адже фольклор ближчий до явища природного, органічного, ніж інші форми духовної діяльності людини. Тож спробуємо побачити в національному фольклорі певний аналог організмові, що колись виникає, розвивається і, підкоряючись закону ентропії, "старіє". Виникає ж він, як організму й належить, трансформуючись із принципово близького, але не тотожного явища. З цього погляду виникнення українського національного фольклору слід розглядати як процес, співвідносний з процесом консолідації передукраїнських племен, котрі входили до давньоруської держави, до рівня українського народу.

Фахове фольклористичне розв'язання проблеми *генезису* українського фольклору передбачає послідовну постановку низки питань, як-от: побудова теоретичної моделі українського національного фольклору; пошук ознак його формування серед явищ тієї частини "дерева" історичного розвитку нашого фольклору, що є доступними для спостереження; установлення хронологічних меж появи ознак національного фольклору та визначення ступеня кореляції отриманих результатів з даними антропології, етнології, етнографії (див. докладніше в нашій розвідці<sup>4</sup>).

У цій програмі синхронічне осмислення теоретичної моделі національного фольклору (виробленої, зрозуміло, на матеріалі його фіксацій XIX–XX ст.) як певної замкненої структури поєднується з діахронічним розумінням її "ознак". Проте наївно було б сподіватися, що, завершивши дослідження за цією програмою, отримаємо можливість ткнути в якусь крапку на хронологічній шкалі й проголосити: "Ось тут почався наш фольклор!" У реальній дійсності така "крапка" може розтягнутися на століття. Організм не можна уявити собі як такий, що в нього всі компоненти розвиваються синхронно. У людини, наприклад, гени й кістки ті самі все життя, зуби виростають двічі, клітини шкіри постійно оновлюються. І у фольклорі є жанри консервативні, як замовляння, і можна з певністю стверджувати, що деякі з них перейшли до власне українського фольклору з усної традиції етнічних



попередників українців. Існують жанри, що приходять на зміну один одному – як думи билинам. А є такі, в яких твори виникають okazіонально і зберігають свою тожсамість лише, поки відбувається їхнє виконання – як голосіння. Навіть форми побутування усної прози мають різну тривалість: "чутки-плітки" живуть, поки зміст їх зберігає актуальність; меморат, перетворений у квазімеморат, може пережити свого творця на кілька генерацій; міфологічні легенди-фабулати й особливо казки – це вже рекордсмени-довгожителі! Певну градацію з цього погляду знаходимо й у жанрі історичних переказів: довговічніші тут перекази загальнонародного значення (про заснування Києва, про героїство Палія і т. ін.), значно коротший вік мають місцеві (не топонімичні) перекази. Так, існують три масиви записів таких переказів Новгород-Сіверщини: у складі "Історії русів", у збірниках другої половини XIX ст. (головним чином, у "Малоруських народних переказах і оповідях" М. П. Драгоманова), і в записах 80-х рр. XX ст., зроблених студентами КУ<sup>5</sup>. Кожний з наступних масивів записів поставав приблизно через сто років після попереднього, проте склад сюжетів майже повністю змінювався.

Таке поєднання у фольклорному організмі компонентів консервативних і рухливих, що швидко щезають і змінюються, робить вельми проблематичним і рівномірним, чисто еволюційним характер його історичних перетворень. І справді, періоди еволюційного розвитку (у цій стадії, наприклад, застала свій об'єкт українська фольклористика першої половини XIX ст.), змінюються періодами, коли відбуваються стрибкоподібні, або *мутаційні* трансформації<sup>6</sup>. Такі мутації можуть охоплювати більш вузьке або ширше коло явищ і зумовлені насамперед зовнішніми щодо фольклору чинниками – змінами в політичній, соціальній, економічній обстановці та пов'язаними з ним виплесками, користуючись терміном Л. М. Гумільова, "пасіонарності". Ураховуючи принципову традиційність фольклору, міжетнічний контекст і (на пізніх фазах розвитку) впливи літератури, важче уявити мутації, що мали б лише внутрішньофольклорні, іманентні поштовхи.

Якщо розташувати відомі мутації українського фольклору на умовній діахронічній шкалі, то першою, мабуть, доведеться поставити конденсацію і трансформацію племінних та іноетнічних шлюбних звичаїв, що привела до утворення традиційного українського весілля. Ближче до нас у часі постання нового героїчного епосу, думового, що відбулося,



на відміну від першою мутації, у кризовій для етносу історичній ситуації. Ще пізнішим, і таким, що повстало на тлі вже релігійної кризи, було кардинальне переформування календарної обрядовості з переносом центру святкувань і ритуалів у родинне коло. Останньою такою мутацією, багато в чому зумовленою внутрішніми процесами розвитку національної культури, було створення сучасного канону української ліричної пісні – вироблення її своєрідної метрики, поетичної системи та музичної форми: як установив М. В. Лисенко, побудована на старогрецьких тетра хордах і на середньовічних церковних ладах з квартовим та квінтовим устроєм, вона була піддана тоді хроматизації<sup>7</sup>.

Зупинимося лише на другій із згаданих мутацій – на тій, що призвела до зникнення в Україні билин і до постання нового національного епосу, дум.

*Билини*, не раз уже згадані на цих сторінках, – це епічні пісні, що їх у XIX ст. на російській Півночі непрофесійні співці-селяни виконували речитативом, без музичного супроводу. Вірш билини – тонічний, неримований, засобом його впорядкування є витримування 3–4 наголосів у рядку та обов'язкової дактилічної клаузули. Оповідь билини будується з використанням традиційного сюжету за допомогою розгорнутої системи епічних формул і "тем".

Сюжети билин розподілено між двома епічними центрами – Києвом, де править з дружиною богатирів князь Володимир, і Новгородом, де мешкають богатирі Василь Буслаєв і Садко, кожному з них присвячено по два сюжети. Більшість билинних сюжетів належать до першого, київського циклу. Найпопулярнішими богатирями його є Ілля Муромець, Добриня Микитич, Альоша Попович; про Святогора-Самсона та Чурила Пленковича розповідається в кількох сюжетах; інші богатирі з'являються кожний в одній, присвяченій йому билині, а є й такі, що тільки згадуються в переліках богатирів. Богатир (первісна назва – "хъробрь") зображається істотою напівміфічною за силою: він самотужки б'ється з ворожим військом або з таким ж напівміфічним противником, частіше теж богатирем (Соловій Розбійник, Тугарин Змієвич, Ідолище, Змій).

За умов, коли в билинах київського циклу йдеться про Київ як політичний центр Русі, а також про Чернігів, Овруч та інші українські міста, яскраво змальовано природу України (див. спостереження О. Ф. Гільфердинга: 1.3), цілком природною виглядає думка, що тут,





на території теперішньої України більшість з цих епічних пісень і було складено. Проте час од часу виникають спроби реанімувати відкинуту наукою концепцію новгородського (читай: російського) походження билин, що розроблялася М. П. Погодіним, М. І. Костомаровим, В. С. Міллером. Так, С. І. Дмитрієву суцільне картографування билинних записів переконує, що "відома нам билинна традиція є новгородською інтерпретацією руського ("русского" – С. Р.) епосу", а також, що вже в XIV–XV ст. билин не було "в Україні та Білорусі"<sup>8</sup>. Проте свідчення XV–XVIII ст., з одного боку, і відбитки билинного епосу у творах українського фольклору, з іншого (див. останній огляд<sup>9</sup>), доводять, що протягом кількох "післякиївських" століть билини залишалися живим явищем української фольклорної традиції.

Саме в цьому контексті аналізував билини київського циклу М. С. Грушевський (*Грушевський*, т. 4, кн. 2). Зроблене істориком необхідно переглянути, виходячи із сучасного стану дослідження билин<sup>10</sup> і світового епосознавства. Виникає можливість піти далі, спробувавши реконструювати ту версію билинного епосу, що побутувала в Україні XV–XVIII ст., і не обмежуватися переліком сюжетів, а відтворити гіпотетичні архетипи (сюжетна схема, топоніми, персонажі й деякі стилістичні конструкції) окремих билин, починаючи з билини про Сухана: окрім північноросійських записів цієї безперечно південноруської (київської) билини, маємо й ранню (XVII ст.) її московську переробку.

Що ж до мутації в пісенному епосі України, то йдеться не про єдиномоментну заміну билин на думи, а про паралельне побутування якийсь час обох жанрів. Інакше не можна пояснити загадки дуже неповного набору в думах ознак "класичного" епосу, що контрастує з іншими прикметами їхньої саме епічної природи. Загадка ця стає зрозумілою, коли зважити на неповторність ситуації: жанр дум створювався, їхній сюжетний склад формувався в стосунку, якщо вжити математичний термін, *доповнюваності* з давнішим епосом, билинами. У творців нового жанру взагалі не було необхідності складати думи про "героїчне сватання", наприклад, або ж на інші "романічні" епічні сюжети – і тільки 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. "Невільницькі" сюжети певної мірою датують постання відповідних дум. Якщо "Слово о полку Ігоревім" засвідчує існування вже в кінці XII ст. балади про втечу воїна зі степового полону, і у зв'язку з цим фактом сюжетні витоки думи "Втеча трьох братів з Азову" можна шукати в баладному репертуарі ще давньоруських часів, то захоплення турками в полон великих мас козаків могло траплятися тільки починаючи з кінця XVI ст., коли запорожці відновили стару руську традицію морських походів на країни чорноморського "Помор'я".

Не знали билини й окремих сюжетів про самотню смерть воїна в полі: навіть якщо билину й спеціально присвячено містичній "загибелі богатирів", смерть героя завжди при людях. Проте існування таких пісень засвідчує знов-таки "Слово о полку Ігоревім" (фрагмент про загибель князя Ізяслава Васильковича), і знов прототип треба шукати в дружинній баладі тієї доби.

Як виникнення дум не можна пояснювати лише необхідністю застосування епічної форми до певної тематики, так і зникнення билин з українського репертуару – тільки їхньою нездатністю відбивати певні явища історичної дійсності XV–XVII ст. Діяв цілий комплекс чинників, не всі з них можливо тепер відтворити, але безперечно, що "екстрафольклорні" були серед них визначальними. Коли в XIII–XIV ст. величний Київ назавжди, як здавалося, втратив своє політичне та економічне значення, а "свого" князя у своїй столиці заступили інокультурні, а частіше й іновірні "государі" в Сараї, Вільні, Варшаві, народ і духовна інтелігенція поступово призвичаїлися до нових реалій – і київський пафос билинного епосу почав сприйматися як культурний анахронізм. Як певну паралель до цього явища можна нагадати, що й у кінці XVI – на початку XVII ст. "Перше відродження" (М. С. Грушевський) відбувалося на засадах не давньоруських і що коли пізніше в XVII ст. українські письменники зацікавилися культурною спадщиною Київської Русі, то звертатися до її витоків їм довелося за посередництвом московської рукописної книжності та польських друкованих хронік.

Можна стверджувати також, що в Україні XVI–XVII ст. билини й думи виконувалися співцями-професіоналами, що належали до різних корпорацій. Зіставимо такі факти. У "Слові о полку Ігоревім" шанобливо згадується Боян, дружинний співець XI ст., який оспівував



князів. Деякі биліни зображають виключно події двірського побуту, і одну з таких "боярських новел", "Соловій Будимирович", про залицяння заїжджого богатиря до князівни, Б. О. Рибаків атрибує Боянові<sup>11</sup>. Папський посол А. Контаріні був 1474 р. в Києві на прийомі в литовського воєводи "Паммартіна" (Мартина Гаштольта), "протягом котрого співали співаки"<sup>12</sup>. Через століття шляхтич Філон Кмита Чорнобильський пише з Орші, з московського кордону, листа до підканцлера Остафія Воловича, де скаржитися, що "з голоду здох на сторожі! Помсти, Боже, господарю гріхопадєніє, хто розумієт! Бо придет час, коли будет надобі Ілії Муравленіна і Соловія Будимировича, – придет час, коли будет служб наших потреба!" О. М. Веселовський, першим звернувши увагу на значення цієї ламентациї для історії нашого епосу, зазначив, що "Воловичу мали ж бути зрозумілі алюзії на богатирів, та й Кмита згадує їх як щось загальновідоме"<sup>13</sup>. Додамо, що себе, ватажка "прикордонників" Речі Посполитої, Філон порівнює з ватажком билінної "застави богатирської", а свого столичного благодійника, людину двірську – з героєм "боярської новели". Узагалі таке влучне пригадування з трьох десятків билінних 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 їхні 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 билінного епосу якийсь час була, сказати б, "на слуху" таких різних і за соціальним станом, і за освітою, і за культурними орієнтаціями людей, як провінційний шляхтич-воєв'я і його двірський благодійник.

Думи ж створювалися зовсім на інше "соціальне замовлення" і, слід відзначити, яскраво втілюють ментальність цих своїх слухачів. Безженне лицарство, яке національне презирство до збирання багатств доводить до абсурду, напівченці, котрі, ніби дотримуючись євангельського закликку Христа (Мт. 10:10 та ін.), не мають на собі двох одежин, пісники в часи воєнні та безтурботні гультаї – у мирні, ці слухачі дум



і у великому панові гетьмані Богдані Хмельницькому хотіли бачити гетьмана голоти, а як було це важкувато, мріяли про гетьмана-"нетягу", що й об'єктивізувався у Феська Ганжу Андибера. Іншими словами, складачі дум орієнтувалися насамперед на запорозьке козацтво.

Але відповідь на запитання, хто ж були ці творці дум, залишається відкритою. Навіть з XVIII ст. маємо відомості лише про бандуристів-музик, але з текстів не можна дізнатися, чи співали вони взагалі під свою гру, а коли співали, то що саме. Єдине дорогоцінне виключення – фрагмент зі спогадів В. Кребс, дочки уманського губернатора, про часи перед Коліївщиною: "Якось мій батько почув, що в одному місці козаки співали думи про Хмельницького. Він зараз же покликав Обуха й попрохав його раз назавжди заборонити співання подібних дум..."<sup>14</sup>. Коли мемуаристка нічого не переплутала, виходить, що дворові козаки співали думи самі – а не слухають кобзаря. Це в такому разі свідчить, що думи циклу про Хмельниччину могли виконуватися й непрофесійно, і навіть, здається, гуртом. Проте ці спостереження ми не можемо проектувати на віддаленіші часи та бачити в козаках XV–XVII ст. не лише можливих виконавців, але й складачів думового епосу. Для такого умовиводу не маємо достатніх підстав – і, у першу чергу, через те, що думи про Хмельниччину, яких самотужки співали дворові уманські козаки, це думи явно вторинні. У них немає загадкових "гомерівських" епітетів і церковнослов'янїзмів, цих важливих свідчень участі духовної інтелігенції у створенні думового стилю (П. Г. Житецький, В. М. Перетц). Отже, проблема виникнення жанру дум, що було однією з мутацій, революційних переворотів в історії українського фольклору, не може бути вирішена без звертання до вивчення взаємодії фольклору та літератури.

Коли ж повернутися до обраного на початку підрозділу біологічного уподібнення, можна констатувати, що нині український фольклор переживає період старості – хворобливої, з великими провалами пам'яті, а інтелігенція, котрого вже разу втручаючись до його буття, намагається його омолодити або хоча б підтримувати. На відміну від занять реконструктивною історією фольклору, літописання його "сучасної історії" – справа не дуже складна. У фольклористиці є розвідки, які можна б назвати історіями хвороби жанру<sup>15</sup>. Хоч це сумна лектура, вони потрібні для розвитку науки. Але українським фольклористам передусім



необхідно створити справжню історію вітчизняного фольклору після 1917 р. Історію чесну, яка цього разу не просто поміняє всі знаки на протилежні або замовчить те, що може не сподобатися сьогоднішній або завтрашній владі, – таке ми вже бачили. Ні, треба пояснити, чому кобзар співав "Бодай наші комісари та здоровенькі були" і чому кобзар потайки склав думу про голодомор.

### **ЗАПИТАННЯ**

**Для самоперевірки.** Основним завданням історії фольклору є...

1. ... вивчення його власного, внутрішнього розвитку.
2. ... прив'язка його творів до історичної хронологічної шкали.
3. ... перевірка на його матеріалі наукових концепцій істориків.
4. ... вивчення відбиття у фольклорі боротьби класів.

**Відмінникові.** Які, на ваш погляд, із визначених Р. М. Дорсоном вузлових моментів історії американського фольклору актуальні й для "сучасної історії" нашої усної традиції?

## **9.2. Фольклор і література, аспекти взаємодії та методика її дослідження**

Особлива, сказати б, інтимна близькість фольклору й літератури українського народу найглибше була осмислена М. С. Грушевським. Учений прийшов до висновку, що в літературах, таких як українська до XIX ст., "з слабшою писаною літературою усна словесність повинна зайняти відповідне місце" і для об'єкта синтетичного вивчення фольклору і літератури пропонував термін "красна словесність" (Грушевський, т. 1, с. 43–45).





Ця особлива, зумовлена неповторною історією народу близькість двох форм його духовної діяльності своєрідно забарвлює й розв'язання простого, здавалося б, питання: з чого починати огляд їхньої взаємодії – з фольклоризму літератури чи, навпаки, із впливів літератури на фольклор? Не перший погляд, якщо генетично фольклор давніший, то з нього й треба починати. Однак доводиться зважати й на те, що український народ, разом з іншими слов'янськими порівняно пізно вийшовши на шлях розвитку загальноєвропейської культури, мав уже за плечима, формуючи свій національний фольклор, писану літературу слов'янства й перш за все деякі книги Біблії. Із прийняттям християнства ці тексти почали читатися в церквах і – разом з усією усною словесною, музичною, зображальною та пластичною культурою візантійсько-болгарського православ'я – могутньо вплинули на формування нових тоді християнських жанрів фольклору, а саме християнської легенди й духовного вірша, христологічної колядки та "псалми". Згодом, уже на шляху внутрішньої своєї історії, український фольклор, як зазначалося, зазнав кілька мутаційних (революційних) перетворень окремих своїх компонентів – кола календарної обрядовості, героїчного епосу, народної лірики, і здійснення цих мутацій, як можна припустити, не обійшлися без певного втручання національної інтелігенції.

Інтелігенцію тут прирівняно до письменництва – і не дарма. Адже в часи, про які мова, українську інтелігенцію складали мандрівні ченці, студенти, дяки, а то й церковні ієрархи, не кажучи вже про освічених священиків, які на рекреації від парафіяльних обов'язків охоче брали в руку перо. Професії письменника ще не було, і ним міг стати кожен, хто, крім мінімальної освіти, мав хист до komponування та бажання цим займатися, а дехто змушений був ставати на цей шлях і "відповідно до посади" – як викладачі поетики в колеґіумах, до обов'язків котрих входило й щорічне написання "комедії" для шкільного театру. Наполягати на участі саме цих верств освіченого суспільства давньої України у згаданих процесах розвитку вітчизняного фольклору дозволяє нам, за аналогією, їхня активність у побудові інших компонентів національної культури XVII–XVIII ст., зафіксована джерелами. Проектувати ж цю активність саме на добу, що її М. С. Грушевський назвав "Першим відродженням" (кінець XVI – перша третина XVII ст.),



де ми схильні локалізувати згадані процеси, допомагають і натяки, у загальному контексті красномовні – як, наприклад, докір Івана Вишенського на адресу православних проповідників, що вони, мовляв, "комедії строят і грають".

Необхідно ретельно, із застосуванням сучасних наукових методів і порівнюючи з тим, що відомо тепер про подібні явища в історії культури інших народів, перевірити висновки П. Г. Житецького, І. Я. Франка, В. М. Перетца, реферовані М. С. Грушевським у такий спосіб: "Новий стиль поетичного оповідання, так звана дума, носить виразні сліди такого співділення народного і шкільного елемента. Нова народна лірика, котрої XVIII в. треба вважати мабуть зенітом, так само являється результатом обопільних впливів книжної і народної творчості" (*Грушевський*, т. 1, с. 115–116). Але ж сказане вченим стосується й такого явища українського "народного театру", як вертеп.

Порівняно недавня монографія Й. Ю. Федаса<sup>16</sup>, корисний огляд літератури питання, вивчає, між іншим, і багаторічне тупцювання на місці у вивченні вертепної драми. Дослідники поки що так і не розібралися у стосунках вертепу з польською "яселкою" та з польськими ж "Херодами", не кажучи вже про давню традицію францисканців і капуцинів робити в своїх варшавських костелах вистави з рухомими ляльками (і з нерухомими), "як от шинкарка, що танцює, бійка хлопців, боротьба смерті з чортом тощо"<sup>17</sup>. З іншого боку, віддаючи першу частину вертепної драми традиціям драми шкільної, деякі фольклористи стверджують, що друга, світська, є "створеною народом"<sup>18</sup> – ніби українські студенти склали драму сакральну, яку виставляли на верхньому "поверсі", а п'єску для нижнього полишили складати народові... Досліджуючи записи світської частини вертепної драми, недостатньо звертають увагу на власне драматургічні її особливості, зокрема на близькість її структури (персонажі обов'язково танцюють і співають) до репертуару російських святкових "балаганів" XIX – початку XX ст., від яких, між іншим, іде традиція й сучасного "збірного" естрадного концерту, що його возять провінцією. Але ж "балагани", як вважають, зберегли певні традиції скомороських вистав, тому втілення цих традицій добре було б активніше пошукати у світській частині вертепу, у таких його структурних елементах, як "авторекорекції" персонажів, їхні спроби зав'язати контакт з глядачами, бійки тощо.



