

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
УКРАЇНСЬКИЙ КОМІТЕТ МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ ВИВЧЕННЯ
СЛОВ'ЯНСЬКИХ КУЛЬТУР
УКРАЇНСЬКИЙ КОМІТЕТ СЛАВІСТІВ

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ

щорічник

Випуск 11

Київ
2013

УДК 398(=16)
ББК 82.3(0)
С 48

Редакційна колегія:

Скрипник Г. А. – *голов. ред.; акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*
Вахніна Л. К. – *заст. голов. ред.; канд. філол. наук, проф.*
Мушкетик Л. Г. – *заст. голов. ред.; д-р філол. наук*
Карацуба М. Ю. – *відп. секр., канд. філол. наук*

Грица С. Й. – *чл.-кор. НАМУ, д-р мистецтвознав., проф.*
Дрозд-П'ясецька М. – *д-р габ., проф. (Польща)*
Жулинський М. Г. – *акад. НАН України, д-р філол. наук, проф.*
Загайкевич М. П. – *д-р мистецтвознав., проф.*
Іваницький А. І. – *чл.-кор. НАН України, д-р мистецтвознав., проф.*
Козак С. – *інозем. член НАН України, д-р габ., проф.*
Онищенко О. С. – *акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*
Паламарчук О. Л. – *канд. філол. наук, проф.*
Пилипчук Р. Я. – *акад. НАМУ, канд. мистецтвознав., проф.*
Радишевський Р. П. – *чл.-кор. НАН України, д-р філол. наук, проф.*
Руда Т. П. – *д-р філол. наук*
Семенюк Г. Ф. – *д-р філол. наук, проф.*
Юдкін І. М. – *чл.-кор. НАМУ, д-р мистецтвознав.*
Яцків Я. С. – *акад. НАН України, д-р фіз.-мат. наук, проф.*

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*

Слов'янський світ: щорічник. Вип. 11 / [голов. ред. Скрипник Г. А.]; НАНУ,
С48 ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 354 с.
ISBN 966-02-2984-4

Щорічник «Слов'янський світ» присвячено комплексному дослідженню художньої культури слов'ян. У полі зору авторів – важливі проблеми сучасної славистики: витоки слов'янської культури, художня традиція і сучасна культура, тенденції розвитку слов'янських літератур, фольклорний дискурс. У випуску висвітлено наукову діяльність славистів різних країн – літературознавців, мовознавців, фольклористів, етнологів; представлено нові видання, інформацію про славистичні форуми.

Збірник призначено для філологів, істориків, етнологів, краєзнавців, а також широкого кола читачів.

The annual publication «Slavic World» is dedicated to the complex research of the Slavic culture. The authors of the edition pay attention to the fundamental problems of the contemporary Slavic studies: routes of the Slavic culture, artistic tradition and contemporary culture, tendencies of the development of Slavic literatures, folklore discourse. Some biographical information about scholarly works of the Slavic literary critics, folklorists, linguists, and ethnologists as well as reviews about the new papers, information about the Slavic forums are given.

This edition will be very useful for linguists, historians, ethnologists and for the public at large.

ББК 82.3(0)

*Видання зареєстроване Міністерством юстиції України
Свідоцтво КВ № 12397-1281 Р від 20.03.2007 р.*

ISBN 966-02-2984-4

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2013

БІЛЯ ДЖЕРЕЛ СЛОВ'ЯНСЬКИХ КУЛЬТУР

УДК 82-13

*Бошко Сувайджич
(Сербія)*

РОЗПОВІДЬ ПРО ЗМІЄВБИВЦЮ *

У дослідженні в компаративному аспекті розглянуто модель однієї з найдавніших індоевропейських схем з мотивом змієборства, що входить у канони жанру усних прозових форм, середньовічної літератури й усної епічної поезії. У цьому контексті досліджено аспекти жанрової генези і трансформації розповіді про змієвбивцю.

Ключові слова: розповідь про змієвбивцю, епічна пісня, легенда, міф.

В исследовании в компаративном аспекте рассмотрена модель одной из древнейших индоевропейских схем с мотивом змееборства, что укладывается в каноны жанра устных прозаических форм, средневековой литературы и устной эпической поэзии. В этом контексте исследованы аспекты жанрового генезиса и трансформации рассказа о змиеубийце.

Ключевые слова: рассказ о змиеубийце, эпическая песня, легенда, миф.

The article is devoted to a comparative study of the oldest Indo-European schemes with a dragon killing motive, which includes the genre of oral prose, medieval literature and oral epic poetry. In this context the aspects of the genre and transformation stories about dragon killer are explored.

Keywords: the Legend about Dragon Killer, epic poem, legend, myth.

* Стаття є результатом роботи над проектом «Сербська усна творчість в інтеркультурному коді» (178011), який виконано в Інституті літератури й мистецтва в Белграді.

У якій мірі жанр впливає на формування сюжету як абстрактної схеми, що завдяки жанровій конкретизації перетворюється на твір народної літератури, засвідчить спосіб, за яким одну з найдавніших індоєвропейських міфологічних схем тлумачать у межах репрезентативних жанрів усної і писемної літератури (міф, легенда, казка, епічна пісня).

Коли йдеться про включення цієї схеми до різних жанрових моделей, потрібно враховувати той факт, що відношення між усною і писемною поезією – це відношення двох літературних фактів того ж самого, а «не двох різних порядків» [25, р. 141]. З іншого боку, без літературної діахронії, лише на основі тексту, важко правильно і чітко роз'єднати елементи усного і писемного тексту, а також встановити, якою мірою друковане слово заперечує або підтверджує наявність фольклору [5, с. 137].

Розповідь про змієвбивцю – це варіант давнього космогонічного сюжету [22, р. 7]. М. Халанський на підставі пісень про боротьбу Індри зі староіндійським злим демоном Врітрою – повелителем дощових хмар, якого Індра вбиває стрілою, – відкриває прадавній індоєвропейський міф про боротьбу бога Громовика зі змієм [23, р. 13]. Міф про порятунок дівчини біля озера відомий ще з античних часів. Роль змієборця і деміурга в слов'янському пантеоні виконує Сварог – міфічний коваль, небесне божество заліза і вогню. Період між X і VIII ст. до н. е. вважають продуктивним для «міфів про Сварога, який першим почав кувати залізо, зробив перший плуг і навчив людей землеробству, переміг змія і почав будувати міцні укріплення». Ця думка спонукає дослідників до висновку, що «в цей період з'явилися міфічно-епічні розповіді серед праслов'ян, яким передували тотемні і мисливські елементи в народних оповідях, натомість розповіді про героя-вершника належать до пізніших часів» [22, р. 193].

Міфічні моделі особливо яскраво представлені на рівні нomenclатури, атрибуції та функції образів. За приклад може слугувати міф про Персея:

«Пролітаючи над Ефіопією, Персей побачив поблизу морського узбережжя, на скелі, прикуту Андромеду, дочку ефіопського короля Кефея, яку батьки змушені були принести в жертву морському господареві. Коли йому Кефей пообіцяв дочку, Персей, завдяки крилатим чоботам, шапці-невидимці й мечеві Гермеса, без зусиль убив чудовисько і звільнив дівчину» [16, с. 338].

Постає питання про праджерело, або першоджерело, розповіді про змієвбивцю в контексті вплетення уявлень фольклору, міфології і середньовічної агіографічної літератури. Варіанти про св. Георгія, який убиває змія, ґрунтуються на міфі, утворюючи сюжетну схему короткого середньовічного життя про перемогу святих захисників над чудовиськом. У середньовічну літературу слов'янських народів це життя потрапило, найвірогідніше, з візантійської літератури.

Апокрифічне житіє про св. Георгія, який убиває змія, у найдавнішій формі записане в рукопису XIII ст. попа Драголя. В основі цього тексту – елементи композиції, що відповідають жанру: увідна формула-молитва і риторичне питання, яке у структуру життя вводить поняття «диво». Згідно з поетикою легендарної оповіді вже в експозиції вказано на незвичайну подію, яка відбулася в минулому, і яку не може відчувати людина органами чуття, слуху й зору (дієслова сприйняття *чути* і *бачити*): «Господи, благослови, Отче! Хто *чув* коли-небудь і *бачив* такі дива про славного Георгія?»

Об'єктивну характеристику подано на підставі релігійної оцінки. І поза позиції наратора вона передбачена вже у вступі функції образів і суті подій, про які оповідається.

«У тих роках було місто, яке звалося Ласія, і в ньому царював цар Соломон. Він був навісний, ідолопоклонник, нечести-

вий, немилосердний. І погане переймав від тих, у кого вірив. І Бог йому віддасть за ділами його».

Виголошення передісторії про сутички зі злим змієм і введення діалогу до структури оповіді робить наративний потік динамічним вже на момент зав'язки, коли цар змушений єдину дочку віддати чудовиську як жертву:

«Поряд з тим світом було велике озеро. І жив у тому озері злий змій. І кожного дня ішли до нього люди на зустріч. І багато разів збирав цар воїнів, щоб піти з ними на боротьбу зі змієм. І мутилася вода, і не могли з ним зустрітися. Коли з'явився злий змій, зібралось все місто і почало говорити до царя, промовляючи:

– Царю, народ твій привітний і добрий, але ми гинемо. І ти, царю, не зможеш без нас.

І каже цар:

– Кидайте всі жереб і віддайте своїх дітей змієві. Я маю єдину дочку і віддам її, як і ви, за своїм жеребом, але не тікаймо із цього міста.

І сподобалася ця порада людям. І почали вони віддавати своїх дітей день за днем. І впав жереб на царя. І тоді цар одягнув дочку свою в порфіру і всю її прикрасив золотом та дорогоцінним камінням. І тримав її, плачучи гірко. І прощався з нею, ніби з мертвою».

У сюжеті герой-рятівник покликаний за Божим промислом, він діє як знаряддя Вищої сили, яке вирішує всі земні події, зокрема й учинки героя оповіді, їхню суть і наслідки.

Поряд з мотивацією вчинків героя, які лежать у площині Божої волі, що є агіографічним принципом, ця мотивація спонукає його до активних дій, що становить епічний принцип. Таку діяльність підкріплено діалогічними пасажами, до яких вдаються святі, готуючись до вирішального змагання. Аналогію до розмови з дівчиною напередодні боротьби зі змієм потрібно шукати у вербальному змаганні епічних героїв, яка слугує увертюрою боротьби:

«(...) А милосердний Бог одразу хотів показати знамення з преславним Христовим мучеником Георгієм. У той час святий був воїном. Георгій за званням був головнокомандуючий. І саме був відпущений і йшов з Кападокії до своєї батьківщини. Зі словами Божими наблизився до того місця, де було озеро, і хотів напоїти свого коня. І побачив дівчину на тому місці з гіркими сльозами на очах. Та оглянулася, плачучи. Каже їй святий Георгій:

– Жінко, чому ти тут стоїш, плачучи?

А дівчина, коли побачила святого, каже:

– Бачу тебе, пане, що ти славний мужністю і красою молодості твоєї, і світлим розумом твоїм, бо всі швидко побігли від цього озера, а ти прийшов сюди, аби жахливо померти. Сідай на коня і тікай швидко звідси, щоб не став ти поживою злomu змієві».

Натомість сама битва відійшла на другий план. Опис події не передбачає прославлення епічного подвигу або насолоди цікавою розповіддю, яка супроводжує перемогу солярного героя над силами темряви і хаосу. На першому плані – християнська мораль про необхідність спокутування гріха завдяки переведенню безбожного населення м. Ласії в єдиносущну християнську віру. Звідси подвиг св. Георгія, який перемагає демона, є лише параболою, що готує людину до важливішої боротьби заради перемоги демона в собі:

«(...) І це почувши від людей, святий Георгій взяв меч у свої руки і порубав змія, а дівчину віддав цареві. Тоді зібралося народу багато, цілуючи ноги святому і прославляючи Бога. І покликав Георгій олександрійського єпископа охрестити царя і всю родину його з п'ятнадцятьма душами, і народу охрестив три тисячі. І наступила радість у тому місці. Тоді місто Ласія побудувало церкву на честь святого Георгія. І коли створили церкву – помолилися, і з'явилося в ній джерело святої води, яке існує до сьогоднішнього дня для освячення тих, хто в Гос-

пода вірить. А Господь творить багато чудес на тому місці через молитви святого Георгія». (*Свети Ђорђе убија аждају*, переклад сербською Т. Йовановича за переписом попа Драголя з другої половини XIII ст. [18, с. 544–546]).

* * *

С. Новакович дійшов висновку, що «в основу вшановування св. Георгія увійшло міфологічне уявлення старого світу, яке міцно вкоренилося в житті давніх народів: після знищення старої віри вони давно блукали, шукаючи осередок, біля якого могли б кристалізуватися» [24, р. 131]. З іншого боку, св. Георгій – спадкоємець рис найрепрезентативніших богів слов'янського язичницького пантеону: «Разом з Перуном, найвагомішим представником слов'янського пантеону в сербів, за Чайкановичем, був Дабог, верховний бог старої сербської релігії, якого в пізніших віруваннях замінили такі святі, як св. Йован, св. Сава, св. Марта і св. Георгій, а його іпостасями були Троян і кульгавий вовк, на честь якого відзначали не лише вовчі свята і свята згаданих святих, але й Різдво, і йому першому вклонялися на родинних “Славах”» [22, р. 181].

Згадуючи легенду, яку О. Гільфердинг записав поблизу Нового Пазара, С. Новакович не висунув жодних дилем про усне походження легенди про св. Георгія, який рятує Троян-місто від змія: «Після всього цього не може бути сумніву, що легенда про св. Георгія як витязя і переможця змія, який урятував Троян-місто і дочку короля того міста, – надбання усної літератури нашого народу» [24, р. 139].

Міф – це несвідоме пробудження народної літератури: «У міфі лежить основна думка, рятівний дух, животворна сила героїчної казки, яка дає казці розвиток, він утворює єдність, він – це ідея, на якій заснована казка» [13, с. 25–26]. Тому дорогоцінні частки міфологічного матеріалу зберігаються в усній літературі передовсім як ідейна основа, яка має продо-

вження у фольклорних мотивах. Це особливо очевидно в поезії казки як жанру.

У казці «Змій і царевич» розповідь обіймає типологічно споріднену ситуацію в агіографічній літературі про св. Георгія. Однак відмінності помітні вже з першого погляду. Згідно з абстрактним стилем казки герой і місце дії не мають імені й означення. Композиція формується за принципом потрійного ускладнення і лінійного продовження епізоду¹. Сама сцена на озері, розмова героя і боротьба із чудовиськом лежать у межах однакових сюжетних параметрів. Тому потрійне ускладнення і лінійне продовження епізоду є провідними композиційними принципами:

«(...) Коли вранці білий день настане, день настане і сонце засяє, устане пастух, устане й дівчина, і стануть збиратися на озеро. Пастух веселий, веселіший, аніж будь-коли, а дівчина царева сумна, сльози лле, а пастух її втішає: “Пані мила, прошу тебе, не плач, тільки зроби, що я тебе прошу, коли прийде час, ти підбіжи до мене і поцілуй, та не бійся”».

У цьому сегменті помітно, яким чином відбувається переплетення жанрових параметрів на стилістично-мовному рівні, коли через нарацію в прозі з’являються вкраплені частини десятистопних віршів, що поєднують епічний підтекст і хореїчний розмір. Тут, звісно, потрібно мати на увазі і принципи стилізації народних оповідань В. Караджича [10, с. 68–93]. Характеристика героя заснована на об’єктивному опису і (само)вираженні героя в живих діалогічних формах. Згідно із жанровими зразками сама подія на озері сформована за принципами повторення і градації. Діалоги використані у функції зацікавлення оповіддю:

«(...) Коли вони прийшли на озеро, вівці одразу розбрелися навколо, а царевич кинув сокола на колоду, а хортів і волинку під неї, засукав штани і рукави, увійшов у воду і вигукнув: “О змію, змію! Вийди на боротьбу, щоб силами помірятися,

якщо ти не жінка”. Змій відповів: “Зараз, царевичу, зараз”. – “Мало часу в мене, змію, а ти великий, страшний, бридкий!” Як той вийшов, зчепилися вони в бою, і літній день дійшов до півдня. А коли опівдні пригріло, тоді говорить змії: “Відпусти мене, царевичу, занурю свою голову у воду, а потім кину тебе аж до неба”. А царевич йому відповідає: “Ех, змію, не дури мене; якби мене царева дівчина поцілувала в чоло, я б тебе ще вище кинув”. Коли він це сказав, підбігла царева донька і поцілувала його в щоку, в око і в чоло. Тоді царевич махнув змієм і підкинув його в небесну височінь, і коли змії упав на землю, то розлетівся на шматки...”» (Оповідач Груйо Механджич із Сентомаша [див.: 5, № 8]).

Тип противника вибрано у зв’язку з міфом як корпусом, з якого казка черпає свій сакральний зміст. Змій у переказах представлений як величезна крилата змія з трьома, сімома і дев’ятьма головами. У морфології казки змії належить до компетентності противника. Він – ворог людини, злий, зажерливий і ненаситний. За віруваннями, змії народжується від змії, яка, проживши тридцять або сто років, отримує лапи і крила [8, с. 4].

Пісенний мотив «святий Георгій убиває змія» реалізується в найширшому балканському ареалі. Особливо варіанти з болгарсько-македонського етнокультурного кола близькі до агіографічної літератури [1, с. 64–65].

За С. Новаковичем, легенда про св. Георгія в сербській усній літературі трансформована таким чином, що Королевич Марко приходить у вигляді св. Георгія, а арап – у вигляді змія. За С. Новаковичем, це – правило, за яким народні герої виступають замість святих та інших персонажів легенди [24, р. 139].

В епічній біографії Марка Королевича ціла тематична збірка пісень опосередковано пов’язана із сюжетною основою боротьби культурного героя проти демона-сторожа джерела [13,

с. 135]. Усі вони, за С. Новаковичем, не можуть увійти до модифікованої легенди про св. Георгія: «Серед них пісню про Недужого Дойчина я відношу до ряду пісень, що, я переконаний, походять з легенди про св. Георгія, тому й ця пісня, за своїми головними елементами, приєднується до легенди та до пісні про Марка Королевича й арапа» [24, р. 139–140].

В епічній пісні «Марко Королевич і арап» з низкою сюжетних елементів відбуваються докорінні зміни. Передовсім арап будує культуру в Примор'ї. Тип противника і міфічна маркованість простору («синє море») формуватиме демонічний хроно-топ як простір, що належить чужому, надлюдському, а також людині, протиставленій світові. Згідно з поетикою епічної пісні вежа, яку зводить арап, отримує реалістичні розміри і матеріальну повноту: вікна зі скла, стіни обтягнені шовком й оксамитом, вежа має двадцять горищ. Цей опис необхідний, оскільки в епіці простір мусить бути семантично маркований, подібно до події, яка в ньому відбувається і є реалістично переконливою, тим самим можливою. Зважаючи на те, що герой в епіці своєю діяльністю вводить у простір сюжет, зрозуміло, що навколишнє середовище не узгоджується з принципами характеристики героя. Водночас учинки героя додатково повинні мотивуватися психологічно й етично. У порівнянні з абстрактним стилем казки, у якій система мотивації відходить на другий план, або легендою, де її взагалі не існує, оскільки зло не підвладне людині, спокушає її, а Божий план полягає в тому, щоб добро перемогло і людина позбулася гріха, у якому живе, – епічна пісня вимагає за будь-який учинок героя отримувати логічне виправдання:

Кулу гради црни Арапине,
Кулу гради од двадест тавана,
Украј сињег мора дебелога;
Кад је Арап кулу начинио,
Ударио стакла у пенцере,

Простр'о је свилом и кадифом,
Па је онда кули говорио:
– Што ћеш пуста у приморју, куло?
Кад по тебе нитко шетат' нема:
Мајке немам, а сестрице немам,
А јоште се оженио нисам,
Да по тебе љуба моја шеће;
Ал' тако ме не родила мајка,
Већ кобила, која бедевију,
Запросићу у цара ђевојку;
Јал' ће ми је царе поклонити,
Јали ће ми на мејдан изићи.

Героя-рятівника введено в сюжет не за посередництвом вищих сил, а завдяки іншому герою. Саме введення Марка Королевича в сюжет опосередковане сном, через що до епічної стилізації залучені казкові елементи². Зміст і функція сну полягає в тому, щоб обраний герой увійшов у сюжет і здійснив подвиг. Тому епіка відступає від канону надсилання книги або формули на кшталт «ворона-провісника». Сон, який бачить «пані цариця», не подано через посередництво символів, він матиме передусім сполучувальну (поєднуючу) функцію:

У то доба и ноћ омркнула;
сан уснила госпођа царица,
Ће јој на сну чоек говорио:
– Има, госпо, у држави вашој
Равно поље широко Косово,
И град Прилип у пољу Косову
У Прилипу Краљевићу Марко;
Вале Марка, да је добар јунак;
Пошљи књигу Марку Краљевићу,
Посини га Богом истинијем,
Обреци му благо небројено,
Нек ти отме шћерцу од Арапа.

Таємничий «чоловік», який приходить увісні до цариці, перебуває на межі переказу і легендарної оповіді. Його розповідь заснована на поетиці усного переказу («хвалять Марка за те, що він добрий герой»). Семантичний простір виразу звужено і сфокусовано через посередництво сну. Повідомлення представлене як поетична головоломка за допомогою техніки установки, що властива казці як жанру: у держави є поле, на полі є місто, у місті – герой, а в героя – риси, необхідні для здійснення подвигу, тобто порятунку біля озера царевої доньки.

Цікава й сцена на озері. Формули часу пов'язані з характеристикою простору (ніч, яка «згасла», події, що відбуваються «перед темною ніччю»). На відміну від казки, де пастушок покликаний створювати атмосферу радісних веселощів, у епічній пісні домінує похмурий настрій, зумовлений демонічним оточенням. Страх передано опосередковано, через поведінку коня героя. Діалог переходить у монолог нещасної дівчини до озера:

Кад је било испред тавне ноћи,
Он поведе Шарца на језеро,
Да га ладне напоји водице,
Ал' му Шарац воде пити неће,
Већ погледа често око себе,
Ал' ето ти Туркиње ђевојке,
Покрила се злаћеном марамом;
Како дође на језеро млада,
Поклони се зелену језеру,
Пак језеру стаде бесједити:
– Божја помоћ, зелено језеро!
Божја помоћ, моја кућо вјечна!
У тебе ћу вијек вјековати,
Удаћу се за тебе, језеро,
Волим за те, него за Арапа.

«Одруження» дівчини із зеленим озером відповідає типовій характеристиці демонічного простору й уявленням стоячої води як міфічного передпокою смерті [2].

Коли йдеться про взаємозв'язки церковної апокрифічної легенди про св. Георгія й епічних функцій арапа в колі пісень про Марка Королевича, Н. Милошевич-Джорджевич епічну пісню ставить на безумовний церковно-легендарний ґрунт, зазначаючи, що вона «із церковних книг перейшла до нашої народної літератури і повісті про знатного дворянина, звитязного лицаря, поборника християнської віри, святого і мученика, могутнього героя – св. Георгія. Зі своїх двох “відгалужень”, використовуючи вираз С. Новаковича, вона утворює одну з найпопулярніших тем нашої середньовічної літератури. Ми зупинимося лише на тому відгалуженні, яке говорить про чудо св. Георгія зі змієм, оскільки це сягнуло розквіту в народній літературі, і залишимо обабіч апокрифи з давнішим відгалуженням про мучеництво св. Георгія, яке згадуємо лише тому, що деякі свої елементи воно надало народній легенді» [11, с. 134].

У всіх наведених прикладах, незважаючи на жанрову належність, як інваріантний елемент сюжету виокремлено демонічний хронотоп: «Пов'язаність хтонічних божеств, найчастіше змія з водою (річкою, джерелом або озером), – це частина міфологічної географії підземного світу, за якою вхід до підземелля завжди веде через річку або озеро: за давньогрецьким віруванням, тіні мертвих приходять до воріт Аїда через р. Стікс» [4, с. 88–89].

В епічній космогонії південних слов'ян роль героя, який пробуджує демона темряви і міфологічного підземелля, переймає Марко Королевич. У піснях про сутичку з арапом образ Марка постає зразком архаїчного типу – носія «героїчної казки»: «Від міфічної конструкції героя як доброго і поганого бога, через спілкування з вілою, сходження в “той світ” і су-

тичку в межах міфічної парадигми брати–вороги, через битву із чорним арапом і рештою арапів, з якими слов'яни стикаються в перших століттях заселення Балкан, до битв із турками і зброї, якою герой володіє в битві з вілою, перетасовані карти епох, і кожна епоха наділила Марка своїми певними особливостями» [21, р. 117].

Поміж Марком і св. Георгієм на білому коні, як балканським міфологічним типом рятівника [12], стоїть фігура фракійського вершника: «Знайдені сліди фракійського вершника найчастіше були пов'язані з певним видом малих святилищ поблизу якогось джерела або, набагато рідше, з власне гробницею. Ці дані вказують на те, що фракійський вершник за своїми головними функціями пов'язаний з водою і світом мертвих, тому сподіваємося, що ці елементи знайдуться в переказах про нього, тобто в їх пізніших варіантах про святого Тодора, святого Георгія і, особливо, Марка Королевича» [16, с. 94].

М. Филипович, указуючи на ряд обрядів, пов'язаних зі зміями і культом св. Тодора, наголосив, що ідентифікація фракійського вершника зі св. Георгієм відбулася «виключно на основі іконографічної подібності: св. Георгій у православній іконографії зображений як воїн на коні, який, переслідуючи змія, проколює його списом» [20, с. 10].

У ряді пісень про Марка Королевича і демона джерела унаочнений зв'язок між героєм-вершником, змієм і водою: «Усе це наштотує на думку, що первісний мотив пісень, у яких Марко бореться зі сторожами джерела, близький до переказу про св. Георгія, і що в обох випадках відкриваємо цікавий зв'язок між героєм-вершником, змієм і водою. У цих переказах змії, очевидно, представляє водяного демона. Однак постає питання “У яких мотивах ідеться про боротьбу св. Георгія і Марка Королевича, якщо ця функція, за аналогією з фракійським вершником, належить і їм?”» [16, с. 96].

З іншого боку, Р. Божович і Й. Деретич тлумачать моделі, де Марко Королевич стикається з арапами, переважно як згадки про дуже ранні зв'язки і контакти слов'ян з арапським світом, у контексті арапських проникнень у Європу. У світлі таких бачень сюжет про Марка і арапа можна було б тлумачити передовсім крізь призму історичних причин: «Маючи на увазі візантійсько-арабські сутички, які тривали багато століть, можемо уявити, що в пісні знайшли відгомін саме глобальні події, а також ті, які безпосередньо загрожували царській столиці» [2, с. 180].

Витоки усної згадки епічного арапа Й. Томич знайшов в історичному арап-паші, у турецькому героєві кінця XVII ст. За Й. Томичем, особи «Муси, який діє подібно до Джема (Єген-паші), потрібно шукати поряд з історичним Джемом, серед його оточення і помічників, так само, як ми маємо особу, яка відповідає Арап-азі та іншим арапам (Арап-паша), котрі найчастіше узагальнені піснями цієї групи» [19, с. 140].

Таким чином, фольклор як несвідома пам'ять вищої міфології стійко переживає розпад розвинених міфологічних систем і трансформується в низку «підсистем» благородної середньовічної культури, щоб суворим чернечим словам дати життєдайні соки народної літератури. Фольклор у цьому процесі багатий різномірними частками усних і писемних зразків і, як такий, переживає повторне моделювання як складова святогеоргіївської агіографії³.

Завдяки порівняльному аналізу різних фольклорних жанрів розкривається невичерпна сила усного поетичного слова, яке об'єднує святий час міфу, високу культуру середньовічної літератури і відсторонений час історії.

ПРИМІТКИ

¹ «Вступна формула з трьома синами не містить у собі класичним способом визначену жертву, а розкладається на 2+1. Два брати програють, а

третій – ні. За таким порядком для подальшої побудови сюжету будуть необхідні три герої, подані в простій комбінації – два змії і одна дівчина. Такий порядок здійснюється завдяки введенню змія і помічника (баба). У другій частині представлені також дві реальні особи (наймолодший брат і дівчина), другий змії і помічник (тварина). Відтак принцип 2+1 послідовно розкривається у структурі казки “Змії і царевич” (Вук, 8)» [14, с. 21].

² «Сон у казці причинново-наслідково пов’язаний з долею головного героя, а його місце у структурній комбінації тексту може мати різні функції» [14, с. 99].