Не використано й усіх можливостей, що їх обіцяє аналіз сакральної частини вертепу для датування композиції в цілому. Ідеться, зокрема, про духовні пісні в її структурі, котрі, як наївно гадає М. С. Грицай, "здебільшого, мабуть, створені самими авторами п'єси"<sup>19</sup>. Насправді ж це відомі пісні XVII ст., а деякі й авторські; зіставлення їхніх текстів, котрі побутували й окремо, з тими, що їх маємо в складі вертепної драми, а також вирішення питання про ступінь трансформації цих пісень у відомих записах останньої допоможе, як на нашу думку, зрушити з місця й питання про час постановки вертепної драми в Україні. М. М. Сулима, автор змістовної рецензії на згадану працю Й. Ю. Федаса, вважає, що "настав час, не відкидаючи "класичних" методів аналізу, випробувати вертепну драму (одночасно із шкільною) на нових "вимірювальних" приладах. Гадаємо, типологічний і структурний аналіз зміг би розкрити безліч її таємниць"<sup>20</sup>. Цю пропозицію відомого дослідника давньої української літератури можна тільки з обережним оптимізмом підтримати й поширити на вивчення проблеми генези дум і "нової народної лірики".

Варто нагадати, що у другій половині XIX ст. підтримка побутування дум в усній традиції, відродження цього жанру та популяризація його як явища загальнонаціональної художньої культури українців відбулося в результаті цілеспрямованої патріотичної акції вітчизняної інтелігенції, а на початковому етапі – й українофілів з росіян. З одного боку, фольклористи просто змушували кобзарів і лірників згадувати й переймати один від одного твори майже вже забутого думового епосу – забутого, бо ним переставав цікавитися традиційний слухач цих нужденних співців-професіоналів, а саме український селянин і міщанин. Так, найкращий кобзар, за відгукami його колег – "панмайстер", І. Г. Кравченко-Крюковський говорив В. П. Горленку 1882 р.: "Люди старих пісень і не слухають. Ще раніш старі колись звали співати їм, а тепер молоді все позабули; йому співай про давнину, а він і не знає, що це таке. Тепер я так, для себе граю, да ось коли хто з панів покличе, то граю їм" (цит. за: *Кирдан*, с. 531; курсив мій – С. Р.). З іншого боку, інтелігенція середини XIX ст. й пізніша з ентузіазмом намагалася і творчо, так би мовити, прийти на допомогу народним співцям – отак і виникали, згодом відкинуті як "підроблені" авторські "думи" І. І. Срезневського в "Запорозькій старовині", творіння





О. Шишацького-Ілліча, "Смерть козака-бандуриста" П. О. Куліша та ін. Дещо з того доробку таки зачепилося в кобзарській традиції – як ота Кулішева дума. Нарешті, інтелігенція, як могла, і матеріально підтримувала кобзарів; позначилося це, головним чином, на долі О. Вересая, а підхоплено було вже на третьому етапі "вторгнення" ззовні в розвиток думового епосу (уже за радянської влади) у контексті облудного народолюбства й фальсифікованого "розквіту народної творчості" (див.: 4.11).

Прикладаючи певні структурні компоненти цього явища ХІХ ст., його модель до культурологічної ситуації "Першого відродження", знаходимо в першу чергу подібності в деталях периферійних: на початку ХІХ ст. думи почали записувати й друкувати росіяни, а І. І. Срезневський і сам їх створював – але й у ХVІІ ст. думи складали (а зацікавилися ними, мабуть, ще раніше, у ХVІ ст.), а згодом і друкували поляки. Так, польського походження "дума" "Смерть Корецького", де загибель 1622 р. Самійла (у "думі" – Дмитра) Корецького в турецькому полоні оспівується з використанням сюжету славнозвісної балади про Байду, тоді як у козацькій усній традиції, що відбилася у Львівському літописі під 1619 р., цей князь залишив недобру пам'ять. Текст зазначеної "думи" зберігся разом із записом, теж польською латинкою, "Думи про козака-нетягу" у відомому "збірнику Кондрацького" кінця ХVІІ ст. Ще раніше, у 1651 р., було надруковано окремою брошуркою<sup>21</sup> створену якимсь польським патріотом "Думу козацьку" про битву під Берестечком, де про перемогу поляків розповідається в стилі українських дум і нібито самими козаками. Ця типологічна подібність (зацікавлення в обох випадках думами представниками народу, що виступає як політичний і культурний "тегемон") цікавить нас тут лише як свідчення, що нами обрано вірний шлях. Оскільки ж поляки могли звертатись тільки до вже виробленого канону української думи, то "Смерть Корецького" дозволяє обережно зазначити нижчу хронологічну межу формування цього канону – раніше 1622 р.

Не становило б великих труднощів відтворити ідеологічні та естетичні чинники інтелігентської "підтримки" думового епосу в другій половині ХІХ ст., не важко було б показати (та це вже й зроблено в науці) втілення їх у інтерпретаціях народних дум та в текстах "дум" письменницьких – як, наприклад, вплив ще осіанівського романтизму на автора "Смерті козака-бандуриста".



У культурологічній ситуації "Першого відродження" найближчі відповідники думовому епосу можна знайти у творі, найбагатшому на епічні ремінісценції – хоч і належить він до драматургії – у вже згаданих "Віршах..." Касіяна Саковича (1622). В ідеологічному підкладі твору – постулати лояльності та навіть патріотизму стосовно Речі Посполитої (за умови, що не буде утисків православ'ю); походи на єдиновірну Москву оспівуються приглушено, натомість козаки уславлюються за їхню боротьбу з турками й татарами. Головний же козацький подвиг, мета, зарадки якої лише й варто воювати – що не раз підкреслює Касіян – це визволення християнських невільників з мусульманського полону:

Бо за найбільшу нех собі нагороду  
Почитаєт рицер, кгда кого на свободу  
Визволить, за што гріхов собі одпущенне  
Одержить, а по смерті в небі вміщенне<sup>22</sup>.

Як легко переконатися, усе це відповідає ідеології, втіленій у "невільницькому" циклі дум і, у першу чергу, у "Плачі невільників". Що ж до явищ художніх, то славнозвісні "гомерівські" епітети дум – як от "злосупротивна хвиля", "святоруський берег", "людославне Запоріжжя" тощо – знаходять паралель у стилі "Віршів..." ("прудковоєнний татарин", "річки многорибні"), де цю стилістичну орієнтацію прояснено згадкою "кгрецького поети Гомера" та ремінісценціями з "Іліади".

Ще два компоненти нашої моделі, виробленої на матеріалі XIX ст. (упровадження створених інтелігенцією "дум" до усної традиції та матеріальна допомога кобзарям), у добу "Першого відродження", мабуть, поєднувалися. Бо ж інтелігенція сама, як і завжди, потребувала допомоги, і співцям дум допомогти була спроможна, тільки наслідуючи дії Христа в духовному вірші "Про золоту гору" ("Про вбогу братію"), де той замість золотої гори дає жебракам "ім'я своє" – щоб вони їм годувалися. Так само й письменники кінця XVI – початку XVII ст. могли навчити сліпців (може, у шпиталях, як думав П. Г. Житецький) співати не тільки духовних "псалм", але й невільницьких дум; виконуючи їх, сліпці агітували народ викупати християн-одноплемінників з мусульманського полону, а водночас збирали милостиню й для себе.



Як могло відбутися поєднання в репертуарі цих жебраків такої цілком добродійної пісенності з яскравими втіленнями світогляду запорозької голоти ("Дума про козака-нетягу" та ін.), який саме тип пісень безпосередньо передував думі у створенні її поетичного канону – це вже окремі, ще більш складні питання.

Можна сподіватися, що звернення до структурних методів допоможе продовжити дослідження участі книжників XVI–XVII ст. у створенні "нової народної лірики", широко розгорнуті у свій час В. М. Перетцом, але затримані, на жаль, на стадії первісних узагальнень. Пізніше українські фольклористи багато вивчали впливи поезії XIX–XX ст. на процеси творення народної лірики<sup>23</sup>, і прикладання отриманої на цьому більш доступному матеріалі моделі до зібраних В. М. Перетцом та іншими дослідниками старшої генерації матеріалів XVI–XVIII ст. може кинути світло на деякі з притемнених поки що граней і цього боку "спілкування митців з народною поезією" (О. І. Дей). Побутування у фольклорі творів, створених під його ж впливом (це явище називають *зигзагом*", або "*бу-мерангом*"), майже завжди, як свідчить досвід, підкреслює та "проявляє" особливості фольклорної основи цих літературних текстів.

Ми зачепили, таким чином, уже й зворотний – з позиції фольклориста – бік проблеми "Фольклор і література", а саме *фольклоризм* літератури. Двобічність, точніше, обопільний характер зв'язків між фольклором і літературою було виявлено вже при перших спробах теоретичного осмислення їх.

Коли засновник сучасної компаративістики Т. Бенфей обрав за об'єкт свого дослідження "Панчатантру", уже самим цим вибором він поставив перед собою проблему, сучасною мовою, фольклоризму літератури. Але в тексті свого класичного наукового твору дослідник розрізняє усний і літературний шляхи поширення казкової сюжетики, як у цьому фрагменті: "Літературним засобом (поширення казкових сюжетів – С. Р.) був спочатку "Туті Намех", арабські, а дуже вірогідно, що і єврейські писання. Незалежно від них струменіли усні традиції, особливо у слов'янських землях"<sup>24</sup>. Водночас Т. Бенфей продемонстрував складний та "різноспрямований характер" фольклорно-літературних зв'язків, намагаючись висвітлити історичні та географічні умови розповсюдження казкових сюжетів: походзячи, на його думку, з давньої Індії, більша частина сюжетів байок і чарівних казок у разі



появи в новому регіоні або записувалася та літературно оброблялася, або перекладалася з іноземних обробок і вже в таких перекладах знову переходила до усної традиції.

На підставі подібних спостережень, яких відтоді накопичено у науці вже багато, можна стверджувати, що кожний акт запису фольклорного твору виникає під впливом іншого такого ж акту, а письменник звертається до використання усної традиції під впливом фольклоризму свого попередника, іншого письменника. Або: за одиничним і, здавалося б, унікальним актом фольклорно-літературного спілкування криється традиція контакту усної та писемної культури – традиція, глибина котрої не завжди й доступна для наукового спостереження.

Так, фольклорна основа найдавнішої відомої в історії людства епічної поеми про Гільгамеша склалася, "мабуть, ще наприкінці першої половини III тисячоліття до н. е., хоча збережені часом записи років на 800 молодші. До того ж періоду належать перші існуючі записи аккадської поеми..."<sup>25</sup>. Ідеться про певну традицію писемної фіксації в регіоні цього твору (обережніше – сюжету), що ґрунтується на якійсь невідомій нам попередній – інакше важко уявити собі ініціативу записування на в'язкій глині відразу кількох сотень віршових рядків. Про давньокитайський збірник пісень "Шицзін" (VI–V ст. до н. е.) безперечно відомо, що йому передувала інша збірка в "літературі Інської епохи (XVIII–XII ст. до н. е.)", сучасні уявлення про яку неясні<sup>26</sup>.

Первісні фіксації фольклорних творів у писемності були результатом союзу вельми не рівноправного: фольклор виступає тут зрілою формою духовної діяльності, література ж тільки народжується і відрізняється від старшого "родича" не так ще в плані естетичному, як винятково мовними знаками тексту й фіксацією їх небіологічним способом. Структуру таких першозаписів певною мірою моделюють сучасні "самозаписи" носіїв фольклору (див.: 2.6). З часом ця первісна єдність запису усного твору та його літературного опрацювання розпадається, і між записом та його використанням письменником пролягає відстань – у часі та просторі, постають кордони – мовні, у ментальності, в естетичних канонах тощо. Чи варто згадувати, що тепер уже література випереджає фольклор за такими параметрами, як багатство і витонченість утіленої в ній ментальності та вироблених нею художніх засобів?



Московській дослідниці У. Б. Далгат належать цікаві спостереження, за якими кожна національна література на шляху розвитку проходить різні ступені сприймання "свого" фольклору – від "несвідомого звертання письменників до їхнього первісного, цебто фольклорного естетичного фонду" – і до "переборення непродуктивних для літератури факторів фольклору, неактуальних, неперспективних для розвинутих літературних форм"<sup>27</sup>. Остання з визначених У. Б. Далгат тенденцій є певним поширенням на обраний нею матеріал загального методологічного постулату відомого російського "формаліста" Ю. М. Тинянова, згідно з яким "кожна динамічна система автоматизується обов'язково, і діалектично вимальовується протилежний конструктивний принцип"<sup>28</sup>. А втім, У. Б. Далгат узагальнює досвід так званих "молодописемних" літератур (марійської, киргизької та ін.), чий розвиток, додамо, певною мірою відтворює шлях, пройдений колись давньокитайською, аккадо-шумерською, давньогрецькою літературами.

Українська національна література, як і майже всі європейські, тільки пізніше деяких з них, розвинулася з попередньої, уже літературної стадії (давньоруське красне письменство церковнослов'янською, головним чином, мовою), так само й естетична цінність вітчизняного фольклору відкрилася для неї, як і для інших європейських літератур, лише з доби романтизму. І тому зовсім недоречно виглядає, коли У. Б. Далгат зараховує Т. Г. Шевченка до тих поетів, які були змушені "відштовхуватися" від традиційної фольклорної системи, переборювати її тощо. Це помилка, й українському читачеві "Кобзаря" особлива аргументація тут не потрібна. Інша справа, що певна "олітературеність" української народної лірики зумовило таке явище в розвитку лірики літературної, як порівняно довгу затримку її на фазі традиційно-фольклорної забарвленості; особливо це стосується образу "ліричного героя".

Розглядаючи інший "стратегічний" аспект фольклоризму літератури, волгоградський фольклорист Д. Н. Медріш твердить (нас у даному разі не цікавить, наскільки обґрунтовано), що "російський фольклор у процесі свого діяння на літературу випромінює два основні жанрові імпульси, полярні за своєю природою (казковий – епічний і пісенний – ліричний); у поетичній культурі південних і західних слов'ян переважає баладний імпульс, а в іспанців гордовито панує романсовий; обидва вони ліро-епічні за своєю природою"<sup>29</sup>. В українській літера-



турі наслідки діяння такого ж визначального жанрового фольклорного імпульсу – як на нашу думку, баладного – надзвичайно вагомі. Відтоді, як харківські романтики перенесли цей жанр – не без впливу романтиків німецьких і російських – до літератури, а молодий Шевченко дав художньо досконалі його зразки ("Причинна", "Тополя"), баладне начало, таке суголосне трагізму національної історії, панує в "колективній підсвідомості" українського письменництва, зумовляючи розвиток уже прози (баладність сюжетики творів П. Мирного, М. Коцюбинського, В. Стефаника та ін.), а після 1917 р. підтримуючи романтичну течію в радянській літературі – від М. Хвильового до О. Гончара. Але ж і найяскравіший прозаїк діаспори – це романтик І. Багряний...

Давно вже розрізняють два типи фольклоризму письменника – "природний" і "кабінетний": у першому випадку письменник звертається до явищ живого фольклору, а в другому – до посередництва книги. Загальна лінія розвитку в світі йде, зрозуміло, від фольклоризму "природного" до "кабінетного". Між тим у новій українській літературі чистий "природний" фольклоризм є явище рідкісне. Хто краще за селянського сина Шевченка міг знати український фольклор? Проте він вивчав друковані фольклорні збірки та розшукував рукописні, багато записував і сам, адже йому необхідно було знати фольклор не села Кирилівки тільки, а свого народу.

Саме "кабінетний" фольклоризм відкриває письменникові XIX–XX ст. ширший доступ до народної творчості вітчизняної давнини, з чим пов'язаний й культурологічний казус. Звертаючись до фольклорного тексту, він переймає й настанову кодексу про творчу працю, який діє в усній творчості та в якому немає авторського права, відсутній принцип непорушності авторського тексту, котрий тут і розглядається зрештою не як авторський, а як загальна власність, бо він традиційний, "колективний". Це природно. Але коли так само, неначе з нічийним, загальним фольклорним добром, поводяться з текстом, скажімо, "Слова о полку Ігоревім", то це вже явне порушення авторської етики. Прирівнювання пам'ятки давньоруської літератури до фольклорної утворило неписану письменницьку традицію нового часу – від "Руської трійці" й до А. Малишка.

Якщо у випадку зі "Словом" маємо справу з "олітературеним" фольклоризмом, із своєрідним "зигзагом", або "бумерангом" навпаки, то можлива й прихована форма такого вторинного фольклоризму,



коли письменник використовує текст давньої пам'ятки, не помічаючи фольклорності її основи. Найяскравішим прикладом може бути Пісня над піснями, складена з фрагментів давньоєврейських весільних пісень. Як відомо, християни сприймають цю біблійну книгу алегорично, як історію кохання Христа і Церкви або Христа і людської душі.

З іншого боку, навіть таке неусвідомлене щодо усних витоків твору використання образності й сюжетики Пісні над піснями в літературі народів Європи знаменувало новий ступінь фольклоризму, що на ньому письменник художньо освоює усну творчість вже інших народів. Так само як у літературній традиції письменник нового часу, як зазначає Р. С. Еліот, має за собою "поезію як живе ціле, що містить у собі всі поетичні твори, будь-коли створені", він, звертаючись до фольклору, має справу з фольклором всесвітнім. Ця новітня форма фольклоризму притаманна українській літературі, зокрема поетичному доробку П. Куліша, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Зерова, Ліни Костенко.

Однією з конкретизацій фольклоризму літератури є її *міфологізм*. Письменник може виступати й як реципієнт міфу (в цьому випадку його міфологізм становить складову частину фольклоризму), і як його активний розповсюджувач – і тоді сам впливає на усну (або мішану, усну і літературну, писемну) традицію.

Вивчення міфологізму літератури ускладнюється і термінологічно – за рахунок появи терміна "неоміфологізм", змістове наповнення якого коливається в доволі широких межах. Генетично пов'язаний з модними в середині ХХ ст. в Америці течіями "міфотерапії" та "міфопластики", у радянській філології він впливав спорадично, інколи навіть означаючи літературу взагалі в опозиції міф/література. Інколи "нео" в ньому просто вказує на його приналежність до культури ХХ ст. – як у заголовку монографії В. М. Топорова (1990). У книжці розглядається роман О. А. Кондратьєва "На берегах Ярині", де розповідається про волинських водяників, лісовиків, утоплених та іншу західноукраїнську нечисту силу, а також про збірник його віршів "Слов'янські боги" та цикл міфологічних сонетів П. Бутурліна, теж маловідомого російського символіста<sup>30</sup>. У міфологізмі цих творів важко відшукати щось справді "нове", порівняно хоч би з "Конотопською відьмою" Г. Квітки-Основ'яненка або циклом поезій російською мовою про персонажів української демонології в "Українських мелодіях" М. Маркевича – щось настільки нове, щоб воно виправдувало застосування нового терміна.



Так само досить розпливчастим залишається й термін "міфопоетика" – оскільки прикладається і до фахових досліджень (Г. Грабовича<sup>31</sup>) та І. П. Смирнова<sup>32</sup>, і до грубого тому есеїв, виданого у 1995 р. В. М. Топоровим, де "не обійдене питання про "біологічні", конкретніше – психофізіологічні основи художньої творчості"<sup>33</sup>.

Очевидно, реальні якісні відміни в міфологізмі виникають тоді, коли поруч із письменниками, що втілюють міфи, сприйняті ними як етнічно "свої", виникають такі, що звертаються до міфології інших народів і племен. Уже в античності поруч із внутрішньою опозицією своє/чуже з'являється опозиція віра/скептицизм. Творець "Поєми про Гільгамеша", за спостереженням І. М. Дьяконова, "цілком поділяє загальну віру в богів і демонів"<sup>34</sup>, тож займає зовсім іншу позицію, аніж Овідій у "Метаморфозах", де ми змушені в кожному сюжеті відрізнити об'єкт справжньої віри автора від байдужих для релігійного боку його світогляду проєкцій індивідуального художнього світу. Притаманний літературі взагалі момент конвенціональності, умовності, гри суттєво ускладнює вирішення таких питань.

Міфологізм письменників-християн досліджувати складніше через необхідність урахувувати їхнє ставлення до внутрішньої міфології християнства. Тут є відміни загальноконфесійні (відгомони культу Богородиці, наприклад, відрізнятимуться у творчому доробку протестанта і католика), є, зрозуміло, й індивідуальні. Коли ж зосередитися на особливостях рецепції письменником-християнином язичницької міфології, то й тут обидві вказані вище опозиції виступають доволі яскраво. Чим ближче до нас епоха, коли творив письменник, тим впевненіше ми висловлюємося щодо співвідношення релігійного й естетичного в його світогляді, але чи не ілюзорна ота впевненість?

Яскравим прикладом з давньої літератури є питання про двовір'я автора "Слова о полку Ігоревім". Справді, у М. С. Грушевського були підстави вважати, що образи язичницьких богів у "Слові" – не більше, як "традиційні образи і вислови, які давно вже загубили свій міфологічний зміст" (*Грушевський*, т. 2. С. 210). Проте дуже важко уявити собі світського поета XII ст. з вільним від домішок язичництва християнським світоглядом.





В українській літературі одне з перших свідомих звернень до античної міфології належить Касіянові-Калісту Саковичу. У вже згаданих "Віршах на погріб <...> Сагайдачного" (далі – "Вірші...") він змальовує, як у битві під Хотином "наши" натирали на турків,

Сніданє им посполу с обідом даючи,  
А на вечеру на честь до Плутона шлючи.

Використання православним ченцем-поетом образу грецької міфології полегшувалося, з одного боку, втіленням художніх принципів раціоналістичного і сухуватого за поетичною формою українського вченого бароко, а з іншого, фольклорним контекстом: міфологічний образ з'являється у складі епічної "теми" (М. Перрі) про ворога, що він, похваляючись, обіцяє снідати, обідати та вечеряти в певних містах, але зазнає поразки.

Відповідно до поезики бароко "Плутон" у "Віршах..." є швидше лише знак давньогрецького володаря Аїду, за яким ховається цілком православне розуміння пекла (відзначимо й фонетичний перегук з цим українським словом), куди й мають помандрувати душі вбитих козаками мусульман. Православним ортодоксам, послідовникам непримиренного до всякого "латинства" Івана Вишенського, "ректор школ київских" отець Касіян міг би пояснити: оскільки за Кораном душі мусульман, убитих у бою іновірцями, потрапляють до раю, похмурий грецький Аїд здається йому для них придатнішим. Цікаво, що у фіналі "Енеїди" І.Котляревський ніби прояснює образ свого далекого попередника:

Душа рутульська полетіла  
До пекла, хоть і не хотіла,  
К пану Плутону на бенкет.