³ «Образ святого Георгія (як і інші, подібні до нього) – це не лише вияв старого міфологічного змісту в новій релігійно-ідеологічній формі, а самостійне, специфічно-середньовічне явище. Фольклор проковує проникнення мотиву змієборства в агіографічну літературу (що є чужим для самої її сутності). Саме там спостерігаємо й один з парадоксів: через житійну літературу тема драконоборства отримує новий потужний імпульс для розвитку і вторинно фольклоризується. Багато століть фольклор і література існують разом та переплітаються в найдивовижніших формах і різносторонніх напрямках. Універсальна міфологічна модель – змієборство, проникаючи з фольклору у високу літературу, засвоюється і трансформується за своїми законами розвитку, після чого, перетворена, знову повертається у фольклор» [1, с. 71].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Беновска-Събкова М.* Змят в българския фолклор. – Второ фототипно издание. – София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 1995.

2. *Деретић Ј.* Загонетка Марка Краљевића. О природи историчности у српској народној епизи. – Београд, 1995.

3. *Детелић М.* Митски простор и епика // Посебна издања. – Београд : САНУ, 1992. – Одељење језика и књижевности. – Књ. 46.

4. *Дрндарски М.* На вилином вијалишту. О транспозицији фолклорних жанрова. – Београд, 2001.

5. *Карановић З.* Народно песништво: усмено, писано, штампано // Усмено и писано / писмено у књижевности и култури : радови са међународ. Науч. скупа одржаног у Новом Саду 21–23 септембра 1987, у част Вука Стефановића Караџића (1787–1864) / уредник С. Петровић. – Нови Сад, 1988.

6. *Караџић В.* Сабрана дела Вука Караџића. – Београд : Просвета, 1988. – Књ. III: Српске народне приповијетке / прир. М. Пантић.
7. *Караџић В.* Српске народне пјесме. – Беч, 1845. – Књ. 2.
8. *Караџић В.* Сабрана дела Вука Караџића. – Београд : Просвета, 1988. – Књ. 5 / прир. Р. Пешић.
9. *Кулишић Ш., Петровић П. Ж., Пантелић Н.* Српски митолошки речник. – Београд : Етнографски институт САНУ, Интерпринт, 1998.
10. *Милошевић-Ђорђевић Н.* Казивати редом. Прилози проучавању Вукове поетике усменог стварања. – Београд : Рад ; КПЗ Србије, 2002.
11. *Милошевић-Ђорђевић Н.* «Легенда о св. Ђорђу» // Заједничка тематско-сижејна основа српкохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције. – Београд, 1971.
12. *Питулић В.* Трагом архетипа: од усмене ка писаној речи // Библиотека Књижевност и језик. – Београд : Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2011. – Књ. 37.
13. *Руvaraц И.* Две студентске расправе. – Београд, 1884.
14. *Самарија С.* Поетика усмених прозних облика. – Београд : Народна књига ; Алфа, 1997.
15. *Самарија С.* Тешанова песма о Марку и Љутици // Свет речи. –1997/1998. – № 4–5.
16. *Срејовић Д.* Древни балкански елементи у лику Марка Краљевића // Илири и Трачани. О старобалканским племенима / прир. В. Јовић. – Београд, 2002.
17. *Срејовић Д.* Цермановић-Кузмановић Александрина // Речник грчке и римски митологије. – Београд, 1979.
18. Стара српска књижевност. Хрестоматија / Т. Јовановић. – Крагујевац, 2000.
19. *Томић Ј.* Историја у народним епским песмама о Марку Краљевићу // СКА. – Београд, 1909. – Књ. 30, I. Песме о Муси Кесецији и Ђему Брђанину.
20. *Филиповић М.* Трачки коњаник у обичајима и веровањима савремених балканских народа. – Нови Сад, 1950.
21. *Đžadžić P.* Homo Balcanicus, homo heroicus. – Beograd, 1987.
22. *Janićijević J.* U znaku Moloha. Antopološki ogled o žrtvovanju, Vajat. – Beograd, 1986.
23. *Maretić T. M.* Halanskoga «Južnoslovensko pričanje o Kraljević Marku» u svezi s narodnom ruskom epikom, (Književna obznana) // Rad JAZU. – Zagreb, 1897. – Књ. 132.

24. *Novaković S.* Legenda o sv. Gjurgju u staroj srpskoslovenskoj i narodnoj usmenoj literaturi // *Starine*. – 1879. – XII. – Knj. 9.
25. *Petrović S.* Pojmovi i čitanja. – Beograd : SANU, 2008.

Переклад із сербської Людмили Недашківської

SUMMARY

The article is devoted to a comparative study of how one of the oldest Indo-European with Dragon killer motive was embodied in the genre of oral prose, epic poetry and an ancient literature.

From this perspective different sides of the genesis and transformation of genre stories about Dragon killer are analyzed.

When it comes to the inclusion of the plot into various genre forms, it stresses that the combination of oral and written poetry is the relation of two homogeneous literary factors. On the other hand, without diachronic literary effect it's impossible to distinguish impact between the elements of oral and written tradition. The legend about Dragon killer is a variant of the ancient cosmogony plot about struggle of Zeus with a dragon, which is known since ancient times. The role of the Dragon killer and the demiurge in the pantheon of Slavic belongs to Svarog – mythical blacksmith, god of fire and iron. Myth of Svarog dates back between 10 and 8 BC. Variants which apply to St. George, who conquers the dragon, stratify on myth and form a plot scheme of medieval hagiographies that get into the apocryphal literature of the Slavs through Byzantine sources. Mythological component stored as a precious seed in oral tradition, has the most important meaning of the ideological basis on which folk motives stratify. Especially clearly it's represented on the example of a fairy tale «The Dragon and the King's Son» – the plot widespread in the Balkans. In Serbian oral tradition legend of St. George transformed so that instead of St. George appears Marco Korolevich and dragon is replaced on Arapyn, which corresponds to the principle that in folk legends on place of images of saints appear folk heroes. According to folk poetics series of plot additions also changes the folk epic poetry, in which appears a realistic background, the actions of the heroes are justified from the standpoint of national morality, and in the structure of the songs an important role play the elements of folk tales (dream, crow, leaf, etc.). However,

despite the plot belonging to different genres of folklore one of invariant features is demonic chronotope, on which chthonic deity belongs to the mythological underworld. In a number of songs about Mark Korolevich and his demonic enemy opens the prospect of connection between rider, dragon and water as an echo of the ancient myth. On the other hand, the number of researchers perceive in struggle of Mark Korolevich and Dragon, ancient Slavs relations with the Arab world in the context of the Arab invasion to Europe. Thus, the comparative analysis of different genres of folklore opens a striking force of the spoken word, which is able to combine the culture of medieval literature, as well as the mythical time and profane time of history.

Keywords: the Legend about Dragon Killer, epic poem, legend, myth.

УДК 398:801.81=163.41

*Валентина Питулич
(Сербія)*

КОРОЛЬ МИЛУТИН І МОНАСТИР ГРАЧАНИЦЯ У ФОЛЬКЛОРНІЙ СПАДЩИНІ СЕРБІВ *

Про особу короля Милутина згадок існує небагато, лише кілька пісень і переказів. Оскільки король Милутин – один з найбільш впливових сербських правителів, за часів правління якого Сербія була могутньою державою, народні співці включили пісні про нього до усної оповіді з метою пробудження національної свідомості в період Першого сербського повстання. Беручи до уваги тенденцію до залучення фольклорного матеріалу (зокрема, це стосується Боголюб-ба Петрановича) при відтворенні сучасних суспільно-політичних подій, зазначаємо подібні прийоми і при процесі включення постаті короля Милутина до структури епічної пісні.

У переказах із Косова й Метохії про будівництво монастиря Грачаниця використано всі правила жертвовного обряду, необхідного для того, щоб будівля була стійкою і надійною. Мовою символів народний оповідач установив зв'язок з міфічним простором неба й землі, куди вмістив Милутинову спадщину.

Ключові слова: Король Милутин, монастир Грачаниця, латинський король, мати, боротьба, місто, камінь, кизил, мрія, хмара.

О личности короля Милутина упоминаний существует немного, лишь несколько песен и преданий. Поскольку король Милутин был одним из наиболее влиятельных сербских правителей, во времена правления которого Сербия была могущественным государством, народные певцы включали песни о нем в устные рассказы с целью пробуждения национального сознания в период Первого сербского восстания. Учитывая тенденцию к привлечению фольклорного материала (в частности, это касается Боголюб-ба Петрановича) при воспроизведении современных общественно-политических событий,

* Стаття є результатом роботи над проектом «Сербська усна творчість в інтеркультурному коді» (178011), який виконано в Інституті літератури й мистецтва в Белграді.

отмечаем подобные приемы и в процессе включения личности короля Милутина в структуру эпической песни.

В преданиях из Косово и Метохии о строительстве монастыря Грачаница использованы все правила жертвенного обряда, необходимого для того, чтобы здание было устойчивым и надежным. Языком символов народный рассказчик установил связь с мифическим пространством неба и земли, куда поместил наследство Милутина.

Ключевые слова: Король Милутин, монастырь Грачаница, латинский король, мать, борьба, город, камень, кизил, мечта, туча.

The character of Milutin was not much sung about. There exist only a few poems and legends. Since king Milutin is the greatest Serbian legator, and Serbia was a powerful state during his reign, the folk singer transposes his character into an oral narrative aiming to revive the national consciousness at the time of the First Serbian Uprising. Considering the need of certain recorders (like Bogoljub Petranovich) to make some alterations in the service of everyday political events, the same happened in the process of transposing the character of king Milutin into the structure of the epic poem.

The legends from Kosovo and Metohija on the building of the Grachanica monastery observe all the rules of a ritual sacrifice necessary for the preservation of every building construction. In the language of symbols, the folk singer establishes communication with the mythical space of the heaven and earth, where he places Milutin's legacy.

Keywords: King Milutin, Monastery of Grachanica, Latin King, mother, struggle, town, stone, dogwood, dream, cloud.

Предметом зацікавлення народного співця досить часто були видатні особистості, пов'язані з історією сербського народу. Здебільшого це постаті, які брали участь у важливих історичних подіях. Завдання, що стоїть перед нами в цьому дослідженні, – з'ясувати, як ту чи іншу подію подавав конкретний народний виконавець, зображуючи короля Милутина, визначного сербського володаря. І чи був він у народній пісні й переказі наділений цими атрибутами, чи, за законами поетичного народного виконання, при зображенні його образ

зазнав істотних трансформацій. Про особу короля Милутина текстів існує небагато, лише кілька пісень і переказів.

В епічних піснях, які оспівують короля Милутина, центральне місце посідають весільний обряд і обряд обрання імені при хрещенні. Фабула пісні про одруження розвивається за усталеною схемою. Весілля, яке проходить відповідно до класичного обряду, не привертає уваги співця-виконавця епічної народної пісні. Він найчастіше вводить до фабули наречену, котра перебуває далеко від нареченого. Свати, які здебільшого виступають своєрідним уособленням війська, мають пройти далекий шлях і здолати перешкоди, що у свою чергу дає простір для формування культу героя.

Пісню про одруження короля Милутина знаходимо в запису Боголюбів Петрановича з Боснії та Герцеговини. Згадаймо, що король Милутин з'являється в пісні зі збірника В. Караджича «*Опет зиданье Раванице*» («Знову будівництво Раваниці») в каталозі спадщини Неманичів, де зазначено, що король Милутин побудував монастир Девич: «*Король Милутин возвишає Девич / на Косовому полі широкому*» [4, с. 150]. Зважаючи на час появи збірки Б. Петрановича, помітною стає певна тенденція до пробудження національної свідомості за допомогою архетипу цього героя напередодні Першого сербського повстання. У пісні співається, як король Милутин одружується із прекрасною дівчиною.

Головний герой – король Милутин, його постать включено до кола пісень про одруження. Цікаво спостерігати тут, як народний співець проектує долю історичних персонажів на сучасні соціально-політичні події в країні. Серед сватів з'являється ціла низка подібних героїв. Народний співець переносить короля Милутина до Призрена, а найвизначніших сербських героїв – до Росії. За часів доби визволення від турків пісні виконували функцію сучасних мас-медіа і мали на меті посилити славу Неманичів, як і прихильність до Росії, на

яку покладали велику надію. Пісня привертала увагу слухачів до нагальних політичних потреб. Король Милутин перебуває тут лише на другому плані. На сцені з'являється архетип героя, особливо в образі Королевича Марка, який перемагає арапів (хтонічне, підземне, демонічне) і звільняє зв'язаного Милутина та його наречену. Тут наявний момент епічної сакральності, на якому наголошує Миодраг Павлович ¹. На короля Милутина покладаються обов'язки того, хто здобуває чи, краще сказати, повертає славу Неманичів, оскільки тоді потрібно було сформувати, поряд з архетипом героя, архетип Спасителя.

Цікаво, що народний співець пісні про короля Милутина пов'язує з «останніми» часами, про які Веселин Чайканович говорить як про інтернаціональний мотив кінця світу, що в сербському етносі пов'язується з подіями на Косовому полі. Оскільки часи правління Милутина визначені як золота доба, особливо, коли йдеться про його спадщину, то народний співець на епічну сцену виводить короля Милутина, який через «книги староставні» ² намагається дізнатися про долю народу. Так, у пісні «Хресне ім'я короля Милутина» він отримує ореол святого, що нехарактерно для епічних весільних пісень. Піднесеність і акцент на духовній вертикалі сербського народу в цій пісні вказує на стурбованість, пов'язану з приходом страшних часів, що неминуче наближаються. Після повідомлення ігумена про те, що сербську державу чекають часи занепаду, у короля Милутина сльози виступають на очах. У структурі епічного співу про занепад сербського царства знаходимо ще міфологічний, давніший шар – зникнення зміїв, у яких приховується значна міфічна сила.

У пісні відчутною є тенденція повернення до первісних християнських уявлень у зв'язку зі згадкою про Цареград та церкву Святої Софії. Народний співець крізь призму гріховності репрезентує всю етнічну спільноту, саме в гріховнос-

ті вбачаючи причину занепаду і страждань нації, залишаючи для неї, утім, можливість визволення, оскільки на момент початку боротьби проти турків дуже відчутною була тенденція до згуртування, єднання всіх християн.

Зрозуміло, чому народний співець включає постать короля Милутина до епічного співу. Йому потрібен був хтось, хто став би духовною вертикаллю, заповідачем, який через колективне несвідоме прагнув до об'єднання сербів проти турків. Цікаво, що в народному співі не фігурує монастир Банське, хоча мотив спадщини досить часто трапляється в корпусі сербських народних пісень, можливо, тому, що його було зруйновано під час Косовської битви, або, як написав В. Караджич, через те, що «серби й до Косова мали давні юнацькі пісні, але ця подія так сильно вразила народ, що майже всі забули, що було до того, і тоді почали оповідати й оспівувати знову» [4, с. 569].

Проте в Косові й Метохії існувала легенда про будівництво монастиря Грачаниця. Народний оповідач відштовхується від історичного факту про те, що його будував король Милутин, але цей факт набуває атрибутів міфічного. Розпочнемо із твердження М. Павловича, що «ніколи ніхто не пояснить появу храму. Один раз подивишся, він наче вириває із землі, а другий – наче в неї закопаний. Може здаватися, що його спустили з неба рукою або довели човном з моря, який водами ніколи більше не попливе. Витвір творчого духу, сходження духу, який знає мови й способи будівництва» [9, с. 52].

Легенди, у яких розповідається про появу окремих місць, переважають у корпусі народних оповідань з Косова й Метохії. Для народного оповідача було цікаво, як з'явилися окремі монастирі, а також викликав інтерес мотив будівництва та руйнування окремих міст і церков, так що у свідомості народного співця зберігалось архаїчне уявлення про будівництво й розбудову. Король Милутин у легенді постає героєм, який реалі-

зує себе на полі бою, тому тут наявні елементи міфу про героя, доля якого, як стверджує Еріх Нойман, є «прикладом, за яким ми маємо жити і за яким людство завжди жило» [9, с. 111].

У структурі оповіді наявні ті символи, які на міфологічному рівні мають творче значення. Це символи води, неба, каменя й землі, які як елементи творіння забезпечують міць і нетлінність монастиря. Король Милутин бере Латинку-дівчину³, дочку латинського короля, згодом стає героєм, котрий перемагає хтонічні сили, в оповіді – латинян, у пісні про одруження короля Милутина – арапів. Латинка, дружина короля Милутина, за наказом батька відводить дітей до своєї країни. Оскільки в сербській традиції жодна будівля не може встояти без принесення жертви, народний оповідач як заміну кровної жертви залучає боротьбу, у якій король Милутин, найкращий представник роду, приносить себе в жертву, щоб будівлю не було зруйновано⁴.

Збройна сутичка як альтернатива жертви необхідна для здійснення будівництва. Оскільки, за словами М. Павловича, «храм зводиться на межі життя і смерті, він отримує ту силу, котра порушує елементи природи, які пов'язало будівництво» [8, с. 160], то за цим правилом буде розгортатися оповідь народного оповідача. Існувала так звана заснована жертва, яку приносили самому храму на початку певного будівництва⁵, це можемо спостерігати і в цій легенді.

Можливість будівлі залежить від результатів сутички, у якій уособлено зіткнення полярних якостей добра – зла, відповідно, у цій сутичці Милутин й латинського короля. Латинський король перебуває в самій Грачаниці: «Тоді той латинський король жив у Грачаниці, у Бедем-місті. Король Милутин домовився зі своєю матір'ю, що підійме своє військо на боротьбу з латинським королем. Він знаходить засідку в потоці, під назвою Сеяце, залишає там матір з військом, а сам піднімається на гору, щоб подивитися, де стоїть Бедем-місто. На тій горі

ріс кизил. Стомлений король ліг під ним і заснув, і наснилося йому, що чабан, який поряд пасе овець, украде в нього дітей, якщо йому за це заплатять; тому, коли йому принесуть дітей, треба, щоб він забив кизил у камінь, на який схилив голову, коли спав, і тоді відразу з каменя потече вода, якою треба скувати дітей. І ще йому уві сні було сказано, що якщо він хоче перемогти латинського короля, нехай на Бедем-місто нападе з боку Старого Села [нині – Лаплє Село. – В. П.]» [1, с. 134].

До структури розповіді вводяться сни як одна з моделей архаїчної свідомості, особлива форма спілкування.

Оскільки король Милутин – насправді ктитор Грачаниці, то розповідь починається з конкретного історичного факту, при цьому використовується модель міфологічного облаштування світу, що засновується на боротьбі світла й темряви, про які говорить Еріх Нойман: «Картина світу, уявлення про місто та будівництво храмів, так само, як і римський військовий табір і християнська просторова символіка церкви, відповідають первісній міфології простору, яка походить від протиставлення світла – темряви» [7, с. 92]. У легенді за принципом боротьби світла й темряви відбувається облаштування простору. Король Милутин завойовує Бедем-місто, обмежене водою ⁶, з'являються символічні християнські помічники (пастухи, матір), діти очищуються водою з каменя. Символіка очищення водою, яка витікає з каменя ⁷, свідчить про наявність міфічного компонента, коли матеріальний предмет набуває ширшого значення. Таким чином, проблема жертви переноситься на простори неба й землі, де камінь, за висловлюваннями М. Павловича, отримує силу, «щоб від первісного ідола (каменя) виникла одна зведена функція – жертovníк» [11, с. 22]. Очищенням водою як засобом люстрації король Милутин після повернення з латинської землі здійснює ритуальне хрещення дітей. У той самий спосіб відбувається очищення хтонічного простору, який відкриває шлях до будівництва монастиря. На

тому місці, тобто в очищеному, сакральному просторі, мати покладе короля Милутина спати, і він у сні побачить, яку церкву має збудувати.

У легенді з'являється категорія пророчого сну. Мати Милутина направляє сина у світ чудесного, міфологічного, у світ таємниці, де повідомлення пов'язані з його земною діяльністю, що й зрозуміло, оскільки в сербській традиції жінка – носій таємних знань. За Н. Фраєм, «сон сам по собі є поєднанням загадкових альязій із життя того, хто спить» [14, с. 125]. Король Милутин отримує уві сні повідомлення: «Завтра король встане до сходу сонця й побачить на небі красиву і велику хмару з п'ятьма куполами. Покличе відразу майстрів, а ті почнуть тієї самої весни будувати церкву й побудують її до покрівлі. На зиму майстри розійдуться, а коли знову настане весна, більше не приходитимуть. Король зватиме їх і шукатиме, але вони не приходитимуть три роки поспіль, а церква стоятиме недобудована. Коли прийде третій рік, король сердито накаже стягти голову головному майстрові. А той благатиме, промовляючи: “Якби я прийшов відразу, то справді церква була б добудована в перший рік, але не простояла б і трьохсот років, а я не приходив три роки, осів і фундамент, і стіни, тому коли я збудую ще й добре склепіння, простоїть не триста років, а в ім'я Боже і славу королівську, на віки віків”» [2, с. 119]. До структури легенди входить і категорія часу, що забезпечує міцність будівлі, виражену через символіку числа три ⁸. Визначення способу будівництва церкви уві сні міститься у твердженні Н. Фрая, що сон включає міфічний елемент, «який має силу незалежної комунікації, що бачимо не лише у відомому прикладі Едіпа, але й у будь-якій збірці народних казок» [14, с. 125].

Транспозиція короля Милутина в усній творчості підлягає всім правилам формульної розповіді та співвідноситься з найглибшими шарами людської психіки. У такий спосіб сформовано архетип героя, як і архетип рятівника, що був надзвичай-

но сильним у корпусі народного співу цієї етнопсихологічної спільноти. На конкретних прикладах ми бачили: одна історична постать функціонує як транспонована в ракурсі народної оповіді, нею користуються в сучасних політичних цілях. На матриці народної оповіді історичний факт підлягає всім правилам формульного вираження, яке вказує на закони жанру, що зумовлює транспозицію.

Оскільки в сербській народній традиції розвинений культ спадкодавства ⁹, то постає питання, як співець саму дію створення матеріального об'єкта змістив до центру свого зацікавлення, маючи на увазі всю систему жертвовного обряду, що його обов'язково виконували під час будівництва.

Про монастир Грачаниця розповідається в народній літературі – у переказах із Косова й Метохії, ліричних народних піснях та епічних піснях давніших часів. Оскільки будівництво містить у собі певні ознаки бунтарства, то М. Павлович пов'язує це з певним видом суперечки людини з Богом, що закінчується бунтарством вищої сили, на яку відповідають принесенням жертви, оскільки «тільки мета – будівництво храму – передається людині зверху» [9, с. 127].

У переказі з Косова й Метохії мовиться: «Король Милутин мав звичку брати щороку по одній дружині, і якось він узяв собі за дружину дочку латинського короля, яка народила йому двох синів. Король, за звичаєм, наприкінці року відпустив жінку. Вона пішла до батька з дітьми і там їх виховувала» [1, с. 133]. Так само і в есхатологічному переказі «герой найчастіше протиставляється якомусь узагальненому імпліцитному чи експліцитному ряду речей, порушує табу (цивілізаційно зумовлене) і за це карається, або йому ж скоряється, і за це отримує винагороду» [6, с. 105]. На початку переказу про будівництво монастиря Грачаниця наявне порушення табу, оскільки король Милутин бере щороку по одній дружині, а потім відпускає, а те, що він бере чужинки-латинянок,

що в сербській традиції є відомим приводом для виникнення сутички, призводить до порушення гармонії, а відтак – і до необхідності знову відновлювати порядок.

У ритуально-магічній традиції відновлення порядку й повернення порушеної гармонії можливі лише за умови принесення жертви¹⁰, а це у свою чергу зумовлює появу героя. На самому початку переказу ми бачимо порушення табу, а також символічне пожертвування дітей, забраних від батька. Король Милутин, коли виростають діти, доручає дружині відправити їх до нього, а латинський король відмовляє, унаслідок чого виникає привід для сутички. Він порушує усталений порядок. У системі шлюбного заповіту знаходиться місце для спокути гріхів, інакше кажучи, отримання прихильності богів досягається шляхом принесення власної жертви, у цьому випадку йдеться про включення до боротьби.

Місцезнаходження латинського короля в Грачаниці й необхідний процес боротьби відкривають сакральний простір, у якому відбудеться певний вид ритуального очищення. Оскільки «місця мають свою енергію і свою історію, збирають випромінювання елементів з навколишнього середовища, найкоротшими шляхами шлють свої повідомлення у вищі й нижчі простори» [10, с. 53], то майбутній простір Грачаниці має стати полем битви, де відбудеться сутичка хтонічного (латинського короля) і світлого (короля Милутина). Епізод сну виконує функцію медіатора, а дерево кизил, під яким король Милутин бачить сон, як він дає пастухам гроші – викуп за дітей, асоціюється з ритуальним посвяченням місця в сакральний простір. Саме очищення простору починається символічною заміною жертви, збиранням війська, згодом – відкупом дітей. Цікаво, що першим з'являється камінь, матеріал, з якого буде побудовано монастир, він служить Матері-Землі, на яку король Милутин опускає голову, важливе місце відводиться також утробі Великої Матері, з якої потече вода, щоб провести ритуальне ку-

пання дітей, яке асоціюється з новим хрещенням. Усі ці дії вказують на магічне очищення простору заради побудови світлого храму. Сон як медіатор, камінь і кизил, який має функцію апотропею, свідчать про архаїчні мотиви в переказі. Приборкання річки, що тече біля Бедем-міста, за допомогою помічників – пастухів і корови – міститься в найдавніших пластах оповіді.

Вигнання латинського короля з Бедем-міста спільними зусиллями короля Милутина й матері вказує на єдність чоловічого та жіночого начала, а також виступає як своєрідний антипод хтонічному. Отже, простір повністю очищений, король Милутин, пройшовши процес ініціації, стає героєм, який приносить себе в жертву, здійснює ритуальний відкуп, відбувається хрещення дітей, – створені умови для будівництва храму. Король Милутин після перемоги ділиться з матір'ю своїм бажанням побудувати церкву «на славу Божу і на згадку про перемогу», але зізнається, що не знає, як це зробити. Оскільки «храм має бути призначений для певних релігійних відправлень» [10, с. 53], то верхні сфери, тобто небесний простір, виступатимуть у функції картини-зразка для будівлі. Знову з'являється сон як медіатор між вищими силами, Богом і земним богом, людиною. Мати короля Милутина виконує функцію медіатора й дослухається до потойбічного. Вона у своїх руках тримає таємні ключі від небесного, у сні бере участь у будівництві храму. На тому місці, де король Милутин дізнався, як повернути дітей, відкупивши їх і здійснивши обряд ритуального купання, король знову вступає в контакт із потойбічним. Уві сні Милутин чує голос, який каже, щоб він прокинувся до сходу сонця і, залежно від того, яку хмару побачить, таку й церкву має будувати. Ритуальне пробудження до сходу сонця вказує на факт народження й водночас – на силу божества: «Король наступного дня встане до сходу сонця та побачить красиву й велику хмару з п'ятьма куполами» [2, с. 135]. Народний оповідач ключ до візуального вигляду монастиря розшукав у формі хмари, що пливе до сходу

сонця. Оскільки форма нематеріальної природи, на відміну від каменя чи дерева, походить зі сфери недоторканного, небесного, відразу можна вести мову про її містичну сутність.

Порада матері побудувати таку церкву, якої форми побачить він хмару до сходу сонця, визначає заздалегідь обмежений часовий простір, у який переноситься будівля. Уявлення релігійного архетипу, утіленого в ідеї будівництва церкви за візуальними ознаками хмари, збігається з міркуванням М. Павловича, що «хмара не мусить довго бути на небі, аби бути визначеною. Фактор часу не впливає істотно на її форму і “природність”. Достатньо, щоб форма була сприйнятною, а отже, – реальною. Хмари дають таку можливість» [11, с. 45].

У народних піснях також згадується монастир Грачаниця як важливе культове місце зібрання сербів, а також як місце здійснення євхаристії, тому його оспівано і в ліричних піснях, і в епічних. У пісні «Святий Сава» і «Знову Святий Сава» (Сліпа Стефанія і Філіп Вишнич) натрапляємо на анахронізм («Мову вело панство християнське, біля білої церкви Грачаниці» [4, с. 80]). Сербське панство збиралося біля Грачаниці-церкви, щоб поставити святому Саві важливе питання, «куди поділося багатство царя-Немані», що свідчить про важливість цієї будівлі для сербського народу, на відміну від Милутиногового спадку, Банського, який народ майже не згадує, можливо, тому, що його було зруйновано відразу після приходу турків на Косово поле.