Було б дуже необережним думати, що й у класицистичних одах – від Н. Буало-Депрео і до "Пісні < ... > князю Олексію Борисовичу Куракіну" І. Котляревського – ремінісценції античної міфології є якимись стерильними з погляду світоглядного, релігійного.





У міфологізмі літератури XIX–XX ст. співіснують усі відомі до того форми рецепції міфу, але загальна тенденція веде до перемоги форми начебто безрелігійної, суто художницької. Іншу тенденцію – руху літератури в напрямку всесвітності міфологізму (або від обмеженості джерел міфологізму до необмеженості) – навряд чи можна інтерпретувати як явище однозначно позитивне. Чи не маємо тут справу з космополітизацією такої інтимної сфери національної "колективної підсвідомості", як вітчизняна міфологія?

Розмову про *методи дослідження* фольклоризму літератури доцільно почати з методики "ідентифікації" – простого розпізнавання у творі красного письменства його уснопоетичних за походженням елементів. Можливості її вперше були продемонстровані понад сторіччя тому фундаментальною працею англійського філолога Т. Тіселтона Дейера про фольклор у В. Шекспіра<sup>35</sup>. Хоч пояснення знайденого тепер, зрозуміло, інколи здаються примітивними, повнота й систематичність реєстрації фольклорних запозичень вражають – і змушують пошкодувати, що не маємо ще таких оглядів спадщини наших класиків, навіть Шевченка. За цією методикою написано багато праць і на Заході, і в нас, хіба що там уже півстоліття як стало добрим тоном посилатися на міжнародний "Покажчик мотивів..." Ст. Томпсона (див.: 4.1), а в нас це якось не прийнято.

Принциповим традиціоналіст, Р. Дорсон і вивчення фольклоризму намагався захистити від нових віянь, удосконаливши метод "ідентифікації" за рахунок пошуку біографічних свідчень про контакти письменника з усною традицією<sup>36</sup>. Цю методичну вимогу можна було б тільки підтримати, але в наших умовах вона надто часто не може бути виконаною. Згадані ж нові віяння виникли як результат намагань підвести просту методику "ідентифікації" під загальний методологічний "дах", з одного боку, марксизму, а з іншого – структуралізму та фрейдизму.

Перше теоретичне осмислення марксистського внеску до методики вивчення фольклоризму літератури запропонував М. П. Андрєєв, який у праці 1935 р. "сутність питання" побачив у тому, що "у різних авторів цілком різною є функція залученого ними фольклорного матеріалу (і це залежить, зрозуміло, від різниці у класовому обличчі самих авторів, їх класової спрямованості). А звідси виникають різниці,



по-перше, у відборі матеріалу, по-друге – в характері використання його<sup>37</sup>. Хоч "класовий" (точніше, соціологічний) аспект при дослідженні фольклоризму відкидати не доводиться, проте праці, де саме його було покладено до основи, не залишили помітного сліду в науці. Мабуть, саме тому десятиріччям пізніше В. П. Адріанова-Перетц помітно поширила завдання дослідникові: "Проблема взаємовідношення в Давній Русі літератури й фольклору – це проблема співвіднесення двох світоглядів і двох художніх методів"<sup>38</sup>. Цього разу враховано "художні" особливості мімесису, проте немає головного для нас – урахування специфіки фольклору.

На Заході ж методика "ідентифікації" доповнювали за рахунок ідей, навпаки, "фольклороцентричних", бо тут ідеться про використання добре вивчених та докладно окреслених формальних ознак певних фольклорних жанрів. Так, широке визнання на Заході "формульної теорії епосу" (див.: 4.8) викликало велику кількість праць, автори котрих шукають і знаходять епічні формули і "теми" в середньовічних літературних пам'ятках, що призводить, як правило, до висновку про фольклорно-епічне походження їхньої основи.

Дещо пізніше в СРСР кілька дослідників (В. Б. Шкловський, І. П. Смирнов, С. К. Росовецький) незалежно один від одного висунули ідею використання відкритої В. Я. Проппом інваріантної сюжетної схеми чарівної казки (див.: 4.4.) як певного "інструмента" для виявлення прихованих усних прототипів оповідної прози<sup>39</sup>. Згодом за допомогою цієї методики В. В. Лутковською структурні особливості чарівної казки виявлено і в "Чорній раді" П. Куліша. Легко помітити, що сфера плідного застосування такої методики обмежується вже тим, що вона дозволяє розпізнати в сюжеті літературного твору лише компоненти, запозичені зі структури чарівної казки. Тому й не дивно, що названі дослідження стосуються творів давньої літератури та первістків романного жанру в національних літературах. Пошуки ж більш опосередкованих, далеких паралелей спроможні хіба що збільшувати суму аргументів на користь ідеї про генетичну зумовленість літературних форм оповіді первісними фольклорними – ідеї, що в наш час такої підтримки, мабуть, вже не потребує.

Слід підкреслити, що ще не використано можливості поширення структурно-типологічного удосконалення "ідентифікації" на ті випадки, коли гіпотетичні фольклорні прототипи творів красного письмен-



ства не відзначаються такою яскравою, чітко "маркірованою" структурою, як епічні формули або сюжет чарівної казки. А ці можливості обіцяють непогані результати, хоч застосування згаданої методики й ускладнюється. Так, фрагментарність "Слова о полку Ігоревім" можна пояснити як зовнішній прояв ліричного начала, що реалізувався в не-свідомому (або напівсвідомому) наслідуванні аналогічній структурі слов'янської архаїчної ліричної пісні, вивченій, зокрема, Г. І. Мальцевим (див.: 5.1). Проте чи маємо ми право цю пам'ятку XII ст. розміщувати в тому ж типологічному ряді, що й принципово фрагментарні поеми Т. С. Еліота "Спустошена земля" або "Cantos" Е. Паунда?

На Заході було зроблено й перші кроки на шляху неофрейдистського вивчення проблеми фольклоризму літератури. Розглядаючи вищезгадану спробу Р. Дорсона удосконалити метод "ідентифікації" як намагання продовжити життя відсталого "етнографічного фольклоризму" і протиставляючи цьому останньому "фольклоризм концептуальний", Д. Хофмен запропонував звертатися в літературі насамперед до "архаїчних моделей, що запозичені з міфів, фольклору та ритуалів"<sup>40</sup>. Ця думка близька до концепції "архетипічної критики" Н. Фрая, де особливо заслуговує на увагу підкреслення формоутворюючих потенцій ритуалу як "акту символічної комунікації", котрий, безперервно повторюючись, власне, і забезпечує втілення у творах фольклорних і літературних жанрів фонду ідентичних символів і образів<sup>41</sup>. Розвідки, що використовують таку методику (дещо роблять уже і в нас), вражають багатством і глибиною міфологічного або/та архаїчно-ритуального змісту, прихованого в підтексті твору нової літератури. Проте виникають і методологічні труднощі: коли доведено, що поет не мав доступу до тих явищ архаїчної усної культури, утілення яких відкриває в його творі наш ерудований сучасник, то в який спосіб відбулася "символічна комунікація" (Н. Фрай) між цими явищами та його творчою свідомістю? Посилаючись на "колективне підсвідоме" (нації або людства в цілому), не будемо все ж таки забувати, що це лише наукова метафора<sup>42</sup>.

Таким чином сучасне ускладнення методики вивчення фольклорно-літературних взаємодій виводить українського фольклориста на нові проблеми. Але не варто лякатися цих труднощів. Щоб побудувати



свою методика, яка має якнайповніше відповідати об'єкту й меті дослідження, необхідно враховувати досвід світової науки. Звичайно, певна архетипічність притаманна й науковій діяльності, отже, можна й самотужки вийти на один з уже проторованих кимсь путей. Однак неприпустимо уподібнюватися Журденові, котрий розмовляв прозою, про це не здогадуючись.

### ЗАПИТАННЯ

**Для самоперевірки.** Заповніть вільну клітину в таблиці, де відбито певні "одиниці" фольклоризму літератури при деяких підходах до його вивчення.

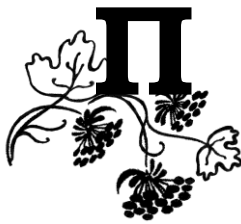
"Ідентифікація"	Марксизм	Формульна теорія епосу	Структурно-типологічні студії	Неофрейдистський "концептуальний фольклоризм"
Мотив, стилістична ознака	Класові й міметичні особливості текстів	Формула, тема	Структурні особливості певних фольклорних жанрів	...

**Відмінникові.** Коли в романі І. Багряного "Тигролови", головний герой, утікаючи з поїзда, що везе в'язнів на Далекий Схід, натрапляє на ідеальну родину українців-переселенців, котра живе патріархально в малодоступному місці Зеленого Клину, перед нами використання...

1. ... прийому "бумеранга".
2. ... сюжету думи "Самійло Кішка".
3. ... сюжетної схеми чарівної казки.
4. ... архетипу "втраченого раю".



## ПІСЛЯМОВА, або про національну своєрідність українського фольклору



рискіплива праця кількох генерацій компаративістів розкрила багатобічність і багатоаспектність взаємодії переднаціональних і національних фольклорів і поступово наповнює реальним змістом таке доволі абстрактне поки що поняття, як "світовий фольклор". Тим часом у нашій фольклористиці недоброї пам'яті похід "проти безрідного космополітизму"

призвів до відродження ізолюваного вивчення вітчизняного фольклору, що його після праць М. П. Драгоманова та І. Я. Франка фахівці вважали вже за неможливе (див.: 3.5).

Осмилення ж реальної інтернаціональності такої зручної для провітанської популяризації замкненої "народнопоетичної творчості" викликало в радянських учених реакції досить несподівані – аж до бажання "теоретично обґрунтувати" сталінське табу. Ось карельський фольклорист проголошує, що будь-яка спроба "виділити в «хімічно чистому вигляді» національну специфіку культури будь-якого народу не лише на практиці важко піддається реалізації, але й малопродуктивна – вона веде до збіднення її справжньої специфічності"<sup>1</sup>. Тут натяк на безглузду, з якого боку не придивись, формулу радянської культури як "національної за формою, соціалістичної за змістом", що в СРСР обговоренню не підлягала, бо повторювалася в усіх рішеннях з'їздів компартії, її програмах тощо.



Щоправда, представникам "старшого брата" дихалося й тут трохи вільніше. Тож і з'явився в уже цитованому підручнику для вищої школи (1971) написаний М. І. Кравцовим розділ "Національна своєрідність російського фольклору". Є тут сталінське визначення нації, є й етикетні для радянської фольклористики дурниці: "національні особливості фольклору", мовляв, зберігаються і "в соціалістичну епоху. І тепер ще легко відрізнити російські пісні й танці від грузинських або казахських". Не належать, безперечно, до національної специфіки саме російського фольклору "глибокий патріотизм", "образ рідної землі" та "картини народного побуту й обрядів" – якимось навіть незручно нагадувати, що все це є в усній культурі кожного народу. Серйознішою є вказівка на національну забарвленість "художньої форми", у зв'язку з чим згадуються "особливі жанри", відмінні "художні засоби" словесної творчості та музична своєрідність тих жанрів, в яких "об'єднується слово і мелодія"<sup>2</sup>.

На перший план у М. І. Кравцова виходить національна своєрідність жанрів, що має певні підстави (див.: 5.1; 9.1). Проте фактично "система жанрів" (М. І. Кравцов, В. А. Юзвенко) є лише один із компонентів загальної системи національного фольклору. До них відносять також специфічну світоглядну базу, а також естетичний кодекс – теоретично не усвідомлений носіями фольклору, але існуючий об'єктивно комплекс уявлень про створення і трансмісію словесного та словесно-музичного тексту, про його авторство й суспільний статус, про традиційний образ народного співця тощо. Це й наджанрова система поезики (див.: 5.2; 5.3), і певний мовний інваріант, або поетичне "койне", що створюється перш за все в пісенних жанрах.

Нещодавно С. Й. Грица перелічила такі "ендогенні (тобто зумовлені внутрішніми причинами – С. Р.) коди українського фольклору", як:

"а) «Космотеїзм»: земля, небо, степи, ріки, моря, сонце, місяць, зорі, вітер – зримо і чуттєво переповнюють його сутність, співдіючи на рівні з живими істотами, виливаються у т. зв. поетичний паралелізм, що, можливо, в жодному зі слов'янських фольклорів не має такої сили виразу, як в українському <...>.

б) Наративність як спосіб самовираження, збереження пам'яті про себе в історичних піснях, думах, баладах, хроніках, легендах, переказах тощо.



в) Надчутливість, рефлексійність, ліризація світу, виражені в образній системі, поезиці, мелосі, виконавській манері <...>.

г) Розвинутий в умовах фольклору народний професіоналізм <...> (народні, ремесла, кобзарство).

д) Родово-жанрове розмаїття українського фольклору – поезики, стилістики, зумовлених розмаїттям його етнолокальних нашарувань<sup>3</sup>.

Деякі зауваження тут треба уважно перевірити, але "коди" "в)" і "г)", мабуть, мають стосунок до загальної системи українського фольклору.

Хоч, принципово кажучи, у такій системі національно забарвлений кожний компонент, декотрі з них, природно, повніше відбивають національну специфіку. Проте є тут і явища, що мають функцію об'єктивної ознаки існування певного фольклору саме як національного: ідеться про вияви етнічного (національного) самоусвідомлення його носіїв, а також розуміння ними свого фольклорного тексту як чогось відмінного від того, що вони можуть почути від представників інших народів. Цією проблемою наші фольклористи не займалися протягом дуже тривалого часу. Справі можуть зарадити спеціальні заходи, передусім – складання для учасників фольклорних експедицій відповідних запитальників, що може виявитися особливо ефективним у регіонах, де українські села перемижуються з молдавськими, угорськими, словацькими та ін.

Результати подібних пошуків можуть здатися несподіваними, і в разі їхньої оцінки важко буде обійтися без компаративної експертизи: не перевіривши можливість генетичної залежності певного явища від попереднього, передукраїнського етапу розвитку вітчизняного фольклору, так само як і запозичення від колишніх (або теперішніх) народів-сусідів, не можна робити висновку про його незалежне, суто національне походження. Наведемо приклад. Уже згадувалися зображення казкових персонажів, "бляховані в персонах" на щиті Енея в поемі І. П. Котляревського (5.8). Перелік казкових героїв-переможців починає там "Котигорох" – персонаж настільки популярний, що його називали навіть "українським Геркулесом" і з повним правом вбачали в його постаті втілення певних особливостей національного фольклору. Проте виникнення сюжету цієї казки сучасний історик датує зіткненням землеробських племен чорнолісної культури з кочовиками кіммерійцями, що відбулося близько X ст. до н. е., а інший його відгук бачить у генеалогічній легенді про Котишка, предка польських королів, зафіксованій





у латинській хроніці Галла Аноніма, сучасника нашого Нестора<sup>3</sup>. Якщо датування сюжету X ст. до н. е. впливає лише з дотепної гіпотези, то його слов'янська давнина не може бути поставлена під сумнів.

Узагалі ж визначення об'єктивних ознак національної своєрідності фольклору – завдання спеціальних і трудомістких досліджень. Аж ніяк не намагаючись випередити їхні результати, висловимо деякі міркування, основані на проведеному в цій книзі аналізі синхронічного, на рівні XIX ст., "зрізу", а також на результатах деяких екскурсів до давнішої історії певних жанрів. Із цих останніх і почнемо, а точніше – із проблеми виникнення дум (див.: 9.1). Огляд її приводить до висновку, що в думовому епосі залишилися прикмети впливу на формування цього жанру давньоукраїнської духовної поезії: завдяки внеску церковних попередників сучасних письменників думам притаманні не лише деякі формальні особливості (нерівноскладовий вірш з дієслвною римою та ін.), але й, мабуть, дивна для епосу стриманість гіперболізації, життєподібність узагалі.

Недарма подібні спостереження зроблені були й дослідниками ліричної пісні: вважають, що силабічний вірш, строфіка, парна рима вказують на участь у створенні її канону знов-таки інтелігенції XVI–XVIII ст., поетів і церковних композиторів. Це питання теж дискусійне, але відмахуватися від нього далі вже не можна. Натомість безперечним є втручання людей із церковною освітою у формування жанру "псалм" і моралістичних "побожних пісень".

Отже, однією із своєрідних рис буття українського фольклору є *органічна співпраця народу та інтелігенції*, документально зафіксована в XIX ст., але гіпотетично проєктована в "темні" часи утворення жанру дум, "псалм", канону української ліричної пісні. Згодом ця традиція продовжується фольклористикою. Зрозуміло, у кожного народу саме її фахівці виступають творцями моделі національного фольклору, яку вони закріплюють у суспільній свідомості. Проте мало знайдеться народів, у котрих фольклористи так настійно намагалися б "доповнити" й "поліпшити" свій об'єкт вивчення, як у нас. Усвідомлення цієї традиції є необхідним уже через те, що вона потребує протидії.

Проте не варто й переоцінювати "модернізованість" українського фольклору. Так, згадана "олітературеність" ліричної пісні своєрідно контрастує з утіленням в її текстах і архаїчних, "примітивних" прийомів поетики. У свою чергу, огляд календарної поезії виводить на



думку, що вона пережила якусь кардинальну переформування народного календаря в порівняно недавньому минулому, натомість родинна обрядовість є набагато консервативніша та традиційніша. Ключ до цієї загадки – знов-таки в етнічній історії українців.

Відома криза українського православ'я у XV–XVI ст. виникла через поступове перетворення православної церкви та її мирян на небажаних релігійних "дисидентів" (термін тих часів) католицької держави. Церков рятувалася як могла, народ мав турбуватися про своє духовне життя самотужки. Оскільки повернення до язичництва в його громадських формах (багатолюдні ритуали у святих галях і в храмах, жертви ідолам та ін.) було вже неможливим, а церква надто слабкою, щоб тулитися навколо неї, селянами було знайдено новий симбіоз язичництва і християнства навколо принципово нового центру. Цим центром землеробського календаря стала *родина*, куди й було перенесено основні свята й ритуали. Релігія родини, де авторитет батька врівноважувався емоційністю та м'якістю матері, була одним із чинників, що врятували український етнос.

Перенесення основних календарних ритуалів до родинного кола допомогло сформувати внутрішньо стійкий тип родини, своєрідність стосунків усередині якої легше досягнути ззовні. Як зробив це Д. К. Зеленін, коли у своїй німецькомовній монографії 1927 р. подав таке спостереження: "У 1872 р. етнограф Гр. Потанін мав можливість спостерігати зустріч українських дітей з Харківської губ. з російськими дітьми з Вологодської губ. і прийшов до висновку, що українські діти були скромніші та більш сором'язливі за північноросійських, отримали краще виховання і батьки тримали їх суворіше"<sup>4</sup>.

Вивчення національної специфіки фольклору передбачає й осмислення його місця серед інших у світі (попередні уваги див.: 1.5). Тепер можна вказати й на конкретні "загальнослов'янські" (скажімо, оборонне спрямування епосу), і на "загальносхіднослов'янські" – як, наприклад, загалом рівнинна орієнтація художнього простору (див.: 5.2). Проте виявилися й суттєві відмінності від фольклору слов'ян-сусідів, які, навпаки, наближають український фольклор до "західноєвропейської моделі", як, скажімо, тип традиційних формул чарівної казки та помітна християнізація її сюжетики. Це стосується також і того різновиду нашої християнської колядки, який через чеське та польське посередництво так само, як і в інших народів Європи (англійська



різдвяна пісня *carol*, французька *poel*, німецька *Weihnachtslied*), походить від середньовічної латинської гімнографії. Узагалі значне християнське забарвлення календарної обрядовості помітно віддаляє український фольклор від інших східнослов'янських, передусім – від російського.

"Західноєвропейська" і "слов'янська" моделі національного фольклору відчутно протиставлені за *темпами розвитку* жанрової структури: у слов'ян він повільніший. З цього погляду український фольклор також ближчий до західноєвропейських: згадаємо розглянуті вище його "мутації" XV–XVII ст. (див. ще: 9.1) і порівняємо з фактичною статикою, що нагадує відому антропологічну метафору "холодного" суспільства, в історії, наприклад, жанрів болгарського фольклору. Безперечно, що розвиток ліричної монострофи відбувався в нас за "західноєвропейською" моделлю: коломийка стає популярною, за свідченням письмових джерел, уже в XVII ст. (практично синхронно з відповідними пісеньками в іспанців, німців, французів), тоді як російська інтелігенція помічає існування частушки лише в XIX ст.

Живучи в Україні, важко досягнути своєрідності не лише усної традиції, що тебе оточує, а й науки, яка досліджує її, якщо рахувати з першою друкованою розвідкою Г. Калиновського (1777), уже понад два сторіччя. Фахова ж розробка відповідних наукових проблем необхідна – і не лише тому, що праця в цій галузі надзвичайно цікава: розв'язання якогось питання відразу ж ставить перед дослідником кілька нових. Осмислюючи своєрідність об'єктивного внеску до світової фольклористики, зробленого українською наукою другої половини XIX – першої чверті XIX ст., слід подбати, щоб повноцінна інформація про цей внесок нарешті досягла колег у світі.

Адже дослідження національної своєрідності українського фольклору й науки про нього має важливий міжнародний аспект, побіжно вже згаданий у цій роботі (4.14). Для західної антропології та фольклористики XX ст., що змушена працювати в реаліях колоніалізму та його традицій, дослідження відбувається, як це чітко формулює М. Лейріс, "у контактi з людьми іншої культури та іншої раси"<sup>5</sup>. Починаючи з видання цього відомого французького етнографа "Фантомна Африка" (1950), на Заході поширюється осмислення контактів з африканськими або ж південноамериканськими інформантами як певної інтелектуальної "конфронтації" (В. Крапанзано), під час якої іноетнічний партнер західноєвропейського дослідника намагається його



обманути та спрямувати на хибний шлях інтерпретації (див. вражаючі приклади в М. Лейрису<sup>6</sup>). Зрозуміло, що після завершення експедиції цю "лукавість" перебирають на себе отримані під час неї та запроваджені до наукового обігу тексти.