Грачаниці відводиться важлива роль у створенні релігійного архетипу, особливо у свідомості народу, який жив на її околицях. Про це мовиться в одній героїчній пісні з Косова й Метохії «Марко Королевич звільняє рабів», де Марко Королевич аж із Прилепа на Великдень приходить до Грачаниці причаститися. Оскільки в епічних піснях цей монастир виконує функцію сакрального простору «християнського панства», коли постає питання про героя, важливим є його

особисте ставлення до потойбічного. Марко Королевич приходить у Грачаницю на причастя, щоб у такий спосіб відкрити простір для своєї діяльності, адже він має пройти визначений шлях. Народний співець, який ставився до Великодня з неабиякою побожністю й пошаною, знову спрямовує матір Євросиму до сакрального, татуйованого простору. Вона радить Маркові не носити зброї на свято («Як ти візьмеш із собою зброю, коли завтра свято велике, від Бога це гріх, а від людей – докір і сором» [2, с. 318]).

Марко слухає матір, по дорозі зустрічається з арапами, які взяли сербів у полон, звільняє полонених і йде на причастя. Сам монастир – сакральний простір, який сприяє створенню архетипу героя, котрий по дорозі до монастиря демонструє свою звитягу, а в момент сутички, що відбувається на Великдень (убивство) у самому монастирі, виявляє зовсім інші свої якості. Народний співець залишає простір для глибокого проникнення до смислу Божих заповідей. Протиставлення Я – Бог, яке встановлюється в монастирі Грачаниця, зводиться до дилеми: чи може людина, герой причащатися після вбивства? Тут фігурує усталена форма сербської народної епіки. Дилему вирішує дяк-самоук, який каже: «Хто не хоче прийняти причастя, бо не визволив бранців, ще більший гріх собі має» [2, с. 321].

У ліричних піснях із Косова й Метохії особливе місце посідає монастир Грачаниця. Він зберігся за часів турків як місце духовного піднесення. Народний співець як духовну вертикаль і зразок збереження національної свідомості в тяжкі часи турецького поневолення вибрав цей монастир та наділив його всіма атрибутами сакральності найвищого порядку. У ліричному зображенні наявні ті синтагми, які вказують на духовність, іманентну цій етнопсихологічній спільноті. Поява символів неба, землі, квітів, бджоли, церкви Грачанки, церковних книг, причастя, народу в церкві, сонця, ангелів указує

на наявність понять, які у свідомості сербського народу були синонімами найвищої духовності. Оскільки лірична народна пісня – вираз особисто пережитого, то в ній монастир Грачаниця матиме функцію простору найвищої релігійності.

Духовне і просторове сприйняття монастиря пов'язане з найглибшим розумінням краси, про що свідчать дві пісні. В одній Грачаниця порівнюється з ялинкою, яка «виросла до неба», що асоціюється з дохристиянським розумінням дерева як простору для молитов («Порасла јела до неба / савила грање до земље / на грану лишће зелено / на лишћу цвеће црвено / на цвеће челе попале / што ми је јела висока / то ми је црква Грачанка / сто ми је лишће зелено / то су ми књиге црквене / што ми је цвеће црвено / то ми је причес у цркви / што су ми челе попале / то ми је народ у цркви» [1, с. 110]). Народ у релігійних піснях часто зображував Святу Трійцю як жінку, яка у святого Петра заснула на руках. В іншій ліричній пісні з Косова й Метохії знаходимо картину, коли святі бачать сяяння на небі та розповідають про нього на землі («Заспала света Тројица / светому Петру на крилу / буди га света Недеља: “Устани света тројицо, / јер је сунце изгрејало!” / Што се бели тмо доле / да л' је пена, да л' калпена? / Није пена нит калпена / но се бели бела црква / бела црква Грачаница / у цркви су три анђела» [1, с. 111]).

Народний співець у ліричній пісні наводить ідилічну картину монастиря, використовуючи порівняння для зображення його краси. За допомогою символів з природного оточення (ялинка, квіти, бджоли, сонце, піна) встановлено зв'язок з потойбічним, тим, що передувало християнству. Переміщення божества до світу природи свідчило про специфічний різновид релігійності, який із прийняттям християнства з лона природи потрапив до сакрального простору церкви. Оскільки лірична пісня походить з язичницьких часів, то очевидним є залишок давніх пластів вірувань, згодом пісні зазнали процесу християнізації, старі символи було замінено на нові.

Отже, Грачаниця посіла гідне місце в усній оповіді, про неї здебільшого відомо з пісень народного співця з Косова й Метохії, що й зрозуміло, якщо взяти до уваги територіальну близькість до цієї місцевості монастиря, а також його всеосяжну красу, перед якою не можна залишатися байдужим.

ПРИМІТКИ

¹ «Різними є моменти, коли з'являються герої, але переказ про героїзм завжди є сакральним. Тому існує епічна сакральність. Греки завжди мали цілі покоління героїв, але сакралізованими можна вважати лише ті, які брали участь в облозі Трої. Інші герої – історичні, але не епічні. Епічні герої всі загинули, і більше таких ніколи не буде. Так само битви й загибель великих людей, освячені службою та літургіями, відбуваються лише один раз, а згадуються завжди. Завжди знайдемо згадки про сутінки богів, про загибель неповторних. Звідси епічна поезія бере цей тон святкового й церемоніального, проте того, що відбувається лише раз. Теза “мало таких героїв” – важлива позиція епічної поезії» [8, с. 120].

² «Книги староставні. Епічно-поетична реалія наших народних пісень. За народним розумінням, – це старі книги, які зазвичай зберігаються в церкві чи при якомусь дворі, за якими певна особа (як правило, шанований і праведний священик чи дяк-самоук) можуть провіщувати майбутнє. Інша назва – книги *цароставні*, *цароставник*; імовірно, наявна асоціація зі старими рукописними церковними книгами» [12].

³ «Латинка-дівчина. Стале ім'я в епіці на позначення красивої, шанованої і, як правило, доленосної чужоземки, з якою одружується герой (Женидба Душанова, Вук II/28; Женидба Максима Црнојевића, Вук II/88)» [15, с. 135].

⁴ «У православних церквах і тепер можна побачити між іншими вмурованими фігурами й людські, використання яких православна церква забороняє. За К. Іречком, це залишки людських жертв. Іречек бачив умуровані три людські фігури з каменю у фортеці деспота Джурджа в смедеревському місті і двох монастирях Рилі в Болгарії. Такі фігури є в Болгарії в кількох церквах, монастирях, іноді на криницях і мостах, серед яких особливо показовою є рельєфна фігура жінки на склепінні кам'яного мосту через річку Тополницю з 1819 року» [12, с. 126].

⁵ Окрім жертв, що їх приносять у храмах «на віки віків», існує і та одна заснована жертва, яку приносять самому храму на початку певного будів-

ництва. Такий звичай наявний у всіх традиціях слов'ян, що пояснюється первісним зв'язком простору храму і цвинтаря. Цим треба пояснювати той факт, що мертвих ховають біля церкви, а церкви мурують біля цвинтаря. Жертва була необхідна, щоб розпочати будівництво храму, про це багато розповідається в міфологічних і фольклорних переказах. Це Титуіс Буркхардт описав у книзі «Принципи и методи сакральне уметности» («*Принципи і методи сакрального мистецтва*») кілька разів і охарактеризував, наприклад, у зв'язку із символікою індійської жертви під час храму (Васту-Пурсаха), так: «І в іншому місці такий самий символізм утілено в ідеї, що одна міцна будівля має бути поставлена на одній живій істоті; звідси й практики – умурувати освячену жертву у фундамент; у деяких випадках можна ввіймати тінь живої людини й символічно вмурувати до будівлі» [13, с. 163].

⁶ «За народним віруванням, вода частково затікає до пекла й там гасить вогонь. Якби вона там не витікала, то затопила б світ. Великі води збираються на краю світу, там, де небо сходиться із землею» [13, с. 73].

⁷ «Екстраполяція природних форм указує на перший парадокс творіння: один матеріальний предмет може видаватися зовсім іншим, ніж він є насправді. Від початкового значення, уявлення самого себе, він стає знаком, символом, складовою певного культу й культури. У цьому великому переході до аналогії, порівняння, символу живе людська думка й сьогодні. Коли “інакшість”, яку приносить аналогія, і вторинність значення символу абсолютизуються, виникає “істота” і уявний “інший світ”. Знову-таки наявна дихотомія. У той час, коли наявність символічних предметів у культурі – це частина їхньої раціоналізації, включення до певних ціннісних систем і моделі поведінки, подальша символічна проекція з “інакшості” в інший світ стає виявом ірраціонального, міфічного. Спочатку жертви приносилися особисто каменю й дереву. Парадокс каменя-створіння породив можливість, аби адресат жертви продовжився в просторі неба й землі, а з первісного ідола (каменя) постала одна функція – жертвовник. Жертвовник пізніше отримує форму тієї вищої істоти, яка вже з каменя чи дерева вийшла. Певний трансцендентний, надчуттєвий бог знову представлений у вигляді каменя» [10, с. 145].

⁸ «ТРИмножинність; твірна сила; ріст; рух уперед, який перемагає дуальність; вираз; синтез. Три – це перше число, до якого пристосоване слово “все” і “тріада – це число цілісності, оскільки містить початок, середину і кінець” (Арістотель). “Сила числа три” – універсальна, і воно представляє потрійну природу світу – як неба, землі та води; воно – це людина як тіло, душа і дух; народження, життя та смерть; початок, середина, кінець; минуле, теперішнє, майбутнє; три фази Місяця. Три – це число “неба”, яке

представляє душу, так, як чотири – тіло; разом вони утворюють сім і святу сімку» [5, с. 20].

⁹ «Найбільше уваги народний співець присвятив будівництву і спорудам, хоча наголошував на позамистецьких, а не мистецьких моментах. Народ умів цінувати монументальні фрески не як значні мистецькі звершення, а як церковні реліквії, його зацікавлення монастирями збільшується» [3, с. 142].

¹⁰ «Видається нормальним, що жертва задовбує вищі сили, що жертвою показуються послухність, покірність будівничих, а потім – жителів збудованого міста, монастиря, або тих, які переходитимуть через міст. Основа будівничої жертви є доволі раціональною» [9, с. 127].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бован В. Народна књижевност Срба на Косову и Метохији. – Приштина, 1989. – Т. 1.
2. Бован В. Народна књижевност Срба на Косову и Метохији. – Приштина, 1989. – Т. 2.
3. Јеремий Д. Естетика код Срба // САНУ. – 1989.
4. Караџић Вук Стефановић. Српске народне пјесме. – Београд, 1969. – II.
5. Kuپر Н.-К. Plustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola. – Beograd, 1986.
6. Милошевић-Ђорђевић Н. Од бајке до изреке. – Београд, 2000.
7. Нојман Е. Историјско порекло свести. – Београд, 1994.
8. Павловић М. Поетика жртвеног обреда. – Београд, 2002.
9. Павловић М. Огледи о народној и старој српској поезији. – Београд, 2000.
10. Павловић М. Свечаности на платоу. – Нолит ; Београд, 1999.
11. Павловић М. Природни облик и лик. – Београд, 1984.
12. Пешић Р., Милошевић-Ђорђевић Н. Народна књижевност // Требник. – Београд, 1997.
13. Српски митолошки речник / Ш. Кулишић, П.-Ж. Петровић, Н. Пантелић. – Београд, 1970.
14. Фрај Н. Анатомија критике. – Загреб, 1979.
15. Чајкановић В. Речник српских народних веровања о билькама. – Београд, 1994.

Переклад із сербської Людмили Недашківської

SUMMARY

The national folklore from Kosovo and Metohija contains the motif of the construction of the Monastery of Grachanica. In the beginning of the tale about the construction of Grachanica, a taboo is violated, as King Milutin takes a new woman every year, who is later released. By taking a foreign, Latin, woman – who, in the Serbian tradition, is a common formula for introducing a conflict – harmony is disturbed and thus the need for reestablishing order. The establishment of order and restoration of the perturbed harmony is conditioned by offering a sacrifice. In folk songs, Grachanica is an important gathering place for the Serbs, as well as the place of performing the Eucharist and therefore it is sung about in both lyric and epic folk songs. In epic songs, the monastery has the function of a sacral gathering place for the *Gentiles*. Prince Marko goes to Grachanica to communion. For a place for his actions to be opened, he must cross a certain path. The folk singer leaves a space for deep immersion into the meaning of God's commandments, be it Prince Marko himself. The personal relationship I-God in the Monastery of Grachanica involves the dilemma of whether a man, a hero, can receive communion in spite of the fact that he has participated in killing. A common formula in our folk epics is then introduced, namely, the dilemma is being resolved by a self-taught pupil.

In lyric songs from Kosovo and Metohija, the Monastery of Grachanica occupies a special place. As it was preserved, even under the Turks, as a place for spiritual enlightenment, the folk singer chooses the Monastery as a spiritual axis and pillar of national consciousness under the Turkish yoke, and assigns to it all the attributes of the sacred. The lyrical milieu contains the syntagmas indicating spirituality imminent to this ethno-psychological community. As the lyrical folk song is the expression of personal experience, the Monastery of Grachanica will be the space of highest religiosity. The spiritual and spatial view of the Monastery is in the service of a profound understanding of beauty.

Grachanica found its place in oral narratives with or without a metrical structure. Its beauty and endurance were the moments incorporated in a specific genre and it is transposed according to the proper rules of the genre.

Keywords: King Milutin, Monastery of Grachanica, Latin King, mother, struggle, town, stone, dogwood, dream, cloud.

УДК 82-13:598.252.3(=163.41)

*Мір'яна Детелич
(Сербія)*

ЕПІЧНИЙ ПТАХ ЛЕБІДЬ

У статті у фокусі уваги дослідниці перебуває міфічна оповідь про лебедя. Авторка розглянула шляхи її поширення й нове кодування. У літературі, міфі, фольклорі образ лебедя зберігає сліди свого подвійного походження – місячного і сонячного. Обидві іпостасі можна простежити в епосі, зазвичай їх перекодовано відповідно до потреб епічного жанру.

Ключові слова: міф, оповідь про лебедя, епічний жанр.

В статье в фокусе внимания исследовательницы находится мифический рассказ о лебеде. Автор рассматривает пути его распространения и новую кодировку. В литературе, мифе, фольклоре образ лебедя сохраняет следы своего двойного происхождения – лунного и солнечного. Обе ипостаси можно проследить в эпосе, обычно их перекодировано в соответствии с потребностями эпического жанра.

Ключевые слова: миф, рассказ о лебеде, эпический жанр.

This article is focused on a mythical story of the swan. The author examines the ways of prevalence and new coding of it. In the literature, myth and folklore the image of the swan retains to the traces of its double origin – lunar and solar. Each hypostasis can be traced in epics, it's usually converted to the needs of the epic genre.

Keywords: a myth, a story of the swan, the epic genre.

У літературі побутує думка, що давні версії міфу про народження божественних близнюків (Єлени і Клітемнестри, Кастора і Полукса) репрезентують головних персонажів у відповідних пташиних образах: Ладу – як лебедя, а Зевса – як орла. Тому висиджування яєць, з яких вилупляться близнюки, отримало логічну основу. З появою Аполлона (одного з моло-

дих богів у Пантеоні), лебідь переходить до чоловічого роду, орел з оповіді зникає як зайвий, а на лебедя переходять сонячні властивості молодого бога (Фаєтонові сонячні кола). У всіх наступних появах – у літературі, міфі, фольклорі – лебідь зберігає сліди свого подвійного походження – місячного, коли як болотяний птах мав жіночі властивості, і сонячного в новій ролі. Обидві іпостасі можна простежити в епосі, зазвичай перекодовані за потребами епічного жанру.

* * *

Первісно перейнятий з міфу, візуальний образ лебедя, довершений у поєднанні тілесних ліній та близьки пір'я, поступово поширився на всі сфери мистецтва й культури. Поділяючи загальні стереотипи, пов'язані невіддільно і неодмінно з розповіддю про пташине богоявлення Лади і Зевса, лебідь і в традиційній, і в масовій культурі залишився символом тілесної любові та фізичної жіночої краси. Оскільки йдеться про стереотип, жодна дрібниця не залишиться поза увагою логічної відповідності, а саме: лебединий образ мала Лада, а не Зевс. Саме в цьому збережена згадка про найдавнішу основу міфічної оповіді, ту, з якої все почалося і в якій усе, насправді, мало відповідну форму: жіноче божество – лебедину, а чоловіче – орлину, що завжди належало Зевсу [16]¹. У праці про лебедя Аполлона, що співає, Ф. Ал подав таке тлумачення еволюції міфу про Ладу і Зевса: «Оскільки традиція поступово перетворила лебедя на чоловічу істоту, вона змушена була виокремити відмінності між лебедем і Ладом. Орел став зайвим; його присутність на гончарних виробках та Єлена (у трагедії Есхіла) насправді є пережитком давньої традиції, у якій окремі елементи ще не були раціоналізовані. В оригіналі оповіді йшлося про те, як орел схопив лебедя, доки той відпочивав на воді, подібно до Тебаїди Статія (9.858–862)» [7, р. 384]. Коли, таким чином, «завдяки традиції» лебідь змінив стать і виконав основні умови для набуття солярних епітетів, відтак швидко опи-

нився в супрязі колісниці, яка везе сонячний диск по небу. Символіка лебедя як атрибута Аполлонового птаха походить з безсмертної Гіпербореї, на противагу Феніксу. Він перебуває у стабільній рівновазі між водою і вогнем. Міфи, навіть коли вони протирічають один одному, – а можливо, у цьому разі, особливо, – не дискредитують одне одного, а лише одні напластовуються на інші, і так формуються багатозначні шари.

Коли йдеться про фольклорний метод, визначений та докладно описаний В. Івановим і В. Топоровим [3], складна міфічна оповідь про лебедя розшаровується та проходить крізь нові коди, залежно від жанру, з якого її перейнято. У казках, наприклад, найдавніший міфічний пласт на поверхню виходить через образи чарівних принцес-лебедів (у південних слов'ян – найчастіше пава), у яких герой краде крила та захист ². В епосі подібний мотив пов'язаний з вілами (відомий як одруження людини з вілою – «віла-дружина»), але й епічні віли, – як пізніше буде показано, – зберігають попередній зв'язок з лебедем. На початку епос підтримує обидва види міфічного лебедя, оскільки його головну характерну ознаку визначає пір'я, тобто білий колір.

Хоча в епосі білий колір (*бело, било, бијело*) частотно найбільш представлений (6615 згадок у 1257 піснях) ³, у порівняннях (простих і розширених, як наприклад, слов'янська антитеза) вибір корелятивів для «*tertium comparationis*» «білий» надзвичайно звужений: окрім лебедя, це лише колір перлини, снігу, голуба, шатра, (гірської) віли, стіни ⁴. Невідповідність такої бідної пропозиції часто-густо компенсується винятковими можливостями фольклорного стереотипу «білий лебідь», його асоціативністю і конотаціями, які інколи пропонують неочікувані приклади:

А да имаш крила соколова
А бијела пера лабудова,

Не би перје износило меса,
А немоли да утечеш, Тале
(Вук VI, 49:489–492).

Ми смо дуго крила распустили,
и бијеле перке лабудове,
ево пуна годиница дана,
е година, друге половина
(КХ III, 02:1334–1337).

Даде њему тинте и папера
И бијело перо од лабуда,
Даде њему, уједе га змија.
Пише Марко листак књигу билу
(МХ II, 08:108–111).

Када дорат главом узмахује,
Преко аге пина прелијеће,
На валове баш ко лабудове,
На сапи му каља рисовину
(ЕХ 2:106–109).

Пред алајом дедо на ђогату,
На ђогату као на лабуду
То је главом паша Атлагићу
И за њима кита и сватови
(КХ I, 22:408–411).

Фала Богу, чуда великога,
Како лете и без крилах Турци!
Лете Турци како лабудови,
А падају како чавке црне
(САНУ III, 55:211–214).

Не дивно, що місце цього стереотипу в епічному оточенні сприймається як природне та очікуване, навіть коли контекст переходить з нейтрального у виражено войовничий:

Знадем бољег од тебе јунака,
Који 'е јунак под Удбином градом,
По имену Смиљанић Илија:
По имену Смиљанић Илија:
Очи су му кано у сокола,
Брци су му као лабудови,
Он ће теби и на ноге доћи,
Да орлове крви напојите,
Гавранове месом нахраните
(MX VIII, 09:10–17).

Ту изиђе ше'сет Удбињана,
У свакога гола ти је ћорда,
Сваки вели: «Сад ћу ударити!»
Све изашло на градску капију,
На свакому гаће и кошуља,
Бијеле се као лабудови
(KX I, 28:301–306).

Таке використання образу лебеда, на перший погляд, вагомо відходить від міфічного зразка, тому що не вписується ні в сонячну, ні в хтонічну інтерпретацію. У таких випадках логічно вважати, що епічне кодування задовольняє визначені жанрові потреби, що, зрештою, найчастіше досягається перетворенням давніх сюжетів на нові контексти. Якщо дивитися під таким кутом зору, то опис завойовників у KX I, 28, наприклад, має логічне пояснення. У ньому наголошено на незвичайному вигляді особливого підрозділу турецьких фанатичних воїнів, які, ідучи на війну, упевнені у власній загибелі, тому на собі – окрім оголеної шаблі й сорочки – не мають нічого, аби їхнім ворогам нічого не дісталось. У цьому випадку білий колір (*као лабуд тица*) має семантику смертного покрову, антиодягу, що характеризує відсутність кольору як на-тяк очікуваної відсутності життя, а це, як відомо, – одне з найдавніших значень білого кольору взагалі [9], а в запропонованій праці – і вихідна основа для відокремлення води від вогню.

1. Болотяний птах, вода й жінка

Отже, лебідь своєї подвійної природи набуває опосередковано: не як птах з визначеними властивостями, а як птах особливого кольору, тобто білий. Ця додаткова семантизація живих і неживих об'єктів як потенційних носіїв монохромного коду дуже давня. У сакральному контексті вона фіксується ще від доісторичних часів (роль білої вохри при похованні ⁵) і продовжує свою історію до сучасності. Однак для нашого дослідження достатньо звернути увагу на класичні народи Балкан та їхнє безпосереднє оточення.

З огляду на картину «конеподібного Арго» зв'язок між білим кольором, саявом і світлом, з одного боку, і землі / води ⁶, загалом родючості, з другого, уже траплявся в архаїчному періоді грецької культури [15]. На гончарних виробах Греції класичної доби зв'язок білого кольору з родючістю передано в такий спосіб: білим пофарбовані жіночі образи, а в літературі про давньогрецькі вірування та в космогонії показано, що біле символізує жіноче начало, яке входить до хтонічного ряду води й місячного кола ⁷. Із цією поляризованою картиною пов'язана і та частина епічних уявлень, де лебедь символізує жінок узагалі, таким чином, описуючи їхню винятковість у звичайному, людському світі (віли, крилаті створіння), у такий спосіб наголошуючи на можливості поєднання одного та іншого світу на основі спільного естетичного принципу («білі руки, ніби лебедині крила» тощо):

Збијају се мобе по Котару,
Жетелице, кићене дивојке.
Да их видиш, лички Мустајбеже,
Кад изиђу, па жењу шеницу,
Све се б'јеле као лабудице
(МХ III, 17:207–211).

Што се били код воде бунара,
Ил је вила ил су лабудови?
Све то ближе кад се прикуцио,
Нит су виле нит су лабудови,
Скупили се Клинкиње дивојке,
Скупили се код воде бунара,
По рудинах платно разавиле,
Више воде коло уфатиле,
Па окрићу коло наоколо
(MX IV, 29:288–296).

Кад погледа Сава из Јошана,
Кад али се алај помолио,
То је госпе Мустајбеговица,
За њом ђика тријест дивојака,
0202 Све се биле као лабудице
(MX IV, 32:198–201).

Очи су јој два драга камена,
А обрве морске пијавице,
Трепавице крила ластавице,
Руса коса кита ибришима;
Уста су јој кутија шећера,
Б'јели зуби два низа бисера:
Руке су јој крила лабудова,
Б'јеле дојке два сива голуба;
Кад говори, канда голуб гуче,
Кад се смије, канда сунце грије
(Вук III, 82:13–22).

Биле се оби ноне у дивојке
Баш ко грудa пролитнога снига;
По јастеку руке разбацила,
Оби се руке биле у дивојке
Баш ко крила у тице лабуда
(MX III, 11:202–206).

Биле јој се ноне по шилтету
Баш ко грудa пролитнога снига,
По јастуку руке разбацила,
Оби с' руке биле у дивојке
Баш ко крила у тице лабуда
(MX IV, 45:460–464).

Справжня епічна інтервенція в цьому зразку, тим не менш, не очікувана, вона з'являється на самому початку пісні «Смерть матері Юговичів» у найвідомішому прикладі епічної формули з лебединими білими крилами:

Мили боже, чуда великога!
Кад се слеже на Косово војска,
У тој војсци девет Југовића
И десети стар Јуже Богдане;
Бога моли Југовића мајка,
Да јој Бог да очи соколове
И бијела крила лабудова,
Да одлети над Косово равно,
И да види девет Југовића
И десетог стар-Југа Богдана
(Вук II, 48:1–10).

Хоча *бијела крила лабудова* («білі крила лебедині») із цієї пісні, на перший погляд, не мають жодного особливого значення, вони виявляють поетичну проблему, передусім тому, що вказують на специфічну інтерпретацію Божого дива, яке має чітко визначену прагматичну функцію. Від дива очікується раціональна, конкретна дія, і тому крила мусять бути досить міцними, щоб віднести героя на значну відстань, так само, як і очі мають бути досить гострими, щоб побачити предмет з великої висоти. Таким чином, те, що на початку мало вигляд постійного епічного тропу, виявляється відхиленням від поезики і переходом на пряму мову реалій, що є типовим для фольклорних стереотипів. Вони

завжди спрямовані на загальну точність і чистоту всіх деталей, навіть коли мають ідеологічне підґрунтя, яке загалом дискредитує об'єктивність стереотипу – через що є небезпечним та етично найчастіше неприйнятним. Коли, як у цьому випадку, стереотипи не мають жодної основи, тоді вони успішно забезпечують раціональне використання поетичних засобів: крила, які вимолюють у молитві, не можуть бути ані ластівчиними, ані крилами дикої качки, оскільки обидві пташки епічно закодовані та насправді швидші за лебедя, адже причина цього до тривіальності очевидна, тому пісня не вважає за потрібне це пояснювати.

У площині дещо глибшій від цієї лебедині крила мають ще одну додаткову, не менш тривіальну, причину. Вона пов'язана з поглядом В. Чайкановича. Він мав рацію, коли в матері Юговичів розпізнав вілу [6], оскільки лебідь був би можливий як логічний вибір одного з елементів, якими визначається природний, дикий світ, яким віла править:

Врисну вила и клети га стаде:
«Ао, Марко, чуда дочекао!
Осл'јепио у обадва ока,
Угинуо из св'јета бијела,
Угинуо прије него умр'о!
Јег погуби вилу и баницу
Од горице и језера бистра,
Гдје се утве и лабуди легу,
У којено јањце пасе вуче,
А јелени јахати се дају»
(МХ II, 02:92–101).

Ця епічна картина Аркадії хоча й немає продовження, якщо порівнювати її з класичним прототипом, однак успішно переносить ідею іншому, окремому і лише нібито безпечному світові, чий топоси – гора й озеро в горах – безпомилково вважаються хтонічними. Зв'язок з вілою – певним дохристи-

янським жіночим божеством, лише трохи прикритого демонічною маскою, – збільшує низку асоціацій з відповідними міфічними уявленнями про лебедя.

Нарешті, найбільшою мірою архаїчний епічний образ лебедя з'являється в картинах пророчих снів ⁸, які й самі є дуже консервативним, стійким та з давніх часів незмінним поетичним засобом:

Сан уснила љуба Фазлагина
На Удбини у кули каменої,
У одаї ної по поної,
.....

Страшну маглу госпе опазила,
Пола је мутне, а пола крваве,
По њој гркћу врани гавранови.
Када магла до Рибника сађе,
А полети јато гавранова,
А на Рибник били ударише.
Дочекаше тићи лабудови,
Они с' с њима пери ударише.
Која фајда, што се ударише,
Лабудовом пера отпадају,
Падају мртви тићи лабудићи,
Појагамише тице лабудице,
Па се они натраг повратише
(MX IV, 33:1–3; 22–34).

Вила гњиздо тица лабудица
На ћојлуку повише Рибника,
А у кули диздар-Халилаге,
И излегла два тића лабуда,
Међу њима тицу лабудицу,
Сестреницу тицу лабудицу.
Наћера се јато гавранова
На високу на ћојлуку кулу,
Они тици гњиздо оборише,

Ујагмише тицу лабудицу,
Побигоше под Корин-планину
(МХ IV, 33:381–390).

Санак снила будимска краљица,
санак снила и у сан виђела.
гром загрмје о' Стамбола града,
а сијевну од Мисира муња,
мјесец паде на сред Мухачева,
под Будимом градом бијелијем,
око њега тице долећеле,
најпрви су крстачи орлови,
па за њима сиви соколови,
а за њима б'јели лабудови,
поза њима тице голубови,
а најзадњи чарни гавранови,
.....