Молодим наукам про власну традиційну культуру, зокрема словесну, що бурхливо розвиваються тепер у країнах "третього світу" і *volens-nolens* змушені переймати методологію антропології та етнографії колишніх метрополій, саме українська фольклористика її "срібного віку" може запропонувати корисний досвід. Адже перед українською фольклористикою завжди стояла необхідність переборювати власне колонізаторський тиск на неї з боку то польської, то російської наук. Адже вона працювала з інформантами з власного етносу й осмислювала їх як носіїв тієї ж національної культури; вона, починаючи з П. О. Куліша і Л. М. Жемчужникова, намагалася виробити найближчу до природної модель фольклористичного контакту і вирішити його етичні проблеми. Адже українська фольклористика виробила (хоч цей процес і не завершено) своє бачення жанрової структури національного фольклору, максимально наближене до її реалій.

Таким чином, саме через осягнення своєрідності головного об'єкта вивчення та власної українська фольклористика зможе зробити новий внесок до розвитку світової – тепер уже у XXI ст.



## Бібліографічні посилання

Розділ 1

### Що таке фольклор і що таке фольклор український?

<sup>1</sup> *Genner, A. van.* Le folklore. Paris, 1924. P. 21.

<sup>2</sup> *Krzyżanowski, J.* Folklore // Słownik folkloru polskiego. Warszawa, 1965. S. 105.

<sup>3</sup> Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend / ed. M. Leach. New York, 1949. T. 1. P. 483.

<sup>4</sup> Використовуємо реферування статті А. Б. Лорда "Perspectives on recent work on the oral traditional formulas" (Oral Tradition. 1986. № 3) у кн. : *Путилов, Б. Н.* Фольклор и народная культура. СПб., 1994. С. 39.

<sup>5</sup> *Jason, H.* Literature, Letters, Verbal Texts: What Is It that We Are Dealing with? // *Fabula.* 1992. В. 33. P. 213.

<sup>6</sup> Див. зокрема: *Березовский, И. П.* Фольклор украинский // Восточнославянский фольклор : словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. Минск, 1993. С. 401.

<sup>7</sup> *Динев, П.* Български фолклор. София, 1980. Ч. 1. С. 10.

<sup>8</sup> *Гусев, В. Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 71, 77.

<sup>9</sup> *Маранда, П., Кёнгас-Маранда, Э.* Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора / пер. Т. В. Цивьян. М., 1985. С. 194. Англomовний оригінал праці надруковано 1971 р.



<sup>10</sup> Цит. за: Головаха-Хікс, І. Є. Оповідач та динаміка усної прозової традиції : дис. ... канд. філол. наук. К., 1997. С. 37.

<sup>11</sup> Ben-Amos, D. Toward a Definition of Folklore in Context // JAF. 1971. № 84. Р. 4. Цит. за: Головаха-Хікс, І. Є. Оповідач та динаміка... С. 44.

<sup>12</sup> Чистов, К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору. М. 1975. С. 38.

<sup>13</sup> Georges, R. Toward an Understanding of Story-Telling Events // JAF. 1969. Vol. 82. № 326. Р. 317–328; Jech, J. Die direkte und die indirekte Kommunikation in der Folklore-Prosa // Folklore and Oral Communication / ed. M. Boskovic-Stulli. Zagreb, 1981. S. 125–136; Ong, W. J. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. Ldn., 1982; 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. S. 447–464.

<sup>14</sup> Азбелев, С. Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982. С. 20–21. Конкретніше дослідження семантичних механізмів використання пам'яті у фольклорі див. у праці угорського фольклориста М. Хопала: Horal, M. Narration and Memory // Fabula. 1981. В. 22. Р. 281–289.

<sup>15</sup> Квітка, К. В. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // Квітка, К. В. Вибрані статті. К., 1986. Ч. 2. С. 34.

<sup>16</sup> Богатырев, П. Г., Якобсон, Р. О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 374.

<sup>17</sup> Пропп, В. Я. Специфика фольклора // Пропп, В. Я. Фольклор и действительность : избр. ст. М., 1976. С. 22, 21.

<sup>18</sup> Путилов, Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976. С. 192; Його ж. Вариативность в фольклоре как творческий процесс // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994. С. 186–187.

<sup>19</sup> Чистов, К. В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986. С. 137.

<sup>20</sup> Веселовский, А. Миф и символ // Русский фольклор. 1979. Т. 19. С. 196.

<sup>21</sup> Франко, І. Я. Як виникають народні пісні // Франко, І. Я. Вибрані статті про народну творчість. К., 1955. С. 53.

<sup>22</sup> Хоралек, К. Лингвистика и фольклористика // Проблемы на българския фолклор : доклади и изследвания. София, 1972. Т. 1. С.



396.

<sup>23</sup> Грица, С. Й. Функція музичного елемента в співанках-хроніках // Співанки-хроніки. Новини / упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица. К., 1972. С. 58.

<sup>24</sup> Гильфердинг, А. Ф. Олонецкая губерния и её народные рапсоды // Онежские былины, зап. А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873. С. 24–25.

<sup>25</sup> Колесса, Ф. М. Мелодії українських народних дум / підгот. С. Й. Грица. К., 1969. С. 54, 59.

<sup>26</sup> Курдан, Б. П. Варьирование кобзарем М. Кравченко думы "Бедная вдова и три сына" // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971. С. 62.

<sup>27</sup> Земцовский, И. И. О мелодической "формульности" в русском фольклоре // Русский фольклор. 1987. Т. 24. С. 127.

<sup>28</sup> Dandes, A. Texture, Text and Context // Interpreting Folklore. Blumington, 1980. P. 27, 29. Цит. за: Головаха-Хікс, І. Є. Оповідач та динаміка... С. 44.

<sup>29</sup> Грица, С. Й. Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору // НТЕ. 1979. № 2. С. 62. Б. М. Путилов, розвиваючи міркування С. Й. Грици, 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" (Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура. С. 199).

<sup>30</sup> Грица, С. Й. Мелос української народної епіки. К., 1979. С. 36.

<sup>31</sup> Ничев, Б. Жанровете във фольклора и във литературата // Проблеми на българския фолклор. София, 1972. С. 91.

<sup>32</sup> Degh, L., Vazsonyi A. The hypothesis of multiconduit transmission in Folklore // Folklore Performance and Communications. London; Paris, 1975. P. 213. Використано переклад у праці: Головаха-Хікс, І. Є. Оповідач та динаміка... С. 44.

<sup>33</sup> Веселовский, А. Миф и символ. С. 193.

<sup>34</sup> Хроленко, А. Т. Семантическая структура фольклорного слова // РФ. Т. 19. С. 148–156.

<sup>35</sup> Рикёр, П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / пер. с англ. М. М. Бурас и М. А. Кронгауза // Теория



метафори. М., 1990. С. 426, 427.

<sup>36</sup> Грица, С. Й. Мелос української народної епіки. С. 111. Порівн.: С. 52. Див. ще про "мислення формулами" як стадіальне явище: Земцовский, И. И. О мелодической "формульности"... С. 125–126.

<sup>37</sup> Грица, С. Міграції фольклору (З приводу іммігрантських пісень з Канади) // Фольклор українців поза межами України : зб. наук. статей. К., 1992. С. 20.

<sup>38</sup> Thompson, St. The Folktale. 2-nd ed. Berkeley ; Los Angeles, London, 1977. P. 367.

<sup>39</sup> Пропп, В. Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 184, 223.

<sup>40</sup> Дунаєвська, Л. Ф. Українська народна казка. К., 1987. С. 18.

<sup>41</sup> Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автомоновой. СПб., 1994. С. 34–35.

<sup>42</sup> Рыбаков, Б. А. Языческое мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории. 1974. № 1. С. 17. У полянському населенні Києва X ст. історик бачить "скіфо-слов'янську суміш".

<sup>43</sup> Тамаш, Ю. Традиційна культура русинів і українців Югославії // Українська література : матеріали 1 конгресу МАУ / за ред. О. Мишанича. К., 1995. С. 279.

<sup>44</sup> Про інші проблеми вивчення фольклору діаспори див.: Фольклор українців поза межами України. Збірник наукових статей / за ред. Н. С. Шумади. К., 1992.

<sup>45</sup> Спробу теоретичного осмислення колізії "національне-регіональне" на болгарському матеріалі див.: Динчев, К. Българският фолклор в локално-регіоналното му разнообразие (наблюдения и насоки). София, 1992. С. 3–27.

## Розділ 2

### **Наука про фольклор, її структура й допоміжні спеціальні дисципліни**

<sup>1</sup> Див. твори Л. Силенка або: Лозко, Г. Українське язичництво. К., 1994.

<sup>2</sup> Леви-Строс, К. Структурная антропология. М., 1985. С. 315, 319.

<sup>3</sup> Див: 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; *Вовк, Хв.* Студії з української етнографії та антропології. К., 1995.

<sup>4</sup> Графіто – написи або малюнки, видряпані чи вирізані на стінах церков (рідше – світських будівель) давньої Русі.

<sup>5</sup> *Высоцкий, С. А.* Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. К., 1966. С. 109; табл. XVII–XVIII. Тут і нижче транскрипцію в давньоукраїнських текстах спрощуємо.

<sup>6</sup> *Німчук, В. В.* Давньокиївські написи – пам'ятки літератури XI–XII ст. // Писемність Київської Русі і становлення української літератури : зб. наук. праць. К., 1988. С. 29.

<sup>7</sup> Повість врем'яних літ : літопис (за Іпатським списком) / пер., післямова, комент. В. В. Яременка. К., 1990. С. 462.

<sup>8</sup> *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь : Сказания. Былины. Летописи. М., 1963. С. 120.

<sup>9</sup> Цитую, змінивши дещо пунктуацію, за: *Величковський, Іван.* Твори / підгот. тексту та комент. В. П. Колосової та В. І. Крекотня. К., 1972. С. 143–144, 146.

<sup>10</sup> *Зіновійв, Климентій.* Вірші. Приповіді посполиті / підгот. тексту І. П. Чепиги. К., 1971. С. 211.

<sup>11</sup> *Гнатюк, В. М.* Українська народна словесність. (У справі записів українського етнографічного матеріалу) // *Гнатюк, В. М.* Вибрані статті про народну творчість. К., 1966. С. 55.

<sup>12</sup> *Квитка, К. В.* Избранные труды : в 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 78.

<sup>13</sup> *Коккьяра, Дж.* История фольклористики в Европе / пер. с итал. М., 1960. С. 264.

<sup>14</sup> *Лобода, А.* Українська етнографія після Жовтня // Пролетарська правда. 1927. № 211 (30.X).

<sup>15</sup> *Квитка, К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту. К., 1924.

<sup>16</sup> *Никифоров, А. И.* К вопросу о задачах и методах научного собирания произведений устной народной словесности // Изв. РГО. 1928. Т. 60. Вып. 1. С. 82–85.

<sup>17</sup> *Arvidson, A.* Symposium on Oral Narration. Umea, May 25, 1992 // NIF Newsletter. Turku, 1992. № 2. P.1.

<sup>18</sup> *Гнатюк, В.* Передне слово // Галицько-руські народні анекдоти / зібрав В. Гнатюк. У Львові, 1899. С. 1.

<sup>19</sup> Викладені в підрозділі основні принципи фольклористичної збирацької діяльності відповідають і методам польової роботи в сучасній



соціальної антропології, узагальненим Б. К. Малиновським і А. Р. Редкліфом-Брауном. Див.: *Malinowski, B. Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. London, 1922. P. 3–11; Radcliffe-Brown, A. R. The Methods of Ethnology and Social Anthropology // Method in Social Anthropology. Bombay, 1973. P. 28.*

<sup>20</sup>За уточнення деякої інформації про фольклорні архівні фонди автор приносить щире подяку В. К. Борисенку.

<sup>21</sup>*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. I. А–Л. С. 32. Зазначимо, що далі О. Бріцина використовує термін "усний текст", а доповідь її присвячено саме "текстологічним" проблемам. Див. ще: Левинтон, Г. А. "Интертекст" в фольклоре // Folklore in 2000. Voces amicorum Guilhelmo Voigt sexagenario. Budapest, 2000. P. 21–23.*

<sup>22</sup>*Honko, L. The Quest For Oral Text: the Third Vave? // FF Network for the Folklore Fellows. 1996. № 12. June. P. 1. Цит. за працею О. Бріциної (с. 32–33).*

<sup>23</sup>*Picchio, R. Questione della lingua e Slavia Cirillometodiana // Studi sulla questione della lingua presso gli slavi. Roma. 1972. P. 13–16.*

<sup>24</sup>*Чистов, К. В. Народные традиции... С. 137.*

<sup>25</sup>*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. С. 19.*

<sup>26</sup>*[Іваницький А. І.] Коментарі та примітки до статті "Про наспіви українських лівобережних купальських пісень" // Квітка, К. В. Вибрані статті. К., 1985. Ч. 1. С. 64.*

<sup>27</sup>*Костомаров, Н. Историческое значение южно-русского песенного творчества // Беседа. 1872. № 12. С. 36–37.*

<sup>28</sup>Див.: *Назаревский, А. А. Из истории русско-украинских литературных связей : Старинные книжные легенды и их связи с русским и украинским фольклором. К., 1963. С. 73–74, 87.*

<sup>29</sup>*Кононенко, Н. Диктований текст / співаний текст : техніка навчання українських співців // Усна епіка... Ч. 1. С. 145.*

<sup>30</sup>*Dorson, R. M. Fakelore // Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung.*



Berlin ; New York, 1977–1997. 1984. Bd. 4. S. 800–802.

<sup>31</sup> Stanonik, M. Literary Folklorism // Fabula. 1996. В. 37. Р. 71.

<sup>32</sup> Цит. за: *Op. cit.* Р. 72.

<sup>33</sup> Ухов, П. Д. Атрибуции русских былин. М., 1970. С. 153.

<sup>34</sup> Франчук, В. Ю. А. А. Потебня. М., 1986. С. 56–58.

<sup>35</sup> Пономаренко, Л. Маруся Чурай... а чому не Маря Чураївна? // Актуальні проблеми української лінгвістики : теорія і практика. Вип. V., 2002. С. 142–151.

<sup>36</sup> Казки Буковини. Казки Верховини / зап. та впоряд. М. Г. Івасюк. Ужгород, 1968. С. 22–26.

<sup>37</sup> Пропп, В. Я. Текстологическое редактирование записей фольклора // Русский фольклор. 1956. Т. 1. С. 205.

<sup>38</sup> Основні проблеми розвитку фольклористики та етнографії в Українській РСР : проект для обговорення. К., 1958. С. 15.

<sup>39</sup> Див. світлину в кн.: Грушевський, М. Ілюстрована історія України. К. ; Л., 1913. С. 319.

<sup>40</sup> Сидельников, В. Былины Сибири. Томск, 1968. Цит. за рецензією Ф. М. Селіванова : Русский фольклор. 1971. Т. 12. С. 297.

### Розділ 3

#### Теорії фольклористики: ХІХ ст.

<sup>1</sup> Перетц, В. Українські думи в новому виданні К. М. Грушевської. Львів, 1928 (Окремий віддрук з Етнографічного вісника). С. 14.

<sup>2</sup> Див. підготовчі до неї праці: Дей, О. І. Сторінки з історії української фольклористики. К., 1975; Качкан, В. А. Українське народознавство в іменах. К., 1994. Ч. 1; Дмитренко, М. Українська фольклористика : історія, теорія, практика. К., 2001. Див також монографію: Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. Л., 1999. Слід зазначити, що ця остання розвідка, цінна конкретними спостереженнями, надто широко розуміє поняття культурно-історичної школи, котра, усупереч концепції автора, сформувалася не в Україні в часи М. О. Максимовича, а все ж таки у Франції та розвивалася істориками літератури.

<sup>3</sup> Див.: Коккьяра, Дж. История фольклористики в Европе.

<sup>4</sup> Костомаров, М. И. Славянская мифология // Костомаров, М. И. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літератури-



знавства. К., 1994. С. 49.

<sup>5</sup> *Гайдай, М. М.* [та ін.] Слов'янська фольклористика : Нариси розвитку. Матеріали. К., 1988. С. 22, 26.

<sup>6</sup> *Гримм, Я.* Немецкая мифология / пер. с нем. А. А. Гутнина // За-  
рубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты,  
статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 64.

<sup>7</sup> *Gubernatis, A. de.* Zoological Mythology. Ldn., 1872. P. 51.

<sup>8</sup> *Мюллер, М.* Сравнительная мифология // Хрестоматия по теории  
литературы / сост. Л. Н. Осьмакова. М., 1982. С. 344–345.

<sup>9</sup> *Бессонов, П. А.* Примечания // Песни, собр. П. В. Кириевским.  
М., 1862. Т. 1. С. LIX–XCIII.

<sup>10</sup> *Потебня, А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976; *Його ж.* Теоретиче-  
ская поэтика. М., 1990; *Його ж.* Мысль и язык. К., 1993 та ін.

<sup>11</sup> *Потебня, А. А.* Слово о полку Игореве. Текст и примечания / 2-е изд.  
с доп. из черновых рукописей о "Задонщине". Х., 1914. С. 12.

<sup>12</sup> *Benfey, T.* Panchatantra: Fünf Buchen indischer Fabeln, Märchen,  
und Ezanschlungen. Leipzig, 1859. Т. 1. Цит. за: *Thompson, St.*  
The Folktale. P. 378.

<sup>13</sup> *Азадовский, М. К.* История русской фольклористики. М., 1963.  
Т. 2. С. 273.

<sup>14</sup> *Лисяк-Рудницький, І.* Драгоманов Михайло // Енциклопедія  
українознавства / перевид. в Україні. Л., 1993. Т. 2. С. 591.

<sup>15</sup> Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словес-  
ність і письменство. У Львові, 1899–1907. Т. 1–4 (Збірник філологі-  
чної секції НТШ, т. II–III, VII, X).

<sup>16</sup> *Драгоманов, М. П.* Ученая экспедиция в Западнорусский край  
// *Драгоманов, М. П.* Вибране. Киев, 1991. С. 254, 273–274.

<sup>17</sup> *Азадовский, М. К.* История русской фольклористики. Т. 2. С. 375.

<sup>18</sup> *Сумцов, Н. Ф.* Разыскания в области анекдотической литературы.  
Анекдоты о глупцах // Сб. ХИФО. 1899. Т. 11. С. 118–315.

<sup>19</sup> *Жданов, И. Н.* Речь перед диспутом на степень доктора русской  
словесности // *Жданов, И. Н.* Соч. : в 2 т. СПб., 1904. Т. 1. С. 810–811.

<sup>20</sup> Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу для приго-  
товления к профессорскому званию // ЖМНП. 1863. Декабрь. С. 558.

<sup>21</sup> *Потебня, А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных  
песен. Варшава, 1883. Т. 1. С. 124–125.

<sup>22</sup> *Веселовский, А. Н.* Разыскания в области русского духовного



стиха. XI. СПб., 1889. С. 115.

<sup>23</sup> *Тэйлор, Э. Б.* Первобытная культура / пер. с англ. Д. А. Коропчевского. М., 1989. С. 67.

<sup>24</sup> Підсумкова багатотомна праця Дж. Фрезера "Золота гілка" (1911–1915) доступна українському читачеві у скорочених російських перекладах.

<sup>25</sup> Цит. за: *Thompson St.* The Folktale. P. 381–382.

<sup>26</sup> *Гайдай М. М.* [та ін.]. Слов'янська фольклористика... С. 204.

<sup>27</sup> *Lang, A.* The Secret of Totem. London, 1905. P. 29.

<sup>28</sup> *Веселовский, А. Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Пгд, 1921. С. 3–4.

<sup>29</sup> *Лобода, А. М.* Лекции по народной словесности / Изд. студентов истор.-филол. факультета Университета Св. Владимира. На правах рукописи. К., 1910. С. 25–26.

<sup>30</sup> *Дашкевич, Н.* Вопрос о происхождении и развитии эпоса о животных по исследованиям последнего тридцатилетия // Унив. известия. 1904. № 12. С. 26.

<sup>31</sup> *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Мочаловой. М., 1990. С. 301.

<sup>32</sup> *Thompson, St.* The Folktale. P. 415.

<sup>33</sup> *Антонович Вл. Б., Драгоманов, М. П.* Предисловие // *Драгоманов, М. П.* Вибране. С. 54.

<sup>34</sup> *Грица, С. Й., Дей, О. І.* Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної творчості на сучасному етапі. К., 1968. С. 14.

<sup>35</sup> *Krzyżanowski, J.* Franko Ivan // *Słownik folkloru polskiego.* S. 115–116.

<sup>36</sup> *Thompson, St.* The Folktale. P. 451. Див. ще: *Dorson, R.* Oral Styles of American Folk Narrators // *Style in Language* / ed. by Th. Sibeok. N.Y. ; London, 1960. P. 27; *Головаха, І.* Нотатки до історії вивчення виконавства в українській та світовій фольклористиці // *Брицина, О., Головаха, І.* Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині. К., 2004. С. 496–498.

<sup>37</sup> *Квітка, К.* Нариси української народної музики // *Квітка, К.* Вибр. статті. Ч. 1. С. 23.

<sup>38</sup> *Франко, І. Я.* Студії над українськими народними піснями // *Франко І. Я.* Зібр. тв. : у 50 т. К., 1984. Т. 42. С. 16.

<sup>39</sup> *Веселовский, А. Н.* Новые книги по народной словесности



// ЖМНП. 1886. Март. С. 196.

<sup>40</sup> *Huet G.* Les contes populaires. Paris, 1923. P. 67.

<sup>41</sup> *Bédier J.* Les légendes épiques : Recherches sur la formation des chansons de geste. Paris, 1908–1913. Vol. I–IV.

<sup>42</sup> *Перетц, В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. Т. 1. Из истории русской песни. СПб., 1900. Ч. 1. С. I–II.

<sup>43</sup> *Перетц, В.* Слово о полку Ігоревім – пам'ятка феодальної України-Русі XII віку. Вступ. Текст. Коментар. У Києві, 1926. С. 67.

<sup>44</sup> Див.: *Росовецький, С. К.* "Слово о полку Ігоревім" в контексті спадкоємних зв'язків давньої російської та староукраїнської літератури // Рад. літературознавство. 1985. № 7. С. 28–34.

<sup>45</sup> *Миллер, Вс.* Очерки русской народной словесности. М., 1924. Т. 3. С. 28.

<sup>46</sup> *Житецький, П. И.* Мысли о народных малорусских думах. К., 1893. С. 36, 38, 59, 161 и др.; *Перетц, В.* Українські думи в новому виданні К. М. Грушевської. С. 28–36 (докладний огляд літератури питання).

<sup>47</sup> *Миллер, Вс.* Очерки русской народной словесности. М., 1897. Т. 1. С. IV–V.

<sup>48</sup> *Jeanroy, A.* Etudes sur le cycle de Guillaume au court nez. Le Couronnement de Louis // Romania. 1896. Т. 25. P. 363.

<sup>49</sup> *Шамбинаго, С. К.* Песни времени царя Ивана Грозного : исследование. Сергиев посад, 1914. С. 98–202.

<sup>50</sup> *Жданов, И. Н.* Русский былевой эпос : исследования и материалы. СПб., 1895. С. 282–424.

Розділ 4.

#### **Теорії фольклористики: XX – початок XXI ст.**

<sup>1</sup> Див.: *Krohn, K.* Die folkloristische Arbeitmethode. Oslo, 1926.

<sup>2</sup> *Aarne, A.* Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung. Helsinki, 1913 (FFC, № 13).

<sup>3</sup> *Anderson, W.* Kaizer und Abt. Die Geschichte eines Schwanks. Helsinki, 1923 (FFC, № 42). Є російський варіант монографії: *Андерсон, В.* Император и аббат. Казань. 1916.

<sup>4</sup> *Anderson, W.* Johannes Bolte. Ein Nachruf. Helsinki, 1939 (FFC,



Vol. 51, № 124). S. 6.

<sup>5</sup> *Aarne, A. Verzeichnis der Märchentypen. Helsinki, 1910 (FFC, № 3).*

<sup>6</sup> Тепер користуються 3-м (1961) виданням АТ. 4-е (1987) вид. є передрук 3-го.

<sup>7</sup> *Thompson, St. Motif-index of Folk-Literature : A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends. Helsinki, 1932–1934. Vol. I–IV (FFC, № 106–109) 1935–1936; Vol. V–VI (FFC, № 116–117).*

<sup>8</sup> Университетские известия. К., 1904. № 11. С. 32.

<sup>9</sup> *Жирмунский, В. М. К вопросу о международных сказочных сюжетах // Историко-филологические исследования : сб. ст. к семидесятипятилетию акад. Н. И. Конрада. М., 1967. С. 289. Передрук статті : Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение : Восток и Запад. Л., 1979. С. 336–343.*

<sup>10</sup> *Вундт, В. Миф и религия / пер. с нем. СПб., 1912. С. 40–41.*

<sup>11</sup> *Франко, І. Я. Із секретів поетичної творчості. К., 1969. С. 79.*

<sup>12</sup> У російському перекладі Я. Когана (*Фрейд* З. "Я" и "Оно" : труды разных лет. Тбилиси, 1991. Кн. 2. С. 175–406) галицьких євреїв прийнято за "галиційських" (с. 217 та ін.).

<sup>13</sup> *Фрейд, З. "Я" и "Оно". Кн. 1. С. 195.*

<sup>14</sup> *Freud, S. The occurrence in dreams of material from fairy tales // On creativity and the unconscious : papers of the psychology of art, literature, love, religion. N.Y., 1958. P. 83.*

<sup>15</sup> *Freud, S. The theme of the three caskets // On creativity and the unconscious... P. 73.*

<sup>16</sup> *Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958. С. 233.*

<sup>17</sup> Див. про звичай мінорату у кн.: *Фрэзер, Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете / пер. с англ. Д. Вольпина. М., 1989. С. 207–242.*

<sup>18</sup> *Фрай, Н. Анатомия критики / пер. с англ. А. С. Козлова и В. Т. Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы... С. 243. Переклад іншої частини праці див.: Фрай, Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / пер. Л. Онишкевич // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп; за ред. М. Зубрицької. Л., 2002. С. 142–172.*

<sup>19</sup> *Никифоров, А. И. Две французские книги по фольклору // Художественный фольклор. Л., 1926. № 1. С. 108.*



<sup>20</sup> Юнг, К. Архетипи колективного несвідомого // Читанка з історії філософії : у 6 кн. К., 1993. Кн. 6. С. 173.

<sup>21</sup> Jung, C.G. The archetypes and the collective unconscious // *Collective Works.*, 1959. Vol. 9. P. 79.

<sup>22</sup> Юнг, К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / пер. А. М. Руткевича // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 123.

<sup>23</sup> Jung, C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious // *Jung C. G. Two essays on analytical psychology.* N.Y., 1956. P. 109. Це поширений англomовний варіант щойно цитованої розвідки.

<sup>24</sup> Див., зокрема: Лисюк, Н. Поняття архетипу в народній культурі // *Дух і літера.* 2001. № 7–8. С. 262–276.

<sup>25</sup> Фромм, Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // *Фромм Э. Душа человека* / пер. с нем. и англ. М., 1992. С. 188, 287–288.

<sup>26</sup> Campbell, J. The Masks of God : Primitive Mythology. N.Y., 1959. Vol. 1. P. 62.

<sup>27</sup> Фонвизин, Д. И. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // *Русская проза XVIII века.* М.; Л., 1950. Т. 1. С. 567.

<sup>28</sup> Campbell, J. The Masks of God : Creative Mythology. N.Y., [1978]. Vol. 4. P. 4–5.

<sup>29</sup> Перетц, В. Н. Из лекций по методологии истории литературы. К., 1914. С. 221.

<sup>30</sup> Университетские известия. 1904. № 11. С. 21–22.

<sup>31</sup> Жирмунский, В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926 гг. Л., 1928. С. 39.

<sup>32</sup> Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 272. Думка, що "творцем системного літературознавства" був М. С. Грушевський, є помилковою. Див. про це: *Росовецький, С. К. "Історія української літератури"* М. С. Грушевського як пам'ятка гуманітарної науки і чинник її сучасного розвитку // *Грушевський, М. Історія української літератури* : у 6 т., 9 кн. К., 1993–1996. Т. 6. Кн. 2. С. 270.

<sup>33</sup> Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пгд, 1919. Вып. 3. С. 117. Стаття перевидавалася у складі книжки В. Б. Шкловського "Про теорію прози".

<sup>34</sup> Волков, Р. М. Сказка. Исследования по сюжетосложению на-





родной сказки. Т. 1. Сказка великорусская, украинская, белорусская. Одесса, 1924.

<sup>35</sup> Русское народное поэтическое творчество : в 2 т. Т. 1. Очерки русского народного поэтического творчества X – начала XVIII в. М. ; Л., 1953. С. 106. (Авторы "вступу" – И. П. Дмитраков і Г. М. Астахова).

<sup>36</sup> Никифоров, А. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки // Сб. ст. в честь акад. А. И. Соболевского. Статьи по славянской филологии и русской словесности. Л., 1928. С. 174–176.

<sup>37</sup> Genner, A. van. Le folklore. P. 32–33.

<sup>38</sup> Пропп, В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969. С. 28.

<sup>39</sup> Перетц, В. Нова метода вивчати казки // Етнографічний вісник. 1930. Кн. 9. С. 187–195.

<sup>40</sup> Леви-Строс, К. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. С. 10.

<sup>41</sup> Леви-Строс, К. Структурна антропология / пер. з франц. З. Борисюк. К., 1997. С. 198.

<sup>42</sup> Леви-Строс, К. Структура и форма... С. 30.

<sup>43</sup> Аникин, В. Русская народная сказка. М., 1984. С. 115, 130. Є в цього дослідника й серйозніша критика структуралізму у фольклористиці: Аникин, В. П. Теоретические проблемы историзма былин в науке советского времени. М., 1980. Вып. 3. С. 72–115.

<sup>44</sup> Dandies, A. The Morphology of North American Indian Folktales. Helsinki, 1964 (FFC, № 195). P. 43–44.

<sup>45</sup> Дандис, А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. С. 186–187.

<sup>46</sup> Рэнсом, Д. К. "Новая критика" / пер. с англ. Ю. В. Палиевской // Зарубежная эстетика и теория литературы... С. 177.

<sup>47</sup> Потебня, А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 68.

<sup>48</sup> Дандис, А. Структурная типология... С. 191–192.

<sup>49</sup> Маранда, П., Кёнгас-Маранда, Э. Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. С. 205.

<sup>50</sup> Греймас А. К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. С. 110.

<sup>51</sup> Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных



текстов / пер. с франц. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы... С. 388.

<sup>52</sup> Чистов, К. В. К вопросу о классификации жанров устной народной прозы. Доклад на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук. М., 1964. С. 7.

<sup>53</sup> Колесса, Ф. М. Мелодії... С. 76.

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> Ухов, П. Д. Атрибуции русских былин.

<sup>56</sup> Колесса, Ф. М. Речитативні форми в українській народній поезії // Колесса, Ф. М. Музикознавчі праці / підгот. до друку С. Й. Грица. К., 1970. С. 319.

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> Лорд, А. Б. Сказитель. С. 14. В оригіналі останні слова визначення – "essential idea", буквально "суттєва ідея": Lord, A. B. The Singer of Tales. Cambridge (Massachusetts), 1960. P. 30. Приймаємо мовну інтерпретацію російських перекладачів.

<sup>59</sup> Lord, A. B. Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1951. Vol. 89. P. 73.

<sup>60</sup> Кирдан. Украинские народные думы / издание подг. Б. П. Кирдан. М. 1972. С. 176. Запис І. Манжури 1875 р. від бандуриста Мироновського.

<sup>61</sup> Див.: Magoun, F. P. The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry // Neophilologische Mitteilungen. 1955. Vol. 56. № 3–44; Гринцер, П. А. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса : стиль и типологические особенности. М., 1978. С. 32–33.

<sup>62</sup> Фоули, Д. М. Усна теорія: підхід до студій в царині усної традиції // Усна епіка... Ч. II. С. 116–117. Тут і бібліографія англomовних праць Д. М. Фоули (John Miles Foley).

<sup>63</sup> Fry, D. K. Old English Formulaic Themes and Type-Scenes



// Neophilologus. 1968. Vol. 52. P. 49. Д. К. Фрай посилається на працю: *Arend, A. Die Typischen Scenen bei Homer. Berlin, 1933.*

<sup>64</sup> *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).*

<sup>65</sup> *Jacobson, R. Closing Statement: Linguistic and Poetic // Style in Language / ed. by Th. A. Sebeok. New York; London, 1960. P. 369.* Варіант доповіді див.: *Якобсон, Р. Лінгвістика і поетика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – С. 465–487.*

<sup>66</sup> *Sebeok, Th. Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet // Style in Language. 1960. P. 221–235.*

<sup>67</sup> Див., наприклад: *Статистичні параметри стилів. К., 1967. С. 44–66.*

<sup>68</sup> *Маранда, П., Кёнгас-Маранда, Э. Структурные модели в фольклоре. С. 207–210.*

<sup>69</sup> *Sebeok, Th., A. Zeps, V. Analysis of Structured Content with Application of Electronic Computer Research in Psycholinguistics // Style in Language. P. 236.*

<sup>70</sup> Див., наприклад: *Гаспаров, М. А. Русский былинный стих // Исследования по теории стиха / отв. ред. В. Е. Хорошилов. М., 1978. С. 3–47.*

<sup>71</sup> *Азадовский, М. Литература и фольклор. Очерки и этюды. Л., 1938. С. 254, 249.*

<sup>72</sup> *Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов / под ред. П. Г. Богатырева. М., 1956. С. 573.*

<sup>73</sup> *Кирпотин, В. О низкопоклонстве перед Западом, об А. Веселовском и о самом главном // Октябрь. 1948. № 1. С. 8.* Бова і Полкан – персонажі лицарського роману, усним шляхом занесеного до Московської Русі, думки вченого щодо билин і "Слова о полку Ігоревім" брутально викривлено.

<sup>74</sup> *Против буржуазного либерализма в литературоведении. (По поводу дискуссии о А. Веселовском) // Культура и жизнь. 1948. 1 марта. С. 3.*

<sup>75</sup> Усі три статті В. І. Чичерова передруковано в кн.: *Чичеров, В. И. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959. С. 36–96.*

<sup>76</sup> *Павлій, П. Д. Вопросы истории развития и изучения украинского фольклора (исследования по истории украинского фольклора и*



фольклористики). Доклад ... на соискание уч. степ. канд. филол. наук. К., 1962. С. 25.

<sup>77</sup> *Попов, П. М.* Природа і специфіка народної поетичної творчості // Українська народна поетична творчість : у 2-х т. К., 1955. Т. 1. С. 31.

<sup>78</sup> *Рильський, М.* Золоті розсипи народної мудрості // *Рильський, М.* Література і народна творчість. К., 1958. С. 20.

<sup>79</sup> Див.: *Лавров, Ф. И.* Против нигилистического отношения к современному поэтическому творчеству. (В порядке обсуждения) // Русский фольклор. 1962. Т. 7. С. 153–163; *Емельянов, Л. И.* По поводу статьи Ф. И. Лаврова // Там же. С. 164–170.

<sup>80</sup> *Павлій, П. Д.* Думи // Українська народна поетична творчість. Радянський період. К., 1955. С. 168.

<sup>81</sup> От редакции // Вопросы изучения эпоса народов СССР. М., 1958. С. 3.

<sup>82</sup> Основні проблеми розвитку фольклористики та етнографії в Українській РСР. Проект для обговорення. К., 1958. С. 12, 11.

<sup>83</sup> *Рильський, М.* Золоті розсипи народної мудрості. С. 16–17. Про підступні деталі тактики, застосованої комуністами за реформування гуманітарної науки, див., зокрема: *Яременко, В. В.* Народознавство – наука про націю // *Килимник, С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. К., 1994. Кн. 1. Т. 1–2. С. 5–6; *Робинсон, М. А., Сазонова, Л. И.* О судьбе гуманитарной науки в 20-е годы по письмам В. Н. Перетца М. Н. Сперанскому // ТОДРА. 1993. Т. 48. С. 458–471.

<sup>84</sup> *Павлій, П. Д.* Вопросы истории развития и изучения украинского фольклора... С. 13.

<sup>85</sup> *Жирмунский, В. М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1958. С. 252–283. Передруковано: *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение : Восток и Запад. С. 336–343.

<sup>86</sup> *Вольман, С.* Возможности и границы сравнительной типологии // Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конференции 18–20 мая 1971 года. М., 1973. С. 156.

<sup>87</sup> *Жирмунский, В. М.* Сравнительно-историческое изучение фольклора // *Жирмунский, В. М.* Сравнительное литературоведение : Восток и Запад. С. 185–191, 446.





<sup>88</sup> Див., наприклад: *Круть, Ю. З.* Величання і побажання в обрядовій поезії слов'ян // Розвиток і взаємовідношення жанрів... С. 91–139.

<sup>89</sup> *Плисецький, М. М.* Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. М., 1963. С. 3, 422.

<sup>90</sup> *Линтур, П. В.* Украинские балладные песни и их восточнославянские параллели // РФ. 1968. Т. 11. С. 67, 73.

<sup>91</sup> *Рыбаков, Б. А.* Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи; *Плисецький, М. М.* Историзм русских былин. М., 1962.

<sup>92</sup> *Лотман, Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964. Вып. 1. С. 183.

<sup>93</sup> *Гусев, В. Е.* Философские труды В. И. Ленина и теоретическое изучение фольклора // Ленинское наследие и изучение фольклора / отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1970. С. 49.

<sup>94</sup> *Успенский, Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.

<sup>95</sup> *Рильський, М.* Золоті розсипи народної мудрості. С. 12.

<sup>96</sup> *Псаломщиков, В.* Города и баллы // Правда. 1989. 4 февр.

<sup>97</sup> *Землянова, Л. М.* Современная американская фольклористика: Теоретические направления и тенденции. М., 1975.

<sup>98</sup> Див. узагальнюючу працю: *Гайдай, М.М.* та ін. Слов'янська фольклористика...

<sup>99</sup> Див.: *Грабович, Г.* У пошуках великої літератури. К., 1993.

<sup>100</sup> *Путилов, Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

<sup>101</sup> *Грица, С.Й.* Мелос української народної епіки. С. 7.

<sup>102</sup> *Гошовський, В.* Універсальний комп'ютерний каталог народних пісень як основа кібернетичної етномузикології // ЗНТШ. 1993. Т. 226. Праці музикознавчої комісії. С. 182.

<sup>103</sup> *Яременко В.В.* Народознавство – наука про націю. С. 5.

<sup>104</sup> Див.: *Дег, А.* У центрі уваги митець: творення та виконання традиційних казок // Усна епіка... Ч. 1. С. 87.

<sup>105</sup> *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. P. 326.

<sup>106</sup> *Bauman, R.* The Field Study of Folklore in Context // Handbook of American Folklore. P. 362–368.

<sup>107</sup> *Головаха, І.* Аудиторія як складова комунікативної події (до про-



блеми функціонування усних прозових текстів у сучасному фольклорному осередку) // Усна епіка... Ч. 1. С. 68–69.

<sup>108</sup> Бібліографію див.: *Лисюк, Н.* Поняття архетипу в народній культурі. С. 275–276.

<sup>109</sup> *Діброва, В.* Проблема збереження національної тотожності за умов тоталітаризму. Досвід української літератури // Слово і час. 1990. № 3. С. 23.

<sup>110</sup> *Кримський, С. Б.* Архетипи української культури // Феномен української культури: Методологічні засади осмислення. Зб. наук. праць. К., 1996. С. 94.

<sup>111</sup> *Бакула, Б.* Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики // Слово і час. 2002. № 3. С. 55.

<sup>112</sup> Див. корисні огляди: *Nycz, Ryszard.* Textowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Warszawa, 1995; *Mitosek, Z.* Teorie badań literackich. Warszawa, 1998. S. 323–382.

<sup>113</sup> *Левинтон, Г. А.* "Интертекст" в фольклоре. С. 21–28.

<sup>114</sup> *Balbus, Stanisław.* Intertekstualność a proces historycznoliteracki. Kraków, 1990. – S. 34.

<sup>115</sup> *Топоров, В. Н.* Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 161.

<sup>116</sup> *Lausberg, H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3 Auflage. Stuttgart, 1990. Доступнішим є доповнений польський переклад: *Lausberg, H.* Retoryka literacka: Podstawy wiedzy o literaturze / przel. A. Gorzkowski. Bydgoszcz, 2002.

<sup>117</sup> *Czubala, D.* Wspolczesne legendy miejskie. Katowice, 1993. S. 88–124.

<sup>118</sup> *Перетц, В. Н.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. Петербург, 1922. С. 29.

<sup>119</sup> Націоналізм. Антологія / упорядн. О. Проценко, В. Лісовий. К., 2000.

<sup>120</sup> *Перетц, В.* Нова метода вивчати казки. С. 191.

<sup>121</sup> *Гусев, В. Е.* Философские труды В. И. Ленина и теоретическое изучение фольклора. С. 59–60.

<sup>122</sup> *Дей, О. І.* Легенди і перекази // *Легенди...* С. 12–13.

<sup>123</sup> *Аверинцев, С. С.* Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии / отв. ред. С. С. Аверинцев. М., 1979. С. 7.

<sup>124</sup> *Огієнко, І. І.* Українська церква. Нариси з історії української пра-



вославної церкви : у 2 т. К., 1993. Т. 1–2.

<sup>125</sup> Лозко, Г. Українське язичництво. С. 24–29.

<sup>126</sup> 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.

<sup>127</sup> Конрад, Н. И. Об эпохе Возрождения // Конрад, Н. И. Запад и Восток. 2-е изд., испр. и доп. М., 1972. С. 227.

<sup>128</sup> Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. М., 1987.

<sup>129</sup> Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 141–143.

<sup>130</sup> Брагинская, Н. В. Об авторе и книге // Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. М. 1987. С. 202.

<sup>131</sup> Чижевський, Д. Нариси з історії філософії України. 2-е вид. Мюнхен, 1983. С. 10.

<sup>132</sup> Леви-Строс, К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. М., 1994. С. 140–141, 126–128.

<sup>133</sup> Сковорода, Г. Повне збір. тв. : у 2 т. К., 1973. Т. 1. С. 218.

<sup>134</sup> Див., зокрема: 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. С. 220–225.

<sup>135</sup> Одарченко, П. Мати в українському фольклорі // Одарченко, П. Українська література. Зб. вибр. ст. К., 1995. С. 339–345.

<sup>136</sup> Прицак, О. Історіософія Михайла Грушевського // Грушевський, М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. К., 1991. Т. 1. С. LVII–LX.

## Розділ 5

### **Жанровий поділ українського фольклору: усна проза й паремії**

<sup>1</sup> Ничев, Б. Жанровете във фолклора и във литературата // Проблеми на българския фолклор : доклади и изследвания. София, 1972. Т. 1. С. 91–92.

<sup>2</sup> Гадамер, Г.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1992. С. 79.





<sup>3</sup> *Obenauer, K. J.* Das Märchen : Dichtung und Deutung. Frankfurt a. M., 1959. S. 23.

<sup>4</sup> *Кёнгас-Маранда, Э.* Логика загадок / пер. с англ. Н. Кузьминой // Паремииологический сборник. Пословица. Загадка. (Структура, смысл, текст). М., 1978. С. 251.