Што л' сијевну од Мисира муња,
то ће царе силу сакупити,
љто л' је мјесец насред Мухачева,
ту ће царе чадор разапети;
што су за њим тице долећеле,
што су први крстачи орлови,
то те бити паше и везири,
што л' за њима сиви соколови,
то те бити аге и бегови,
што л' за њима б'јели лабудови,
то те бити од искона Турци,
од онога Шама бијелога,
што л' за њима тице голубови,
то те бити ћеца јањичари,
што л' најзадњи чарни гавранови
(СМ 138:82–92; 136–150).

Тут, як і у випадку алегорії (Вук III, 3), де за допомогою таємничої пісні полонений герой звертається до вільних друзів

у лісі, пташиний код сам по собі має функцію тропа. У ньому вороги визначаються завжди як ворони, хижакі, що харчуються падаллю, а свої – як орли, соколи, лебеді й голуби⁹. «Орли та соколи» (у пісні СМ 138 – паші та візири, аги та беї), хоча й хижакі, мають в епосі і в геральдиці високі лицарські конотації. У тій же пісні лебеді з'являються як «з прадавніх часів турки», що походили із «Шаму білого», і протиставлені голубам / яничарам, які, як відомо, були зібрані з усіх частин Османської імперії. Така наполегливість на чистоті етнічного походження редуплікацією білого (лебеді, Шам, тобто Дамаск, або Сирія¹⁰) виводить цей ідеологічний момент у площину решти прикладів з лебедями, хоча дещо зміщує кут поданої родини (родина народів у порівнянні з окремою родиною – братами, сестрами, матір'ю).

Розуміння лебедя як символу родинного, моногамного шлюбного кохання та вірності є характерним для слов'ян [2], тому на півночі роль родового птаха лебідь поділяє із журавлем, а на півдні – з лелекою. У південних слов'ян обом птахам вдалося зберегти міцні та самостійно визначені власні міфічні функції, водночас у східних слов'ян журавель¹¹, очевидно, має перевагу над лебедем. Тому формули полювання на болотяних птахів, які добре збережені і в російських билинах, і в сербсько-хорватському епосі, у південнослов'янських прикладах ніколи не згадують лебедя, а завжди, на відміну від російських, лише дику золотокрилу качку¹².

Охвоч-то был стрелять гусей, лебедей,
Малых перелетных серых утушек
[5, с. 413].

Да стрелять-то белых лебедей,
Еще тех же пернастых серых уток
[4, с. 62].

Он стрелял тут гусей, лебедей,
Да и пернастых серых утушек
[1, с. 625].

Па се дигли на језеро мутно,
У језеро утву угледаше,
Оба су ју позлаћена крила.
Мујо пушти сивога сокола,
А Алија питому журицу,
Уловише утву у језеро
(Вук II, 11:6–11).

Када гори у планини до'ше,
Никаквога лова не виђеше,
Него по'ше на језеро љуто,
Да ватају утве кроз језеро,
Ал' се утве не даду гледати,
А некмоли у руке ватати
(Вук VI, 46:89–94).

Отже, в епічній традиції південних слов'ян жодним чином не можна довести або вважати появу в цій дискретній забороні білого лебедя колишній тотем.

2. Кінь, лебідь та герой у золоті

Найближчий до колишнього солярного використання, епічний лебідь семантично уподібнений коневі. Хоча асоціації щодо упряжі сонячних колісниць можливі:

Већ ти водиш четири једека [коња у поводу],
Сви бијели баш ко лабудови
Данас ћеш их, беже, оставити
(КХ III, 2:474–476).

Под кочије метнут' бедевије,
Дви лабуде како груде сніга
(МХ ІV, 30:983–984; 1048–1049),

потрібно наголосити на тому, що вони не були в епічному дусі. Епічні коні є лицарськими тваринами, яких не запрягають, і якби потрібно було шукати античний, міфологічний прототип, то насамперед ним міг би бути крилатий Пегас – кінь, що не служить, а підтримує свого вершника. У піснях кінь є одним із шести головних елементів, які створюють структуру епічного героя (одяг, кінь, зброя; родина, двір, місто). У його походах він представляє незамінне військове знаряддя, від чийої витримки, швидкості та вправності дуже часто залежить і життя, і честь вершника. У цьому контексті семантичне нашарування лебедя і коня мусить, окрім білого кольору, активувати і старе (звичайно, індоєвропейське) значення вогню та блиску, які ще досі добре збережені в надрах етимології¹³. Сонячний аспект білого кольору в латинському слові для лебедя справді наводить на птаха, який народжується з полум'я: *ignis* («вогонь») у багатьох римських авторів¹⁴ походить від *gnasci* або *gigni* («народитися, бути народженим»). Як латинське «G» колись було «C»¹⁵, – *Sygnus* (лебідь) міг у той час бути пов'язаний з (g)*igni* та означати «птах, народжений з вогню, фенікс»¹⁶. Таким чином, парадоксальне поєднання двох хтонічних тварин – коня (якого приносили в жертву воді під час засухи) і болотяного птаха лебедя – дав нам вогняного епічного коня-лебедя, який, як зрозуміло з останньої категорії в наведеній таблиці, найкраще визначає сам себе і не вимагає жодного додаткового пояснення. Там, де воно наявне, де кінь-лебідь додатково семантизується додаванням зовнішніх атрибутів, за частотністю вжито епітети *дебелій*, від поєдинку (по 4), і той, що належить вілі (5), які справді репрезентують точну картину поляризованого уявлення про міфічного лебедя: *дебелій* (у значенні величезний, сильний, міцний, доб-

ре вгодований) кінь у поєдинку є військовою потребою, а як тварина, якою володіє віла, має і демонічні риси, належить до дикого світу і, відповідно, є зачарований¹⁷. Водночас це доводить і те, у який спосіб епос, переводячи проблему в перспективу героя та його потреб, збалансовує протиріччя та, на перший погляд, непоєднувані сполучення.

КІНЬ-ЛЕБІДЬ

білий (1)	Вук VI, 69
вгодований (1)	Вук II, 8
товстий (2)	Вук VI, 37; Вук VII, 21
дебелий (4)	Вук IV, 8; Вук VI, 42; САНУ III, 09; СМ 68
великий (3)	Вук VI, 33; Вук VIII, 73; СМ 86
величезний (1)	Вук IV, 8
сильний (1)	Вук II, 8
пустий (2)	Вук II, 8; САНУ IV, 22
божевільний (1)	Вук VI, 37
несамовитий (1)	Вук VI, 37
скажений (1)	МХ I, 65
що належить вілі (5)	Вук IV, 8, 58; Вук VIII, 61, 73; Вук IX, 13
крилатий (1)	САНУ III, 60
швидкий (2)	Вук VI, 56; Вук VII, 46
з битви (4)	Вук VII, 21, 55; Вук IX, 28; СМ 68
без означень (13)	Вук II, 8, 45; Вук IV, 25, 45; Вук VI, 30, 38; Вук VII, 17, 50; Вук VIII, 71; САНУ II, 70; САНУ III, 16, 66; КХ III, 02

Поетичні епічні правила, однак, не завжди гнучкі. Рамки вибудовування окремих аспектів героїчної появи епічного героя, як правило, досить звужені. Якщо маркери парні та подані наперед, як у випадку білого лебедя, вибір комбінацій навіть у найкращого співця невеликий. Тоді неминуче приходять ситуації, які лише мають вигляд парадоксальний, а по суті є логічною низкою епічних обмежень: і кінь, і герой мають однакові особливості, виражені однаковою лексикою, а їхня спільна ентропія зростає. Теоретично вірогідність велика і не має жодного сумніву, що в мить трапиться вірш, подібний до: *Седе Лабуд на свога Лабуда*, у той час, як дві ці власні назви – і щодо коня, і щодо героя – справді зафіксовані в епосі (Лабуд од Цеклина – Вук IX, 32; кінь героя Мустай-бега у всіх піснях про нього має назву Лебідь). Навіть уведення нової героїчної птахи – сокола – на відміну від випадків, розглянутих попередньо, не обмежує згаданий ріст ентропії. Сизий сокіл, – також лицарська назва і найчастіше похвальне ім'я для епічного героя, – давно розширив конотацію на цілу низку бажаних героїчних особливостей: хоробрість, твердість, гучний голос (клекіт), вправність (на полюванні), гострий зір тощо. Через це *Седе соко на Сокола...* також не менш імовірна – і не менш небажана – пригода, аніж із лебедем. Тому, усе ж таки, «перетин» однакових функцій цих птахів дає гарні пісенні ефекти:

Боже мили! Чуда великога!
Да ли соко пронесе лабуда,
Да ли вранац Јакшића Тодора?
(Вук II, 94:321–323).

Однак кінцевий ефект епічного кодування у випадку лебедя не є явищем того ж самого імені для коня і героя, а є перенесенням реального значення до сфери орнаментики. Коли будимський король звертається до Миленка, племінника Королевича Марка, рядками:

О Миљенко, мој лабуде б'јели!
Ти си ми се л'јепо поклоніо,
Ко да си се овди породіо
У Будиму, граду бијеломе.
(МХ II, 70:73–76),

і співець, і його публіка знають, що формулу в повній мірі використано і тому ні про що епічно не йдеться, оскільки вона стосується квазісоціального коду. Між «білим» у першому та останньому вірші (білий лебідь, білий Будим) відбувається певна взаємодія, але тільки номінально, тому що конотації розбіжні.

Відмінність між формулою, що ще досі має епічну конотацію, і тією, що має лише орнаментальну функцію, може бути ледь помітна. Опис Бартуліча сердара, закованого в золото, ще досі зберігає лебедину метафоричність:

Уврх толе Бартулић сердару,
Сав се били као лабуд тица,
На прсих му токе и илике,
И још више крила позлаћена
(МХ IV, 29:1149–1152),

але в наступних рядках, хоча лебідь і сокіл знову з'являються разом і один одного підтримують, більшість їхніх епічних конотацій немає в індикації:

До себ' меће танану кошуљу,
По кошуљи три ђечерме златне,
На њима су крила лабудова,
А на крил'ма очи соколове
(Вук VII, 41:49–52).

Таким чином, картина, яка б мала виявити найвищу повагу і до лебедя, і до сокола, закованого в золото епічного героя, насправді виходить з епічної оповіді і стає частиною костюма.

Окрім лебединих крил і соколиних очей, завдяки Божому диву і походженню від віли, дослідник міг відшукати сліди більш ніж тисячолітньої давнини, з того світу, що пішов у небуття.

ПРИМІТКИ

¹ Томпсон походження цього початкового міфу вбачав у сузір'ї Лебеда й Орла, які в знаку Діви утворюють таку картину: Орел нападає на Лебеда, але останній пірнає та виринає, натомість Орел потопає. Таким чином, лебідь у всіх міфічних оповідях, урешті-решт, перемагає орла [див.: 16, р. 184–185].

² Про лебедів як інтернаціональний мотив див. у праці А. Міллера [12]. У використаному тут епічному корпусі подібний оповідний мотив з'являється лише одноразово (Вук VI, 4) і лише в рудиментарному вигляді.

³ Для порівняння: решта кольорів представлена такими парами: *црн* / *чрн* (чорний) (3519); *зелен* (зелений) (2681); *сив* / *синь* (синій) (722); *црвен* / *чрвен* (червоний) (349).

⁴ Див. таблицю.

⁵ Намащення тіла покійного білою вохрою або білою глиною ще дотепер практикується серед сучасних примітивних народів, як наприклад, у аборигенів племен Австралії (див. доробок Б. М'Кой [11]). Про дослідження праісторії див. працю С. Петру [14].

⁶ Точніше, землі – як води, тому що Греція і в тодішніх, і в сучасних межах ніколи не мала такої території рівнини (маємо на увазі порослі травою місця, тому що з усієї Греції лише там вирощують коней), як в Арголіді (сучасний Пелопонез). З іншого боку, ознака для землі «сяйна, блискуча, біла = земля героїв» належить праіндоєвропейській традиції.

⁷ Наприклад, Лета (підземна річка, одна з тих, що відмежовує світ мертвих від світу живих, річка забуття), Лада (матір божественних близнюків – Кастора і Полюкса, Єлени і Клітемнестри), «лада» (з лікійської – «жінка») [порів.: 7, р. 380]. У дещо пізніших, перських, джерелах білі лебеді асоційовані з явищем, відомим як альбінізм, і тут отримують демонічні властивості, за якими кваліфікують чудовиськ і – особливо – канібалів [10, р. 174].

⁸ Винятково таку ж картину подає й пісня МХ III, 18, у якій герой, проходячи лісом, співає про трагічну долю своєї нареченої, яку вкрали вороги-іновірці (згряя воронів). Матір нареченої він ототожнює з «птахою-лебедем», братів – з «двома лебедятами», а викрадену дівчину – із «сестрицею, лебідкою».

⁹ Єдиний у цій частині виняток – пісня (Вук III, 3), де противники визначаються як голуби, які не мають войовничого походження, але їх все одно веде ворон: «Бог т' убио, горо Романијо! / Не раниш ли у себе сокола? / Пролетеше јато голубова / И пред њима тица головране, / Проведоше бијела лабуда / И пронеше под крилима благо» (40–45). Голуби – торговці, сокол – Старий Новак і Дитя Груїця на горі Романії, а лебідь – поневолений хоробрий Радивоє.

¹⁰ Досить незвично, що турки не походять із Сирії. Вони Сирію завойовували пізно і утримували позиції відносно нетривалий період, за той час запам'яталися злом і ненавистю, навіть більше – від пізніших іновірних завойовників цієї країни.

¹¹ У нашому епосі образ журавля є мінімальним: у використаному тут матеріалі він з'являється лише двічі (Вук IX, 8, 28), і жодного разу як корелят білого кольору.

¹² У цьому матеріалі полювання на дику качку з'являється сім разів: Вук II, 11, 70, 76, 77, 98; Вук III, 57; Вук IV, 46. Оскільки пісні записані один і той самий час (XIX ст.), має значення те, що всі приклади з'явилися в піснях за старою мотивацією. Полювання в лісі, так само як і полювання на дику качку в сербсько-хорватському епосі, завжди має трагічний кінець (смерть когось із героїв, царевбивство, братовбивство). У билинах збережена така сама подієва схема, і про неї відомо, що її введено у спів за доби навали татарів на Київську Русь (XIII ст.) [13].