<sup>5</sup> *Мишанич, С. В.* Система жанрів в українському фольклорі // Рад. школа. 1990. № 2. С. 25–26.

<sup>6</sup> *Пропп, В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. Избр. ст. М., 1976. С. 39.

<sup>7</sup> *Колпакова, Н. П.* Русская народная бытовая песня. М. ; Л., 1962. С. 25.

<sup>8</sup> *Кравцов, Н. И.* Сказка как фольклорный жанр // Специфика фольклорных жанров / под ред. Н. И. Кравцова. М., 1973. С. 78.

<sup>9</sup> *Путілов, Б. М.* Живі жанрові системи та їх дослідження // Народна творчість та етнографія. 1966. № 6. С. 78.

<sup>10</sup> *Гацук, В. М.* Эпос и героические коляды // Специфика фольклорных жанров. С. 78.

<sup>11</sup> *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. P. 326.

<sup>12</sup> *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. С. 283.

<sup>13</sup> *Балашов, Д. Н.* О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор. 1977. Т. 17. С. 26.

<sup>14</sup> *Sydow, C. W. von.* Kategorien der Prozavolksdichtung // Volkskundliche Gaben John Meier zum 70. Geburtstage dargebracht. В. u. Leipzig, 1934. S. 253–268.

<sup>15</sup> Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми / упоряд. М. М. Пазяк. К., 1991. С. 381. Надруковано в розділі "Казкові зачини, кінцівки, жарти".

<sup>16</sup> *Чистов, К. В.* Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967. С. 11–12.

<sup>17</sup> *Сухобрус, Г. С.* Легенди і перекази // Українська народна поези-





чна творчість. К., 1958. Т. 1. С. 401–423.

<sup>18</sup> Дей, О. І. Легенди і перекази // *Легенди...* С. 7–8.

<sup>19</sup> Давидюк, В. Ф. Українська міфологічна легенда. Л., 1992. С. 30.

<sup>20</sup> Сокіл, В. Народні легенди та перекази українців Карпат. К., 1995. С. 16–19. Сам автор визначальним для виділення легенди вважає наявність у ній вірувань (с. 19–20).

<sup>21</sup> Дунаєвська, Л. Ф. Легенди та перекази // *Грицай М. С., Бойко В. Г., Дунаєвська Л. Ф. Українська народна поетична творчість.* К., 1983. С. 243.

<sup>22</sup> Великий порівняльний матеріал зібрано в кн.: *Богатырев, П. Г. Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни: "Збойничий цикл".* М., 1963.

<sup>23</sup> Найповніша антологія: Скарби та скарбошування в українських народних легендах та переказах. Фольклорний збірник / упорядкув., передм. та прим. В. П. Фісуна. К., 2002.

<sup>24</sup> *Komorovsky, J. Kral' Matej Korvin v l'udovej prozaiskej slovesnosti.* Bratislava, 1957.

<sup>25</sup> Мишанич, С. В. Біля джерел народної прози // *Народні оповідання.* К., 1983. С. 21–22.

<sup>26</sup> Чистов, К. В. Русские народные социально-утопические... С. 13.

<sup>27</sup> Чистов, К. В. Народные традиции и фольклор. С. 242.

<sup>28</sup> Пам'ятник українському козацтву ("Українські записи Порфірія Мартиновича") / упоряд. Малинська Н. А. К., 2001. С. 237.

<sup>29</sup> *Росовецький, С. К. Структурна своєрідність та ідеологічне «надзавдання» українського прозового фольклору про Тараса Шевченка // Русская литература. Исследования : сб. науч. тр. К., 2006. Вып. X. С. 83–92.*

<sup>30</sup> Назаренко, М. Поховання на могилі (Шевченко, якого знали). К, 2006. С. 563. Це поки що найповніша антологія усної традиції про Т. Г. Шевченка.

<sup>31</sup> Давидюк, В. Ф. Українська міфологічна легенда. С. 38.

<sup>32</sup> *Милорадович, В. П. Заметки о малорусской демонологии // Українці : Народні вірування, повір'я, демонологія. 2-е вид. К., 1992. С. 407–429.*

<sup>33</sup> *Барт, Р. Введение в структурный анализ...* С. 412.





<sup>34</sup> Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск, 1987. С. 398.

<sup>35</sup> Сухобрус, Г. С. Легенди і перекази. С. 403.

<sup>36</sup> Лавров, Ф. І. Посібник записувача народної поетичної творчості. К., 1957. С. 12.

<sup>37</sup> Булашев, Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування / пер. Ю. Буряка. К., 1992.

<sup>38</sup> Малорусские народные предания и рассказы / свод М. Драгоманова. К., 1876. С. 15. В антології "Легенди..." надруковано фрагмент того ж тексту як "запис 1861 р. від старого діда з Могильова" і з посиланням на архів А. Ю. Кримського в НБУ НАНУ.

<sup>39</sup> Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 17–18.

<sup>40</sup> Див.: Пропл, В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963. С. 103–104.

<sup>41</sup> Галятовський, Іоаникій. Ключ розуміння / підгот. до вид. І. П. Чепіга. К., 1985. С. 365.

<sup>42</sup> Назаревский, А. А. Из истории русско-украинских литературных связей. Старинные книжные легенды и их связи с русским и украинским фольклором. С. 67.

<sup>43</sup> Назаревский, А. А. Вий в повести Гоголя и Касьян в народных поверьях о 29 февраля // Вопр. рус. литературы. 1969. Вып. 2(11). С. 42–44. Записи дослідник передав до НБУ НАНУ.

<sup>44</sup> Киев в 1845 году. К., 1846. С. 187–188.

<sup>45</sup> Цитуємо за перекладом у кн.: Грушевський, М. Історія... Т. 4. Кн. 2. С. 218.

<sup>46</sup> Цей парадокс стосується не лише усної християнської легенди. Російський історик літератури І. С. Некрасов ще в ХІХ ст. відзначив у т. зв. "народних" редакціях північноросійських житій ХVІІ ст. "початок натуральної школи в поетичних творах нашої літератури": Некрасов, І. Древнерусский литератор // Беседы в Обществе любителей российской словесности. М. 1867. Вып. 1. С. 48.

<sup>47</sup> Calinescu, G. Estetica basmului. Bucuresti, 1965. P. 7.

<sup>48</sup> Obenauer, K. J. Das Mdrchen. S. 23.





<sup>49</sup> *Кравцов, Н. И.* Сказка как фольклорный жанр. С. 78.

<sup>50</sup> *Bausinger, H.* Märchen // EdM. 1997. Bd. 9. London 1. S. 254.

<sup>51</sup> *Пермяков, Г. Л.* К вопросу о структуре паремиологического фонда // *Пермяков, Г. Л.* Основы структурной паремиологии. М., 1988. С. 80.

<sup>52</sup> *Никифоров, А. И.* Сказка, её бытование и носители // *Капица, О. И.* Русские народные сказки. М. ; Л., 1930. С. 16–17.

<sup>53</sup> *Пермяков, Г. Л.* Классификация пословичных изречений. Система логической трансформации пословиц // *Пермяков Г. Л.* Основы структурной паремиологии. С. 17–18.

<sup>54</sup> *Владимиров, П. В.* Введение в историю русской словесности. К., 1896. С. 130.

<sup>55</sup> *Vries, J. de.* Betrachtungen zum Märchen bezondens in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos. Helsinki, 1957 (FFC № 150). S. 44.

<sup>56</sup> *Чистов, К. В.* О принципах классификации жанров устной народной прозы. С. 5.

<sup>57</sup> *Кравцов, Н. И.* Сказка как фольклорный жанр. С. 75.

<sup>58</sup> *Бараг, А. Г.* Сказочная фантастика и народные верования // Сов. этнография. 1966. № 5. С. 15–27.

<sup>59</sup> *Лихачев, Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М., 1979. С. 226–227.

<sup>60</sup> *Рошьяну, Н.* Традиционные формулы сказки. М., 1974. С. 40.

<sup>61</sup> *Luthi, M.* Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen. München, 1960. S. 124.

<sup>62</sup> *Пропп, В.Я.* Морфология сказки. С. 41–42.

<sup>63</sup> *Wurzbach, N.* Motiv // EdM. 1998. Bd. 9. L. 2. S. 950. Див. також: *Ведерникова, Н. М.* Мотив и сюжет в волшебной сказке // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М. 1970. № 2 (56). С. 58.

<sup>64</sup> *Calinescu, G.* Estetica basmului. P. 386.

<sup>65</sup> *Мелетинский, Е. М.* Структурно-типологическое изучение сказки // *Пропп В. Я.* Морфология сказки. С. 161–162.

<sup>66</sup> Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. А. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. Д. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979.



<sup>67</sup> Андреев, Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. С. 11.

<sup>68</sup> Див., зокрема: Дунаєвська, Л. Ф. Українська народна казка. К., 1987.

<sup>69</sup> Афанасьев, А. Н. Народные русские сказки / изд. 3-е, доп; под ред. А. Е. Грузинского. М., 1897. Т. 1. С. 153–154. № 75. Запис із м. Погар на Чернігівщині.

<sup>70</sup> Хланта, І. В. Примітки // Кольберг, О. Казки Покуття. Ужгород, 1991. С. 322.

<sup>71</sup> Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение : Восток и Запад. Л., 1979. С. 338–339.

<sup>72</sup> Брицина, О., Головаха, І. Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині. К., 2004. С. 321. Запис О. Малинки кінця ХІХ ст.

<sup>73</sup> Див., наприклад: Українські народні казки / упорядкув. Л. Ф. Дунаєвської. К., 1988. С. 60–62 ("Кривенька качечка").

<sup>74</sup> Див., зокрема: Лінтур П. Закарпатський казкар А. Калин: До проблеми традиції і новаторства в усній народній творчості // Наукові записки Ужгородського університету. Сер. істор.-філолог. 1957. Т. 24. С. 45–73.

<sup>75</sup> Bruckner, W. Locis communes // EdM. 1996. Bd. 8. S. 1159–1163.

<sup>76</sup> Рошияну, Н. Традиционные формулы сказки. С. 95.

<sup>77</sup> Народные южнорусские сказки / издал И. Рудченко. К., 1869. Вып. 1. № 63.

<sup>78</sup> Гнатюк, В. М. Деякі уваги над байкою // Гнатюк, В. М. Вибрані статті про народну творчість. К., 1966. С. 173–193.

<sup>79</sup> Андреев, Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. С. 110.

<sup>80</sup> Пропп, В. Я. Кумулятивная сказка // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. С. 243.

<sup>81</sup> Де живе жар-птиця? / записав І. Гурин. К., 1991. С. 11.

<sup>82</sup> Шкловский, В. О теории прозы. 1929 // Шкловский, В. О теории прозы. М., 1983. С. 44.

<sup>83</sup> Юдин, Ю. И. О группировке и издании сказок в Своде русского фольклора // РФ. Т. 17. С. 55–56.

<sup>84</sup> Брицина, О. Ю. Українська народна соціально-побутова казка



(специфіка функціонування). К., 1989. С. 4; С. *Бріцина, О.* Українська усна традиційна проза: Питання текстології та виконавства. К., 2007. С. 121.

<sup>85</sup> *Кравцов, Н. И.* Сказка как фольклорный жанр. С. 82.

<sup>86</sup> *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 414.

<sup>87</sup> Галицько-руські народні анекдоти / зібрав В. Гнатюк. У Львові, 1899. Т. 6 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія НТШ. Т. 6). С. XI. Згодом у праці "Українська народна словесність" (Відень, 1916) В. М. Гнатюк подасть бібліографію закордонних публікацій українського сороміцького фольклору.

<sup>88</sup> Русские заветные сказки. М., 1992. № XIV. С. 20–25.

<sup>89</sup> *Никифоров, А. И.* Сказка, её бытование и носители. С. 16.

<sup>90</sup> De legatione Basilii M. P. Moscovia Liber. Roma, 1525.

<sup>91</sup> *Шевчук, В.* Співець Роксоланії // *Шевчук, В.* Дорога в тисячу років : Роздуми, статті, есе. К., 1990. С. 60.

<sup>92</sup> Де живе жар-птиця? С. 86–88.

<sup>93</sup> *Никифоров, А. И.* Сказка, её бытование и носители. С. 16.

<sup>94</sup> *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 17.

<sup>95</sup> Так, в усякому разі, зрозумів це слово в поданій "приказці" Б. Д. Грінченко (*Грінченко. Словарь... Т. 1. С. 20*). Але "бай", пов'язане римою з "йй", може бути й оказіональним неологізмом.

<sup>96</sup> *Фядосік, А. С.* Принципы класифікації і видання фальклорных твораў у шматтомным зводзе беларускай народнай творчасці. Мінск, 1983. С. 35.

<sup>97</sup> Пареміологи назвали цю конструкцію за прізвищем діккенсівського персонажа Сема Уелера (у власній вимові – Велера), що полюбляв висловлюватись у такий спосіб.

<sup>98</sup> Див.: *Пермяков, Г. А.* О мотивировке общего значения сложных языковых форм // *Пермяков Г. А.* Основы структурной паремиологии. С. 38–39.

<sup>99</sup> Цит. за фрагментами рукопису М. П. Андреєва, надрукованим А. С. Фядосіком: *Фядосік А. С.* Принципы класифікації і видання... С. 34.

<sup>100</sup> *Фрейд, З.* Остроумие и его отношение к бессознательному / пер.



с нем. Я. Когана // *Фрейд* З. "Я" и "Оно". Т. 2. С. 209–210.

<sup>101</sup> *Todorov, Tz. Recherches sur le symbolism linguistique // Poetique. P., 1974. № 18.*

<sup>102</sup> *Aubouin, E. Technique et psychologie du comique. Marseille, 1948. P. 121.*

<sup>103</sup> *Jung, C. G. On the Psychology of the Trickster-figure // Jung, C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. London, 1959. P. 270. Цит. за кн.: Землянова, Л. М. Современная американская фольклористика. С. 56.*

<sup>104</sup> Оригінальний титул: Українські приказки, прислів'я та таке інше. Збірники О. В. Марковича и других / спорудив М. Номис. СПб., 1864.

<sup>105</sup> Варто подиву, що в новішому підручнику розділ про паремії, де йдеться, зокрема, про їхню "художню природу", названо "Пареміографія", а в назві параграфу 56 читаємо: "Дитяча пареміографія" (Лановик, М., Лановик, З. Українська усна народна творчість : підручник. 3-є вид., стереотип. К., 2005. С. 5, 536, 584).

<sup>106</sup> *Пазяк, М. М. Українські прислів'я та приказки: Проблеми пареміології та пареміографії. К., 1984.*

<sup>107</sup> *Там само. С. 159–171.*

<sup>108</sup> *Березовський, І. П. Українські народні загадки // Загадки. К., 1962. С. 7–37.*

<sup>109</sup> *Левин, Ю. И. Семантическая структура загадки // Пареміологический сборник. С. 293–294.*

<sup>110</sup> *Герbstман, А. И. О звуковом строении народной загадки // РФ. 1968. Т. 11. С. 184.*

<sup>111</sup> *Кёнгас-Маранда, Э. Логика загадок. С. 252.*

<sup>112</sup> *Герbstман, А. И. О звуковом строении... С. 196. Із названого збірника І. П. Березовського, № 3104.*

<sup>113</sup> *Пазяк, М. М. Українські прислів'я та приказки. С. 170. Слово "сатирично" вжито тут явно помилково.*

<sup>114</sup> *Черкасский, М. А. Опыт построения функциональной модели одной частной семиотической системы (пословицы и афоризмы) // Пареміологический сборник. С. 36.*

<sup>115</sup> *Пазяк, М. М. Українські прислів'я та приказки. С. 173.*

<sup>116</sup> *Черкасский М. А. Опыт построения функциональной*



моделі... С. 37.

<sup>117</sup> *Потебня, А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка // Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 105. Приклад не дуже вдалий, бо словосполучення "похилое дерево" може походити також і від першого рядка весільної пісні. Сказане про штучне походження стосується російського терміна "поговорка".

<sup>118</sup> *Дандис, А.* О структуре пословицы / пер. с англ. Г. Пермякова // Паремнологический сборник. С. 22–24.

<sup>119</sup> *Кууси, М.* К вопросу о международной системе пословичных типов. (Опыт классификации количественных пословиц) / пер. с англ. Т. Погибенко // Паремнологический сборник. С. 74–75, 55.

<sup>120</sup> *Пермяков, Г. А.* Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М., 1968. С. 232.

<sup>121</sup> *Пермяков, Г. А.* О смысловой структуре и соответствующей классификации пословичных изречений // *Пермяков, Г. А.* Основы структурной паремнологии. С. 109, 111.

<sup>122</sup> *Пазяк, М. М.* Українські прислів'я та приказки. С. 159.

<sup>123</sup> *Там само.* С. 168.

<sup>124</sup> Постійні народні порівняння / упорядкув., прим., передм. І. І. Гурина. К., 1966.

<sup>125</sup> *Черкасский, М. А.* Опыт построения функциональной модели... С. 50.

<sup>126</sup> *Янкоускі, М. А.* Поэтыка беларускіх прыказак. Мінск, 1971. С. 148.

## Розділ 6

### Мелічний епос

<sup>1</sup> Протилежний погляд див.: Героїчний епос українського народу: Хрестоматія / упорядкув. та прим. О. М. Таланчук, Ф. С. Кислого. К., 1993. Упорядники цієї хрестоматії для студентів-філологів передрукували тут, окрім дум та історичних пісень, тексти колядок, "легенд, переказів", казок і стрілецьких пісень, а також балад про Довбуша та "Пісні про Матвія Платова", безсюжетних пісень про кріпаччину ("Ой високо сонце сходитьь..."), чумацькі поневіряння





- і навіть про зневагу брата до сестри ("Ой виорю я нивку широкою...").
- <sup>2</sup> Колесса, Ф. М. Речитативні форми... С. 289.
- <sup>3</sup> Грица, С. Й., Дей, О. І. Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної творчості на сучасному етапі. С. 23.
- <sup>4</sup> Мишанич, С. В. Система жанрів в українському фольклорі. С. 29.
- <sup>5</sup> Грица, С. Й. Мелос української народної епіки. С. 24.
- <sup>6</sup> Плисецький, М. М. Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. С. 4–5.
- <sup>7</sup> Див.: Грушевський, М. Історія... Т. 4. – Кн. 1.
- <sup>8</sup> Дмитриева, С. И. Географическое распространение русских былин. М., 1975. С. 93, 82.
- <sup>9</sup> Див.: Новиков, Ю. А. Точку ставить рано... (О концепции новгородского происхождения русской былинной традиции) // Фольклор: Проблемы историзма. М., 1988. С. 19–41.
- <sup>10</sup> Гильфердинг, А. Ф. Олонецкая губерния и её народные рапсоды // Онежские былины, зап. А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873. С. 24–25.
- <sup>11</sup> Рыбаков, Б. А. Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. С. 78–85.
- <sup>12</sup> Січинський, В. Чужинці про Україну. К., 1992. С. 41.
- <sup>13</sup> Веселовский, А. Н. Южнорусские былины. СПб., 1881. С. 64.
- <sup>14</sup> Див.: Гаспаров, М. Л. Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 3–47.
- <sup>15</sup> Астахова, А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения. М. ; Л., 1966. Новішу літературу про билини див.: Грушевський, М. Історія... Т. 4. Кн. 1. С. 307–327 (коментар С. К. Росовецького).
- <sup>16</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. М. ; Л., 1938. Т. 2. № 73.
- <sup>17</sup> Венедиктов, Г. Л. Внелогическое начало в фольклорной поэтике // Рус. фольклор. 1974. Т. 14. С. 229.
- <sup>18</sup> Леви-Строс, К. Неприрученная мысль // Леви-Строс К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. М., 1994. С. 126–127.
- <sup>19</sup> Лорд, А. Б. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левингтона. М., 1994. С. 42.





<sup>20</sup> Путилов, Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971. С. 252.

<sup>21</sup> Див.: Росовецкий, С. К. Устная проза XVI–XVII вв. об Иване Грозном-правителе // РФ. 1981. Т. 20. С. 91.

<sup>22</sup> Рыбаков, Б. А. Древняя Русь : Сказания. Былины. Летописи. С. 57.

<sup>23</sup> Астахова, А. М. Былины : Итоги и проблемы изучения. С. 74–75.

<sup>24</sup> Пропп, В. Я. Русский героический эпос. изд. 2, испр. М., 1958. С. 374.

<sup>25</sup> Успенский, Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николы Мирликийского). М., 1982. С. 35, 54.

<sup>26</sup> Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка. М. Т. 4. С. 284.

<sup>27</sup> Див., наприклад: Рыбаков, Б.А. Язычество древней Руси. М., 1988. С. 43–45.

<sup>28</sup> Див.: Росовецкий, С. Спадкоємні зв'язки національних словесних культур. К., 1997. С. 107–121.

<sup>29</sup> Див., наприклад: Рыбаков, Б. А. Язычество древней Руси. С. 213–223.

<sup>30</sup> Лазарчук, А. Все способные носить оружие... М. ; СПб., 1997. С. 411–415.

<sup>31</sup> Скафтымов, А. П. Поэтика и генезис былин // Минц С. И., Померанцева Э. В. Русская фольклористика : хрестоматия. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1971. С. 258.

<sup>32</sup> Цит. за: Грушевський, М. Історія Історія... Т. 4. Кн. 1. С. 61.

<sup>33</sup> Астахова, А. М. Былины : Итоги и проблемы изучения. С. 234.

<sup>34</sup> Колесса, Ф. М. Мелодії... К., 1969. С. 54, 59, 47.

<sup>35</sup> Костенко, Н. В. Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка. Методичний посібник з курсу віршознавства. К., 1994. С. 14.

<sup>36</sup> Квітка, К. Професіональні народні співці... С. 71.

<sup>37</sup> Зеленин, Д.К. Восточнославянская этнография / пер. с нем. К. Д. Цивиной. М., 1991. С. 373, 375.

<sup>38</sup> Цертелев, Н. А. Опыт собрания старинных малороссийских песней. СПб., 1819.

<sup>39</sup> Українські народні думи / Тексти і вступ К. Грушевської. Харків,



1927. Т. 1 корпусу; К., 1931. Т. 2.

<sup>40</sup> Одарченко, П. Думи // Енциклопедія українознавства. Т. 2. С. 605.

<sup>41</sup> Плісецький, М. Українські народні думи: сюжети і образи. К., 1994. С. 12.

<sup>42</sup> Весільні пісні : у 2 кн. / упорядкув., прим. М. М. Шубравської, А. І. Іваницького. К., 1982. Кн. 1. № 63. С. 120. Запис, щоправда, 1952 р. від "народної поетеси" Х. Д. Литвиненко-Волторніст (с. 754), проте саме ця частина тексту має надійні старі паралелі.

<sup>43</sup> Плісецький, М. Українські народні думи... С. 32.

<sup>44</sup> Див.: Мицик, Ю. А. Повстання слов'янських невільників-веслярів на турецьких галерах у XVII ст. // Україна і Польща в період феодалізму. Зб. наук. праць. К., 1991. С. 105–111.

<sup>45</sup> Плісецький, М. Українські народні думи... С. 69.

<sup>46</sup> Хождение за три моря Афанасия Никитина / изд. подгот. Я. С. Лурье и Л. М. Семенов. Л., 1986. С. 26.

<sup>47</sup> Плісецький, М. Українські народні думи... С. 222. Важко зрозуміти, чому автор, визнаючи автентичність записів від А. Шута, водночас називає їх "похідними", що містять "явні ознаки втручання в них видавців, вельми істотні поправки і доповнення" (с. 214).

<sup>48</sup> Франко, І. Я. Студії над українськими народними піснями // Франко І. Я. Зібр. тв. : у 50-ти т. К., 1984. Т. 42. С. 190–193.

<sup>49</sup> Грушевський, М. Історія... Т. 6. – Кн. 1. – С. 254 (Примітки).

<sup>50</sup> Тут і далі, цитуючи пісню, указуємо лише її перший рядок, за яким твір буде легко знайти у відповідних збірниках та антологіях.

<sup>51</sup> Кирдан, Б. З дної скарбниці народу // Українські народні думи та історичні пісні / упоряд. О. Таланчук. К., 1990. С. 13.

<sup>52</sup> Комарович, В. А. Культ Рода и Земли в княжеской среде XI–XIII вв. // ТОДРА. 1960. Т. 16. С. 87–89.

<sup>53</sup> Конкретні зіставлення див.: Кирдан, Б. П. Украинский народный эпос. М., 1965. С. 206–278.

<sup>54</sup> Путилов, Б. Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988. С. 3.

<sup>55</sup> Там само. С. 207.

<sup>56</sup> Путилов, Б. Н. Предисловие // Типология народного эпоса. М., 1975. С. 4.

<sup>57</sup> Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 492, 464–465.





<sup>58</sup> Азбелев, С. Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982. С. 31.

<sup>59</sup> Жданов, И. Н. Русская поэзия в домонгольскую эпоху // Жданов, И. Н. Соч. : в 2 т. Т. 1. С. 352.

<sup>60</sup> Жданов, И. Н. История русской словесности. СПб., 1893. С. 53–54.

<sup>61</sup> Колесса, Ф. М. Про генезу українських дум. Л., 1921.

<sup>62</sup> Рильський, М. Героїчний епос українського народу // Рильський, М. Література і народна творчість. К., 1958. С. 41.

<sup>63</sup> Плисецький, М. М. Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. С. 347.

<sup>64</sup> Халанский, М. Великорусские былины киевского цикла. Варшава, 1885. С. 45.

<sup>65</sup> Грица, С. Й. Мелос української народної епіки. С. 188.

<sup>66</sup> Про усні та літературні версії традиції про св. Георгія див.: Кирпичников, А. И. Св. Георгий и Егорий Храбрый. СПб., 1879; Рыстенко, А. В. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русских литературах. Одесса, 1909.

<sup>67</sup> Сперанский, М. Н. Южнорусская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменко) // Сб. Истор.-филолог. об-ва в Нежине. Нежин, 1904. Т. 5. С. 129. Цит. в редакції М. С. Грушевського (Грушевський, М. Історія... Т. 4. Кн. 2. С. 110).

<sup>68</sup> Мишанич, С. В., Петровская, Г. А. Псалма // Восточнославянський фольклор : словарь научной и народной терминологии. С. 293.

<sup>69</sup> Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. М., 1988. С. 9.

<sup>70</sup> Гнатюк, О. Українська духовна бароккова пісня. Варшава, 1994. С. 125.

<sup>71</sup> Гоголь, М. В. Твори : у 3 т. К., 1952. Т. 3. С. 394.

<sup>72</sup> Антонович, Вл. Б., Драгоманов, М. П. Предисловие. С. 47.

<sup>73</sup> Slovenske l'udove balady / Balady zozbiral a studiu napisal J. Horak. Bratislava, 1956. S.15.

<sup>74</sup> Polska epika ludowa / Opracowal S. Czernik. Wroclaw ; Kraków, 1958.

<sup>75</sup> Балашов, Д. Н. О родовой и видовой систематизации... С. 28–31.



<sup>76</sup> Див.: Селиванов, Ф. М. О специфике исторической песни // Специфика фольклорных жанров. С. 63

<sup>77</sup> Пилинський, Я. Історичні пісні // Українська література. Матеріали... С. 284–285.

<sup>78</sup> Бахтин, М. М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 457.

<sup>79</sup> Про історію вирізнення цього "піджанру" в слов'янській фольклористиці див.: Путилов, Б. Н. Славянская историческая баллада. М.; Л., 1965. С. 7–26.

<sup>80</sup> Текст див.: Гнатюк, В. Словацький опришок Яношик в народній поезії // ЗНШТ. 1899. Т. 21–22. Кн. 5–6. С. 50.

<sup>81</sup> Драгоманов, М. П. Відгук лицарської поезії в руських народних піснях // Розвідки Михайла Драгоманова... Т. 1. С. 67.

<sup>82</sup> Аникин, В. П. Балладные песни // Русское народное поэтическое творчество / под ред. Н. И. Кравцова. М., 1971. С. 202.

<sup>83</sup> Астафьева, Л. А. Психологизм в фольклоре // Восточнославянский фольклор : словарь научной и народной терминологии. С. 294.

<sup>84</sup> Дей, О. І. У світі народної балади // Балади / за ред. О. І. Дея. К., 1987. С. 8.

<sup>85</sup> Гайдай, М. М. Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору // Розвиток і взаємовідношення жанрів... С. 61.

<sup>86</sup> Смирнов, Ю. И. Восточнославянские баллады... С. 9–10. У 1994 р. був надрукований український покажчик, де, на жаль, балади було каталогізовано впереміш з ліричними піснями: Єфремова, Л. Каталог українського пісенного фольклору. Сюжетно-тематичний покажчик (любовна, родинно-побутова лірика та епіка) // Народознавство. Спецвипуск № 2. Лютий. 1994. С. 1–8.

<sup>87</sup> Дей, О. І. У світі народної балади. С. 6.

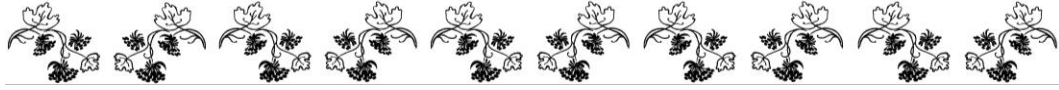
<sup>88</sup> Смирнов, Ю. И. Восточнославянские баллады ... С. 24–25.

<sup>89</sup> Давлетов, К. С. Фольклор как вид искусства. М., 1966. С. 119–120.

<sup>90</sup> Путилов, Б. Н. Славянская историческая баллада. С. 133–134.

<sup>91</sup> Див., зокрема, про такі перекази: Дей, О. І. Українська народна балада. К., 1986. С. 17–18, 157.





<sup>92</sup> Гайдай, М. М. Слов'янська балада в її зв'язках... С. 49.

<sup>93</sup> Франко, І. Я. Зібр. тв. : у 50-ти т. К., 1980. Т. 26. С. 234.

<sup>94</sup> Драгоманов, М. П. Фатальна вдова // Розвідки Михайла Драгоманова... Т. 2. С. 187.

<sup>95</sup> Merilai, A. Zeitenwürfe und Balladenklassifizierung (Time models and ballad classification) // 28. Internationale Balladenkonferenz. Programm. Zusammenfassungen. Teilnehmerliste. Hildesheim, 1998. S. 68.

<sup>96</sup> Співанки-хроніки. Новини. С. 28.

<sup>97</sup> Гнатюк, В. М. Публіцистичні пісні-новотвори Галичини // НТЕ. 1990. № 3. С. 45.

<sup>98</sup> Грица, С. Й. Функція музичного елемента в співанках-хроніках. С. 57.

<sup>99</sup> Шумада, Н. С. Сучасні слов'янські пісні-хроніки // НТЕ. 1983. № 4. С. 21–28.

Розділ 7.

**Обряди, обрядова поезія і драма.**

**Народна лірика. Дитячий фольклор**

<sup>1</sup> Див: Гаврилюк, Н. К. Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности). К., 1981; Світельська, В. Поліський поховальний обряд (із досвіду картографування) // Древяни. Зб. ст. і матеріалів з історії та культури Поліського краю. Л., 1996. Вип. 1. С. 201–224.

<sup>2</sup> Етимологічний словник української мови : у 7 т. / гол. ред. О. С. Мельничук. К., 1989. Т. 2. С. 526–527.

<sup>3</sup> Дей, О. І. Величальні пісні українського народу // Колядки та щедрівки: Зимові обрядова поезія трудового року. К., 1956. С. 13.

<sup>4</sup> Курчів, Р. Українські колядки і щедрівки // Колядки і щедрівки. К., 1991. С. 28. Принагідно зауважимо, що колядки всі релігійні – і двовірні, і язичницькі.

<sup>5</sup> Шухевич, В. Гуцульщина. Ч. 4. С. 51. Посилання у кн.: Грушевський, М. Історія... Т. IV. Кн. 2. С. 278.

<sup>6</sup> Колесса, Ф. Українська усна словесність. I. Загальний огляд.





II. Вибір творів з поясненнями та нотами. Львів, 1938. С. 197. № 28. "Зелено вино" тут – виноград.

<sup>7</sup> Гнатюк, В. Колядки і щедрівки. Л., 1914. Т. 2 (Етнографічний збірник. Т. 36). С. 298–299.

<sup>8</sup> Колядки і щедрівки. К., 1991. С. 136–137.

<sup>9</sup> Потебня, А. А. Объяснения малорусских.... Т. 1. С. 231–232.

<sup>10</sup> Завальнюк, А. Ф. Типология украинских летних обрядовых песен и их восточнославянский субстрат. Автореф. дисс. ... канд. філол. наук. К., 1983. С. 12–17.

<sup>11</sup> Див. тексти "віршів" у антології: Українська література: XVIII ст. / вступ. ст., упорядк. і прим. О. В. Мишанича. К., 1983. С. 146–181.

<sup>12</sup> Венедиктов, Г. А. Внелогическое начало в фольклорной поэтике // Русский фольклор. 1974. Т. 14. С. 231.

<sup>13</sup> Франко, І. Галицько-руські народні приповідки. Львів, 1901. С. 59. Видавець пояснює: "«Благовісник» – свято Благовіщення, але якесь персоніфіковане".

<sup>14</sup> Фрезер, Д. Золотая ветвь / пер. с англ. М., 1982. С. 355.

<sup>15</sup> Див.: Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография. С. 68, 399–400.

<sup>16</sup> Див.: Рыбаков, Б. А. Язычество древней Руси. М., 1988. С. 121–163, 294–381; Тимошук, Б. А., Русанова, И. П. Второе Збручское (Крутиловское) святилище // Древности славян и Руси / отв. ред. Б. А. Тимошук. М., 1988. С. 79–91.

<sup>17</sup> Петров, В. П. Обрядовый фольклор календарного цикла та його общинно-виробничі основи // НТЕ. 1966. № 1. С. 28–32.

<sup>18</sup> Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования). С. 23.

<sup>19</sup> Там само. С. 102–104.

<sup>20</sup> Велецкая, Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978. С. 48.

<sup>21</sup> Там само. С. 98.

<sup>22</sup> Див.: Рыбаков, Б. А. Язычество древней Руси. С. 154–155.

<sup>23</sup> Тэрнер, В. Символ и ритуал / пер. с англ. М., 1983. С. 112.

<sup>24</sup> Терещенко, А. В. Быт русского народа. М., 1848. Т. 5. С. 101.





- <sup>25</sup> Толстые, Н. И. и С. М. Заметки по славянскому язычеству. 1. Вызывание дождя у колодца // РФ. 1981. Т. 21. С. 97.
- <sup>26</sup> Див.: Щербаківський, Д. М. Сторінка з української демонології (вірування про холеру) // Українці... С. 541–542.
- <sup>27</sup> Див.: Франко, И. Я. Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г. // Українці... С. 519–523.
- <sup>28</sup> Дмитрук, Н. Голод на Україні р. 1921 // ЕВ. 1927. Кн 4. С. 79–87.
- <sup>29</sup> Толстые, Н. И. и С. М. Заметки... С. 91. Графіку спрощуємо.
- <sup>30</sup> Щербаківський, Д. М. Сторінка з української демонології... С. 552.
- <sup>31</sup> Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография. С. 326–327.
- <sup>32</sup> Грицай, М. С. Родинно-побутова поезія // Грицай, М. С., Бойко В. Г., Дунаєвська Л. Ф. Українська народна поетична творчість. К., 1987. С. 58.
- <sup>33</sup> Чистов, К. В. Причитания // Восточнославянский фольклор : словарь научной и народной терминологии. С. 286.
- <sup>34</sup> Мишанич, С. В., Петровская, Г. А. Псальма. С. 293.
- <sup>35</sup> Шубравська, М. М. Весільна пісенність на Україні та її обрядова функція // Весільні пісні. Кн. 1. С. 44.
- <sup>36</sup> Див.: Омеляшко, Р. А. Літературно-фольклорні взаємозв'язки XI–XVIII ст. і розвиток народнопісенних віршових форм. (До питання про коломийковий вірш в українській поезії) // Писемність Київської Русі і становлення української літератури. К., 1988. С. 43.
- <sup>37</sup> Крушевський, М. Замовляння як вид російської народної поезії / упорядкув., перекл. З. О. Пахолок. Луцьк, 2002. С. 21.
- <sup>38</sup> Див. останній збірник: Українські замовляння / упорядкув. М. Н. Москаленко ; передм. та ком. М. О. Новикової. К., 1993. У цій екстравагантно виданій антології звертають на себе увагу передмова і словник, де ґрунтовно розкрито міфологічний підтекст замовлянь. Див. також: Мойсієнко, В. Поліські замовляння // Древляни. Вип. 1. С. 121–165.
- <sup>39</sup> Див.: Иванов, В. В., Топоров, В. Н. Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965.
- <sup>40</sup> Байбурин, А. К. Ритуал: Старое и новое // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994. С. 37.
- <sup>41</sup> Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 273.



<sup>42</sup> Гнатюк, В. Гаївки. Л., 1909. С. 42–43.

<sup>43</sup> Гейзінга, Й. Homo ludens / пер. з англ. О. Мокровольського. К., 1994. С. 14, 15.

<sup>44</sup> Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография. С. 333.

<sup>45</sup> У XIX ст. молодий (або, у разі необхідності, його замісник – дружок, "старший боярин" і т. д.) мусив цим чином і обмежитися (Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной имп. Русским Географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собр. д. чл. П. П. Чубинским. СПб., 1872–1874. Т. 4. С. 443). Антропологічний та психологічний коментар: Фрейд, З. Очерки по психологии сексуальности // Фрейд З. "Я" и "Оно". Кн. 2. С. 155–166.

<sup>46</sup> Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному. С. 269.

<sup>47</sup> Грица, С. Й., Дей, О. І. Принципи класифікації... С. 29, 36–37.

<sup>48</sup> Українські народні мелодії / зібрав і зредагував Зіновій Лисько. Нью Йорк, 1967. Т. 1. Показчики. С. 329, 339.

<sup>49</sup> Копаниця, Л. М. Пісенні жанри українського фольклору : навчальний посібник. К., 2004. С. 3, 41.

<sup>50</sup> Колесса, Ф. М. Ритміка українських народних пісень // Колесса, Ф. М. Музикознавчі праці. С. 114.

<sup>51</sup> Омеляшко, Р. А. Літературно-фольклорні взаємозв'язки... С. 45.

<sup>52</sup> Голосовкер, Я. Э. Имагинативный абсолют. Часть первая (фрагменты) // Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. С. 148.

<sup>53</sup> Лихачев, Д. С. "Летописное время" у Достоевского // Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. Л., 1981. С. 112.

<sup>54</sup> Лихачев, Д. С. Поэтика... С. 221.

<sup>55</sup> Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. С. 101.

<sup>56</sup> Дей, О. І. Поетика української народної пісні. К., 1977. С. 220–248.

<sup>57</sup> Венедиктов, Г. Л. Внелогическое начало... С. 223.

<sup>58</sup> Соколов, Б. М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. 1926. № 1. С. 53.

<sup>59</sup> Ransom, J. С. The new criticism. N.Y., 1941. Російський переклад, трохи плутаний, останнього хрестоматійно популярного розділу цієї монографії див.: Зарубежная эстетика и теория литературы... С. 177–193.







<sup>60</sup> *Копаниця, Л. М.* Пісенні жанри українського фольклору. С. 111.

<sup>61</sup> *Березовский, И. П.* Фольклор украинский // Словарь... С. 402.

<sup>62</sup> *Шумада, Н. С.* Походження і розвиток коломийки як жанру // Розвиток і взаємовідношення жанрів... С. 62–90.

<sup>63</sup> Тут і далі коломийки цитуємо за вид.: *Коломийки / Упорядкув., передм., прим. Н. С. Шумади. К., 1969.*

<sup>64</sup> *Коломийки / збір. В. Гнатюк. Львів, 1905–1907. Вип. 1–3 (ЕЗ. Т. 17–19).*

<sup>65</sup> Літературно-науковий вісник. 1906. Кн. III. С. 503.

<sup>66</sup> *Поликарпов, Ф.* Нижнедевицкая "частушка" // Филолог. записки. Воронеж, 1909. Вып. 6. С. 1.

<sup>67</sup> *Кретов, А. И.* К вопросу о происхождении частушечной серии "Яблочко" // РФ. 1971. Т. 12. С. 259.

<sup>68</sup> Записи 1977 р. студ. КУ І. С. Жаркевич у с. Зіново Путивльського р-ну Сумської обл. від П. Д. Зарубної, 1908 р. народження. "Діалог" генетично пов'язаний з весільною "шумкою, записаною в ХІХ ст.: Весілля. Кн. 1. С. 275 та ін.

<sup>69</sup> Запис 1992 р. студ. КУ Г. М. Меснової в м. Житомирі від К. Г. Гусаківської, 1922 р. народження.

<sup>70</sup> Дитячий фольклор / упорядкув. і передм. Г. В. Довженок. К., 1986. С. 22. Далі тексти з цього видання подано без посилань.

<sup>71</sup> *Гейзінга, Й.* Homo ludens. С. 82–85.

## Розділ 8

### З поезики українського фольклору

<sup>1</sup> *Виноградов, В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 206.

<sup>2</sup> Див. також розрізнення Х. Ясон власне "літературних" та "прагматичних вербальних текстів": "Хоч ці останні також керуються правилами композиції, стилю та подавання (lay-out), їхні правила не перетворюють їх на твори мистецтва": *Jason, H.* Literature, Letters, Verbal Texts... Р. 213.

<sup>3</sup> *Гусев, В. Г.* Эстетика фольклора. С. 236–266.





<sup>4</sup> *Богатырев, П. Г.* Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. М., 1964. С. 60.

<sup>5</sup> *Кравцов, Н. И.* Проблемы славянского фольклора. М., 1972. С. 89.

<sup>6</sup> *Кравцов, Н. И.* Жанровый состав русского фольклора // Русское народное поэтическое творчество / под ред. Н. И. Кравцова. М. 1971. С. 27.

<sup>7</sup> *Юзвенко, В. А.* Взаємозв'язок фольклорних жанрів... С. 12, 7.

<sup>8</sup> Див.: *Булыгин, Т. В., Крылов, С. А.* Система языковая // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 453.

<sup>9</sup> *Мелетинский, Е. М.* Поэтическое слово в архаике // Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994. С. 108.

<sup>10</sup> *Путилов, Б. Н.* Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор : Поэтическая система. М., 1977. С. 15–16.

<sup>11</sup> *Лазутин, С. Г.* Поэтика русского фольклора. М., 1981. С. 9, 207.

<sup>12</sup> *Еремина, В. И.* Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.

<sup>13</sup> *Мальцев, Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики (Исследование по эстетике устно-поэтического канона). Л., 1989. С. 63, 71.

<sup>14</sup> *Лихачев, Д. С.* Поэтика... С. 211.

<sup>15</sup> *Там само.* С. 246–247.

<sup>16</sup> *Потебня, А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 331.

<sup>17</sup> *Бахтин, М. М.* Эпос и роман... С. 459.

<sup>18</sup> *Крисаченко, В. С.* Природні підвалини символів та культів українського народу // Природа і етнос. К., 1994. С. 29.

<sup>19</sup> Див.: *Дюби, Ж.* Развитие исторических исследований во Франции после 1950 г. // Одиссей. Человек в истории. Культурно-антропологическая история сегодня. 1991. М., 1991. С. 50–51.

<sup>20</sup> *Грица, С.* Міграції фольклору... С. 20, 21.





<sup>21</sup> *Грица, С. Й.* Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування // НТЕ. 1976. № 3. С. 40–49.

<sup>22</sup> *Heidegger, M.* Die Kunst und der Raum. Sankt Gallen, 1969. S. 6–7.

<sup>23</sup> *Лихачев, Д. С.* Поэтика... С. 355.

<sup>24</sup> *Гачев, Г. Д.* О русском и болгарском образах пространства и движения: Национальные представления о пространстве и движении – грани национального образа мира // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 312. Докладніший варіант цих спостережень див.: *Гачев, Г.* Национальные образы мира. М., 1988. С. 88–173.

<sup>25</sup> *Мальцев, Г. И.* Традиционные формулы... С. 148.

<sup>26</sup> *Бахтин, М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин, М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 234.

<sup>27</sup> *Мелетинский, Е. М.* "Эдда" и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 19.

<sup>28</sup> *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика. С. 101.

<sup>29</sup> *Соколов, Б. М.* Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. 1926. № 1. С. 53.

<sup>30</sup> *Венедиктов, Г. Л.* Внелогическое начало в фольклорной поэтике. С. 226, 227.

<sup>31</sup> *Левин-Строс, К.* Неприрученная мысль // *Левин-Строс К.* Первобытное мышление. С. 126–127.

<sup>32</sup> *Єрмоленко, С. Я.* Фольклор і літературна мова. К., 1987. С. 102.

<sup>33</sup> *Потебня, А. А.* Слово о полку Игореве. С. 144.

<sup>34</sup> *Потебня, А. А.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Ф. М. Головацким [Рец.] // Отчет о 22-м присуждении награды графа Уварова. Приложение к т. 27 Записок имп. Академии наук. СПб., 1880. № 4. С. 141.

<sup>35</sup> *Хойслер, А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах / пер. с нем. М., 1960. С. 60.

<sup>36</sup> *Ауэрбах, Э.* Мимесис: Изображение действительности в западно-



европейской литературе / пер. с нем. М., 1976. С. 32.

<sup>37</sup> Літературу про них див.: *Топоров, В. Н.* О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980. С. 20–23.

*Розділ 9*

**Історія фольклору.**

**Фольклор і література**

<sup>1</sup> *Андреев, Н. П.* Проблемы истории фольклора // Сов. этнография. 1934. № 3. С. 44.

<sup>2</sup> *Dorson, R. M.* American Folklore. Chicago, 1959. P. 7–38.

<sup>3</sup> Див., зокрема: *Толочко, П.* Глибинна суть традицій // Київська старовина. 1992. № 1. С. 3–6; *Антонович, М.* До вступної статті П. Толочка в "Київській старовині" // Український історик. 1993. Ч. 1–4 (116–119). С. 185–191; *Грушевський, М.* Історія... Т. 2. С. 234–235 (Примітки); *Росовецький, С. К.* "Історія української літератури" М. С. Грушевського як пам'ятка гуманітарної науки і чинник її сучасного розвитку // *Грушевський, М.* Історія... Т. 6. Кн. 2 С. 268–277.

<sup>4</sup> *Росовецький, С.* Генеза українського національного фольклору: До постановки проблеми // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. К, 1994. С. 36–44.

<sup>5</sup> Частково надруковані: *Росовецький, С. К.* Современный путивальский и новгород-северский фольклор о героях "Слова о полку Игореве": Новые тексты // ТОДРА. 1993. Т. 48. С. 66–67.

<sup>6</sup> Використовуємо термінологію Є. Д. Поліванова, що протиставляв поступові (градуальні) зміни в мові раптовим (мутаційним): *Поливанов, Е. Д.* Статьи по общему языкознанию. М., 1968. С. 90.

<sup>7</sup> Див.: *Андрійвський, В.* Микола Лисенко. В соту річницю народження. 1842–1942. Львів, 1942. С. 20.

<sup>8</sup> *Дмитриева, С. И.* Географическое распространение русских былин. М., 1975. С. 93, 82. Критику цього погляду див.: *Новиков, Ю. А.* Точку ставить рано... (О концепции новгородского происхождения русской былинной традиции) // Фольклор:





Проблемы историзма. М., 1988. С. 19–41; *Иванова, Т. Г.* "Малые" очаги севернорусской былинной традиции. Исследования и тексты. СПб, 2001. С. 9–13.

<sup>9</sup> *Плисецкий, М. М.* Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса.

<sup>10</sup> Останній огляд історії вивчення билин (*Астахова, А. М.* Былины: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966) дуже застарів. Новішу літературу питання див: *Грушевський, М.* Історія... Т. 4. Кн. 2. С. 306–327 (Примітки).

<sup>11</sup> *Рыбаков, Б. А.* Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. С. 78–85.

<sup>12</sup> *Січинський, В.* Чужинці про Україну. К., 1992. С. 41.

<sup>13</sup> *Веселовский, А. Н.* Южнорусские былины. СПб., 1881. С. 64.

<sup>14</sup> Уманская резня / Записки В. Кребс. К., 1879. С. 17.

<sup>15</sup> Див., наприклад: *Астахова, А. М.* Былинное творчество северных крестьян // Былины Севера. М.; Л., 1938. Т. 1. Мезень и Печора. С. 7–105; *Померанцева, Э. В.* Судьбы русской сказки. М., 1965.

<sup>16</sup> *Федас, Й. Ю.* Український народний вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.). К., 1987.

<sup>17</sup> *Kapelus, H.* Jaselka // Słownik folkloru polskiego. S. 150.

<sup>18</sup> *Грицай, М. С.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. К., 1974. С. 180.

<sup>19</sup> *Воропай, О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Мюнхен, 1958. Т. 1. С. 119.

<sup>20</sup> *Сулима, М. М.* Федас, Й. Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.). К., 1987. 184 с. (рец.) // Рад. літературознавство. 1989. № 2. С. 74.

<sup>21</sup> *Зволинський, П.* Неизвестное первое издание "Думы казацкой" 1651 г. // ТОДРА. 1958. Т. 14. С. 335–340.

<sup>22</sup> Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / За ред. В. І. Кречотня. К., 1987. С. 230.

<sup>23</sup> *Бойко, В. Г., Омельченко, А. Ф.* Пісні літературного походження в українській народній творчості // Пісні літературного походження. К. 1978. С. 9–43; *Нудьга, Г. А.* Пісні українських поетів та їх народні переробки // Пісні та романси українських поетів : у 2 т. К., 1956. Т. 1. С. 3–83; *Стельмах, М. П.* Пісні літературного походження





// Українська народна поетична творчість : у 2 т. К., 1962. Т. 1. С. 668–677.

<sup>24</sup> *Benfey, T. Panchatantra: Fünf Buchen indischer Fablen, Marchen, und Ezanschlungen. Leipzig, 1859. Т. 1. Посилання у кн.: Thompson St. The Folktale. P. 378.*

<sup>25</sup> *Дьяконов, И.М. Эпос о Гильгамеше // Эпос о Гильгамеше (О все издавшем) / пер. с аккадского И. М. Дьяконова. М.; Л., 1961. С. 91.*

<sup>26</sup> *Федоренко, Н. Т. "Книга песен" // Шицзин / изд. подгот. А. А. Штукин и Н. Т. Федоренко. М., 1957. С. 479.*

<sup>27</sup> *Далгат, У. Б. Литература и фольклор: Теоретические аспекты. М., 1981. С. 16.*

<sup>28</sup> *Тынянов, Ю. Н. Литературный факт // Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 261.*

<sup>29</sup> *Медриш, Д. Н. Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема // Русская литература и фольклорная традиция. Сб. научн. трудов. Волгоград, 1983. С. 12.*

<sup>30</sup> *Топоров, В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А. А. Кондратьева "На берегах Ярыни". Trento, 1990 (Eurasistica. 16).*

<sup>31</sup> *Грабович, Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / пер. з англ. С. Павличко. 2-е випр. й авториз. вид. К., 1998.*

<sup>32</sup> *Смирнов, И. П. Место "мифопоэтического" подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского "Вот так я сделался собакой") // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 186–203.*

<sup>33</sup> *Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.*

<sup>34</sup> *Дьяконов, И. М. Эпос о Гильгамеше. С. 127.*

<sup>35</sup> *Thiselton Daeuer T. E., rev. Folk-lore of Shakespeare. [2-nd ed.]. N.Y., 1966.*

<sup>36</sup> *Dorson, R. The Identification of Folklore in Literature // JAF. 1957. № 275. P. 5–7.*

<sup>37</sup> *Андреев, Н. Фольклор и литература // Лит. учеба. 1936. № 2. С. 75.*

<sup>38</sup> *Адрианова-Перетц, В. П. Древнерусская литература и фольклор.*





(К постановке проблемы) // *Адрианова-Перетц, В. П.* Древнерусская литература и фольклор. Л., 1972. С. 8.

<sup>39</sup> Див. найгрунтовнішу з цих розвідок: *Смирнов, И. П.* От сказки к роману // ТОДРА. 1972. Т. 27. С. 284–320.

<sup>40</sup> *Hoffman, D.* Form and Fable in American Fiction. N.Y., 1961. P. 354.

<sup>41</sup> *Frye, N.* Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton; New Jersey, 1967. P. 105.

<sup>42</sup> Див. докладніше: *Росовецький, С.* Фольклорно-літературні зв'язки: Компаративний аспект. К., 2001. С. 44–114.

**Післямова,  
або про національну своєрідність  
українського фольклору**

<sup>1</sup> *Сурхаско, Ю. Ю.* Карельская свадебная обрядность. Ленинград, 1977. С. 26.

<sup>2</sup> *Кравцов, Н. И.* Национальное своеобразие русского фольклора // Русское народное поэтическое творчество / под ред. Н. И. Кравцова. С. 27.

<sup>3</sup> *Гриця, С.* Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки. К. ; Тернопіль, 2002. С. 31.

<sup>4</sup> *Рыбаков, Б. А.* Язычество древних славян. М., 1981. С. 576–578, 590.

<sup>5</sup> *Зеленин, Д. К.* Восточнославянская этнография. С. 330.

<sup>6</sup> *Leiris, M.* L'Afrique fantome. Paris, 1951. P. 8.

<sup>7</sup> *Op. cit.* P. 104.



## Ключ до "запитань"

У кожній окремій позиції вказано послідовно: номер підрозділу, до якого поставлені були "Запитання"; відповіді на обидва запитання через знак ";" або вказівку на підрозділ та його сторінку, де можна знайти матеріал для відповіді або "підказку".

**Увага!** Пропонована відповідь у випадках, коли зачеплено складні, не з'ясовані в науці проблеми, для читача не обов'язкова.

1.1: мабуть, ні; 3. 1.2: ні; так. 1.3: варіювання; 4 або 2. 1.4: 3; 4. 1.5: казки про тварин; ні. 1.6: 3; ні.

2.1: так; ні. 2.2: християнська легенда; 2 або й 3. 2.3: ні; 1. 2.4: 1; ні. 2.5: 2; ні, див.: 1.2. С. 17–18. 2.6: 4; так. 2.7: 3; так. див.: 1.3. С. 24–25. 2.8: 1-й рядок знизу: треба "зірницею" ('зорею'). Записувачеві; так. 2.9: 4; ні.

3.1: теорія, концепція; ні. 3.2: 4; так. 3.3: 3; так. 3.4: 3; так. 3.5: 1; опертя на літературні обробки. 3.6: 3; ні. 3.7: 1; ні. 3.8: 2; О. О. Потєбня. 3.9: 1; так.

4.1: так; 3. 4.2: 3; через неусвідомленість творчості. 4.3: ні; функція мисливця. 4.4: боротьба; так. 4.5: 2; ні, мабуть. 4.6: 4; у першому стовпчику нижня горизонталь. 4.7: ні; лише останній рядок тексту. 4.8: 4; так. 4.9: 3, а можливо, й 2; поняття "Квітка" і "цвітіння" не анало-





гічні іншим у своїх колонках. 4.10: див.: 1.3. С. 24–25; 3. 4.11: ні; 1. 4.12: див.: 4.1–4.3; 3. 4.13: 3; 4. 4.14: 4; 2; 4.15: фольклорна оповідь; ні. 4.16: 3; ні, мабуть.

5.1: 2; так. 5.2: 1; казкової. 5.3: 4; першу та другу. Міфологічна легенда. 5.4: 2,4,5,6; ні. 5.5.:1; казки про чортів. 5.6: 1; ні, це перекази. 5.7: 1; "логічне коло". 5.8: ініціальна формула; 4. 5.9: 4; 2,1,4,3. 5.10: баечка; Шп. 5.11: 2; 2 (полуниця). 5.12: 2,4,3,1; ні.

6.1: 3,4,8,9; ні. 6.2: 6; 3. 6.3: "у грязи-то у черной" тощо; друге речення 6.4: 4; ні. 6.5: 3; ні. 6.6: 2, ні. 6.7: 2; гіперболізм злочину, диво, каяття героя. Художня форма думи. 6.8: 2; ні. 6.9: 3; так. 6.10: 3; до другої.

7.1: 2; ні. 7.2: ні; 4. 7.3: ні; 3. 7.4: замовляння. 2,3,4,1; так. 7.5: 2; 3. 7.6: 4; так. 7.7: (7 + 6), (4 + 6), (4 + 6); 4. 7.8: коломийка; необов'язково. 7.9: докучлива казка; щоб перестав.

8.1. 3; ні. 8.2; М. М. Бахтін; так. 8.3: так; ні.

9.1. 1; "регіоналізм"; "масова культура"; 9.2: архетип; архетипічна модель; 4.



## Зміст

<b>Список скорочень</b> .....	5
<b>Передмова</b> .....	9
<i>Розділ 1. Що таке фольклор і що таке фольклор український</i> .....	11
1.1. Народна творчість чи усна література? .....	11
1.2. Спроби теоретичного вирішення проблеми специфіки фольклору .....	16
1.3. Відмінності фольклору від літератури та музики новоєвропейського типу: соціологічні, у "творчому кодексі", у функціонуванні твору .....	21
1.4. У пошуках "внутрішніх" ознак фольклору .....	34
1.5. Світовий фольклор і місце у ньому фольклору українського .....	39
1.6. Фольклор України та український фольклор .....	42
<i>Розділ 2. Наука про фольклор, її структура й допоміжні спеціальні дисципліни</i> .....	45
2.1. Фольклористика в її стосунках до інших наук. Внутрішня структура фольклористики .....	45
2.2. Феномен доннаукової стадії збирання фольклору та її український варіант XI–XVIII ст. ....	49
2.3. Сучасна збирацька (польова) фольклористика .....	55
2.4. Джерелознавство .....	62
2.5. Текстологія: специфічне наповнення основних її понять у фольклористиці .....	68

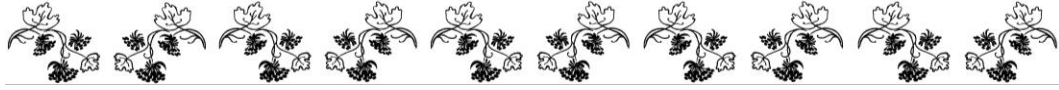


2.6. Текстологія: установлювання тексту, його критика. Типологія фіксацій ідентичного фольклору .....	74
2.7. Текстологія: датування, локалізація, атрибуція .....	79
2.8. Текстологія: питання герменевтичні, кон'єктуральна критика і реконструкція .....	82
2.9. Текстологія: принципи видання фольклорних текстів .....	86
<b>Розділ 3. Теорії фольклористики: ХІХ ст.</b> .....	<b>91</b>
3.1. Функції теоретичної (інтерпретаційної) фольклористики .....	91
3.2. Слов'янський шлях розвитку фольклористики, або чому не в Україні виникла перша велика теорія ХІХ ст. ....	94
3.3. "Міфологічна" теорія Я. Грімма, її конкретизація "молодшими міфологами" .....	98
3.4. О. О. Потебня як "молодший міфолог" і фольклористичні сторінки його "теоретичної поетики" .....	103
3.5. Теорія "історичного переходу сюжетів" Т. Бенфея. Внутрішня корекція її методики О. М. Веселовським .....	108
3.6. "Антропологічна" школа й "теорія самозародження" сюжетів .....	115
3.7. Спроби синтезу трьох основних теорій у ХІХ ст. ....	118
3.8. Своєрідність українського внеску в теорію світової фольклористики ХІХ – початку ХХ ст. ....	122
3.9. Кризові явища в теорії фольклористики кінця ХІХ – початку ХХ ст. ....	130
<b>Розділ 4. Теорії фольклористики: ХХ – початок ХХІ ст.</b> .....	<b>135</b>
4.1. "Фінська" (історико-географічна) школа .....	135
4.2. Ортодоксальний фрейдизм у фольклористиці .....	139
4.3. Неофрейдизм: теорія "архетипів", "забута мова" символів і "архетипічна біографія" героя .....	145
4.4. Ідеї російського та українського формалізму як теоретичні витоки структуралізму .....	152
4.5. Структурний аналіз міфів у працях К. Леві-Строса .....	159
4.6. Поширення структурного аналізу на ненаративні жанри фольклору .....	164
4.7. Синтез структуралістських досліджень оповіді (Р. Барт) .....	168



4.8. Формульна теорія епосу .....	173
4.9. Семіотико-лінгвістичні дослідження фольклорного тексту .....	179
4.10. Марксистсько-ленінська фольклористика: становлення та шлях її до 1953 року.....	182
4.11. Марксистсько-ленінська фольклористика між 1953 роком і "відлигою" та її українська версія.....	187
4.12. Марксистсько-ленінська фольклористика після "відлиги".....	192
4.13. Контекстуальна школа у США та в Україні. ....	201
4.14. Світова фольклористика кінця ХХ – початку ХХІ ст.: реалізація можливостей новіших літературознавчих стратегій. ....	204
4.15. Світова фольклористика кінця ХХ – початку ХХІ ст.: пошук організаційних форм консолідації. ....	210
4.16. Прогноз постання "нового традиціоналізму". Методологія сучасної української фольклористики та питання про її вітчизняну філософську базу. ....	213

<b>Розділ 5. Жанровий поділ українського фольклору: усна проза й паремії.....</b>	<b>225</b>
5.1. Принципи жанрової класифікації.....	225
5.2. Проза казкова і неказкова ("Sage"), їхні основні відмінності. Проблема розрізнення жанрів неказкової прози.....	232
5.3. Історичний переказ і народне оповідання. Питання про українську соціально-утопічну легенду .....	240
5.4. Міфологічна легенда: три форми її побутування.....	250
5.5. Християнська легенда: Цикли космогонічний і старозаповітний.....	260
5.6. Легенди про персонажів Нового Заповіту, про святих і моралістичні.....	266
5.7. Казкова проза й паремії: внутрішні зв'язки.....	276
5.8. Казка чарівна як "казка над казками".....	280
5.9. Казки про тварин, кумулятивні, новелістичні .....	293
5.10. Мала казкова проза: небилиця, баєчка, докучлива казка, анекдот .....	307
5.11. Паремії: загадка, нісенітниця .....	320
5.12. Паремії: прислів'я та приказки. Проблема "народних порівнянь".....	329



<b>Розділ 6. Мелічний епос</b> .....	337
6.1. Жанрова диференціація української мелічної епіки Український епос і билини .....	337
6.2. Билини: північноросійська їхня версія і питання реконструкції давньоруської та української .....	341
6.3. Билини "Вольга і Микула" та "Ілля і Соловій Розбійник" як репрезентанти давньокиївської епічної традиції.....	348
6.4. Думи: класичне ядро думового епосу .....	360
6.5. Думи про Хмельниччину, про "козацьке життя" та моралістичні .....	376
6.6. Своєрідність думового епосу на тлі епосу світового .....	388
6.7. Християнська народна епіка: духовні вірші, "псалми", християнсько-моралістичні балади .....	395
6.8. Проблема історичної пісні .....	406
6.9. Балада історична як проміжне явище між історичною піснею та баладою .....	416
6.10. Жанр балади в українців: балади про чудесні перетворення, про кохання і родинне життя. Проблема жанрової специфіки "співанок-хронік (новин)" .....	421
<b>Розділ 7. Обряди, обрядова поезія і драма. Народна лірика. Дитячий фольклор</b> .....	433
7.1. Специфіка вивчення народних обрядів фольклористом. Календарна обрядова поезія .....	433
7.2. У пошуках прихованого змісту календарної обрядовості .....	448
7.3. Позакалендарна громадська й родинна обрядова поезія: примовки, голосіння, весільні пісні .....	454
7.4. Поезія індивідуальних ритуалів: магічні формули побажання, замовляння, закляття, прокльони .....	464
7.5. "Народні драми" календарних обрядів .....	471
7.6. Драматургічні елементи похорону й весілля .....	476
7.7. Ліричні пісні.....	485
7.8. Українські ліричні монострофи.....	496
7.9. Дитячий фольклор .....	502



<b>Розділ 8. З поетики українського фольклору</b> .....	509
8.1. Шляхи вивчення поетики фольклору .....	509
8.2. Поетика часу та простору .....	515
8.3. Фольклорні прийоми художньої організації тексту .....	526
<b>Розділ 9. Історія фольклору. Фольклор і література</b> .....	541
9.1. До питання про історію українського фольклору .....	541
9.2. Фольклор і література, аспекти взаємодії та методика її дослідження .....	550
<b>Післямова, або про національну своєрідність українського фольклору</b> .....	567
<b>Бібліографічні посилання</b> .....	574
<b>Ключ до "Запитань"</b> .....	617

Навчальне видання

РОСОВЕЦЬКИЙ Станіслав Казимірович

## Український фольклор у теоретичному висвітленні

Підручник

Редактор *В. Р. Філь*

Художній редактор *Л. П. Шевченко*

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"



Підписано до друку 12.11.07. Формат 70x100<sup>1/16</sup>. Вид. № 371. Гарнітура Bookman Old Style. Папір офсетний.  
Друк офсетний. Наклад 200. Ум. друк. арк. 50,3. Обл.-вид. арк. 36,0. Зам. № 27-4159.

Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"

01601, Київ, б-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43

☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел/факс (38044) 239 31 28

Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02.

E-mail: [vydav\\_polygraph@univ.kiev.ua](mailto:vydav_polygraph@univ.kiev.ua)

WWW: <http://vpc.univ.kiev.ua>