¹³ Грецьке слово «*kyknos*» походить від індоєвропейського (та санскриту) кореня зі значенням «сяяти» [8, р. 582]. Латинське «*cygnus*» запозичене з грецького «*kyknos*».

¹⁴ Цит. за: [7, р. 392], нап. 61.

¹⁵ *Varro. De Lingua Latina* / ed. G. Goetz & F. Scholl. – Leipzig : Teubner, 1910. – S. 64.

¹⁶ Цит. за: [7, р. 392], нап. 62.

¹⁷ Пор. смерть Мілоша Обілича в піснях MX I, 58, 59 і САНУ II, 30, яка стає можливою тоді, коли відкривається таємниця його вілиного коня.

ДЖЕРЕЛА

Вук II–IV : Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне пјесме, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964 и двестогодишњици његова рођења 1787–1987, Просвета, Београд.

Пјесме јуначке најстарије, књига друга 1845. – Београд, 1988. (Вук II)

Пјесме јуначке средњијех времена, књига трећа 1846. – Београд, 1988. (Вук III)

Пјесме јуначке новијих времена, књига четврта 1862. – Београд, 1986. (Вук IV)

Вук VI–IX : Српске народне пјесме 1–9, скупио их Вук Стеф. Карацић, државно издање.

Пјесме јуначке најстарије и средњијех времена, књига шеста. – Београд, 1899. (Вук VI)

Пјесме јуначке средњијех времена, књига седма. – Београд, 1900. (Вук VII)

Пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу и о војевању Црногораца, књига осма. – Београд, 1900. (Вук VIII)

Пјесме јуначке новијих времена о војевању Црногораца и Херцеговаца, књига девета. – Београд, 1902. (Вук IX)

САНУ II–IV : Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Карацића, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности.

Пјесме јуначке најстарије, књига друга. – Београд, 1974. (САНУ II)

Пјесме јуначке средњијех времена, књига трећа. – Београд, 1974. (САНУ III)

Пјесме јуначке новијих времена, књига четврта. – Београд, 1974. (САНУ IV)

СМ : Сима Милутиновић Сарајлија, Пјеванија црногорска и херцеговачка, приредио Добрило Аранитовић, Никшић, 1990. [Пјеванија црногорска и херцеговачка, сабрана Чубром Чојковићем Црногорцем. Па њим издана истим, у Лајпцигу, 1837.]

MX I–IX : Hrvatske narodne pjesme, skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme.

I/1. Junačke pjesme, knjiga prva, uredili Dr Ivan Božić i Dr Stjepan Bosanac. – Zagreb, 1890. (MX I)

I/2. Junačke pjesme, knjiga druga, uredio Dr Stjepan Bosanac. – Zagreb, 1897. (MX II)

I/3. Junačke pjesme (muhamedovske), knjiga treća, uredio Dr Luka Marjanović. – Zagreb, 1898. (MX III)

I/4. Junačke pjesme (muhamedovske), knjiga četvrta, uredio Dr Luka Marjanović. – Zagreb, 1899. (MX IV)

I/5. Junačke pjesme (uskočke i hajdučke pjesme), knjiga osma, uredio Dr Nikola Andrić. – Zagreb, 1939. (MX VIII)

I/6. Junačke pjesme (historijske, krajiške i uskočke pjesme), knjiga deveta, uredio Dr Nikola Andrić. – Zagreb, 1940. (MX IX)

KX I–III : Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini, sabrao Kosta Hörmann 1888–1889, knjiga I, drugo izdanje. – Sarajevo 1933. (KX I)

Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini, sabrao Kosta Hörmann 1888–1889, knjiga II, drugo izdanje. – Sarajevo 1933. (KX II)

Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini, Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna, redakcija, uvod i komentari Đenana Buturović. – Sarajevo, 1966. (KX III)

EX : Muslimanske narodne junačke pjesme, sakupio Esad Hadžiomerspahić, u Banjoj Luci, 1909.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гильфердинг А.* Онелские былины. – С.Пб. : Тип. Имп. академии наук, 1873.

2. *Гура А.* Символика животиња у словенској народној традицији. – Београд, 2005.

3. *Иванов В., Топоров В.* Исследования в области славянских древностей. – М., 1974.

4. *Пропп В.* Русский героический эпос. – М., 1958.

5. *Рыбников П.* Песни. – М., 1861.

6. *Чажкановић В.* Сабрана дела: Из српске религије и митологије. Студије из српске религије и фолклора 1910–1924. – Београд : Српска књижевна задруга, Бигз, Просвета, Партенон М.А.М, 1994. – Књ. 1. – С. 94–109.

7. *Ahl F.* Amber, Avallon, and Apollo's Singing Swan // *The American Journal of Philology.* – 1982. – N 103/4. – P. 373–411.

8. *Boisacq E.* Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque. – Heidelberg ; Paris, 1923.

9. *Detelić M., Ilić M.* Beli grad, poreklo epske formule i slovenskog toponima / *Balkanološki institut, Srpska akademija nauka i umetnosti.* – Београд : Posebna izdarija 93, 2006.

10. *Krappe A.* Phaethon // *Review of Religion.* – 1944. – N 8. – P. 115–29.

11. *McCoy B.* Death and Health : The Resilience of 'Sorry Business' in the Kutjungka Region of Western Australia // *Mortality, mourning and mortuary*

practices in indigenous Australia / ed. by K. Glaskin, M. Tonkinson, Y. Musharbash. – Ashgate Publishing : Ltd., 2008. – P. 55–68.

12. *Miller A.* The Swan-Maiden Revisited: Religious Significance of «Divine-Wife» Folktales with Special Reference to Japan // *Asian Folklore Studies*. – 1987. – N 46/1. – P. 55–86.

13. *Oinas F.* Hunting in Russian Byliny Revisited // *The Slavic and East European Journal*. – 1987. – N 31/ 3. – P. 420–424.

14. *Petru S.* Red, black or white? The dawn of colour symbolism // *Documenta Praehistorica*. – 2006. – XXXIII. – P. 203–208.

15. *Sauzeau P.* Les partages d'Argos: sur les pas des Danaïdes. – Editions Belin, 2005.

16. *Thompson D'Arcy.* A Glossary of Greek Birds. – London : Oxford, 1936.

Переклад із сербської Ірини Маркович

SUMMARY

In the literature it's considered that older versions of the myth about the birth of the divine twins (Heleny and Klytemnestry, also Castor and Poluksa) are the main actors in the form of birds: Leda as the swan and Zeus as an eagle. (Thus the hatching eggs from which hatch twins gets logical basis). In the following appearance of Apollo (one of the youngest gods in the Pantheon), Swan changes in males, the eagle is lost as useless character, and swan has features of a young god (solar chariot Phaeton). In all these literary adaptations, in myth, folklore swan keeps traces of its double origin – month as swan associated with water, has female characteristics, and solar in the new role. Both of them can be discovered in epics, it depends of the genre. With the transition to a folklore complicated story about a swan extended and got a new code. Thus, in the tales ancient mythical layer goes on the surface, embodied in the image of fairy princesses – swans (in the southern Slavs often peahen), in which the hero steals the wings that protect them. A similar motif in epics associated with *vila* (known as the marriage of the hero with *vila*, or «*vila-wife*»), although *epic vilas* retain the original connection with a swan. Basically, epics supports both kinds of mythical swan, and as its main features chooses its white feather. White has the semantics of death, anti-clothes, marked lack of color like no expectation that is one of the

oldest white values in general, and on the other hand, the starting point for distinguishing between water and fire in this article. According to the beliefs on which white symbolizes the female principle, combined with chthonic bottom of water and moon circle, swan in epic texts indicates a woman in general – and when describing strange, mythical creatures (vila, winged creatures), and when stresses the possibility of combining both worlds on the basis of a common esthetic measure (white hands as a swan wings, etc.). However, white swan wings show an interesting poetic problem as pointing to a specific interpretation of divine miracles. Finally, it is extremely archaic image of a swan which appears in prophetic dreams as traditional poetic method. Embodying solar symbolism, epic swan carries out its semantic meaning to the image of a horse and by the rules of epic poetics is continued in the form of a rider. However, it becomes obvious difference between the formula that has epic connotations, and one that has only a ornamental function.

Keywords: a myth, a story of the swan, the epic genre.

УДК 783.3:271.2-788(477-25)“18/19”

Н. О. Костюк

БОГОСЛУЖБОВИЙ СПІВ
КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ
(XIX – перші десятиліття XX ст.):
ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТРАДИЦІЇ

Співочі традиції провідного локусу в східнослов'янському православному ареалі – Києво-Печерської лаври – викликали раніше і до сьогодні викликають значне зацікавлення. Проте, на відміну від вивчення особливостей монодійних розспівів, особливості утримання цієї традиції в XIX – перших десятиліттях XX ст. ще не отримали належного наукового висвітлення. Та саме в цей час киево-лаврська монастирська співоча традиція досить активно модифікувалася під впливом різноманітних чинників. Свідчення про ці процеси містять матеріали періодики того часу. Їх систематизація дозволила відтворити характер і сутність змін у корінній традиції богослужбового співу Києво-Печерської лаври, а також торкнутися питання її розробки в композиторській творчості з урахуванням загального контексту її впливу на монастирський спів інших локусів східнослов'янського православ'я.

Ключові слова: Києво-Печерська лавра, богослужбовий спів, співоча традиція, розспів, тембральність, виконавська специфіка.

Певческие традиции ведущего локуса в восточнославянском православном ареале – Киево-Печерской лавры – вызвали ранее и сегодня вызывают большой интерес. Тем не менее, в отличие от изучения особенностей монодических распевов, особенности этой традиции в XIX – первых десятилетиях XX в. еще не получили должного научного освещения. Но именно в это время киево-лаврская монастырская певческая традиция достаточно активно модифицировалась под влиянием различных факторов. Свидетельство об этих процессах содержат материалы периодики того времени. Их систематизация позволила воссоздать характер и сущность изменений в коренной традиции богослужебного пения Киево-Печерской лавры, а также затронуть вопрос ее разработки в композиторском

творчестве с учетом общего контекста ее влияния на монастырское пение других локусов восточнославянского православия.

Ключевые слова: Киево-Печерская лавра, богослужебное пение, певческая традиция, распев, тембральность, исполнительская специфика.

Singing tradition leading locus in the East Slavic Orthodox areal – Kiev-Pechersk Lavra – called earlier and today are of great interest. However, in contrast to the study of features monastic chants, the features of this tradition in the nineteenth century – the first decades of the twentieth century has not received adequate scientific lighting. But at this time of the Kiev Lavra monastery singing tradition quite actively been modified under the influence of various factors. Evidence of these processes contain materials periodicals of the time. Their systematization possible to reconstruct the character and nature of the changes in the fundamental tradition of liturgical singing of Kiev-Pechersk Lavra. And also – address the question of its development in the composer's works in the general context of its influence on the monastic singing other loci East Slavic Orthodoxy.

Keywords: Kiev-Pechersk Lavra, liturgical singing, singing tradition, melody, timbrally, performing specific.

Період XIX – перших десятиліть XX ст. ознаменований на-полегливим вивченням церковно-співочих традицій у їх регіональних і локусних варіантах. «Тон» різним напрямам їх освоєння як специфічного мистецького досвіду задавали церковні діячі, очільники різних єпархій і монастирів. Особливу увагу звертали на монастирські розспіви та співочі традиції як взірці богопрославлення і богослов'я. Відзначення їх достоїнств часто відбувалося або в порівнянні з новочасним церковно-музичним мистецтвом, або з особливостями західноєвропейської творчості з неодмінною констатацією превалювання традиційних піснеспівів. При цьому критиці підлягав навіть спів у столицях Російської імперії^{*}: «В приходских храмах, осо-

^{*} У зв'язку з колоритністю мови оригіналу цитати не перекладаються.

бенно московских, утвердились теперь самые дурные напевы разных “композиторов”. Эти напевы... оскорбляют и возмущают. Пение Киево-Печерской лавры, нашего Гевсимаанского скита, Зосимовой пустыни (“Блажен муж”, “Благослови”), стихиры Оптиные – какая все это роскошь, какая восхитительная музыка!» [10, с. 1234].

У центрі тогочасних дослідницьких інтересів митців, богословів і практикуючих регентів «підросійської» України були насамперед співочі традиції Києво-Печерської лаври, щодо якої тривалий час визначався характер змін у богослужбово-співочій культурі та яка була критерієм меж творчої активності, незважаючи на поширення схвалених Священним Синодом взірців. Тривкість такого становища, на відміну від інших монастирських осередків, було забезпечено прецедентом найвищого рівня. У 1816 році імператор Олександр I після перебування на двох службах (9 вересня він був присутній на обідні, де співали тільки монахи за монастирським уставом, 12 вересня – на літургії біля гробу Антонія Печерського (відправляв намісник Лаври з придворними півчимами)) висловився про необхідність збереження стилю співочого служіння, а також призупинив щодо Києво-Печерської лаври дію Указу про заборону співу за рукописними джерелами [11, с. 193–195].

Тому в Лаврі, відповідно до її прадавніх традицій і типу монастирського послуху, домінував чоловічий спів, хоча в Успенському соборі, де в богослужіннях брали участь два хори – півчих і прихожан, імовірно припустити використання в останньому жіночих голосів. Найвищим рівнем відзначався хор Успенського собору, де несли послух найобдарованіші півчі, послушники та клирошани. Провідним у цьому хоровому ансамблі вважався правий крилос, якому підпорядковувалися хори лівого крилосу і прихожан. Крилосом керував уставник або головщик, який був не тільки провідним спі-

ваком, але й регентом, учителем півчих і хранителем нотної бібліотеки Лаври.

Усвідомлення неухильності модифікацій давніх співочих традицій зумовлювало прагнення до фіксації стилю обиходного киево-лаврського співу. До другого десятиліття XIX ст. ці ірмологи, як можна зробити припущення на основі автентичних свідчень, відбивали оригінальні відходження від типологічного розспіву: «Каждый уставщик стремился записывать новые вариации, случайно навеянные певцам восторженным вдохновением при торжественном Богослужении» [9, стлб. 100] ¹. Тому вже в 1820–1823 роках для припинення таких відхилень за наказом адміністрації Лаври в численних копіях був записаний ірмолוג квадратними нотами, у якому, що надзвичайно цікаво, містився ще дониконівський текст.

Подальше поглиблення як охоронної, так і уніфікаційної тенденції спричинило ще кілька фіксацій лаврського співу. Одну з перевірок записів стародавніх піснеспівів у 1837–1839 роках здійснив найвідоміший уставник Києво-Печерської лаври XIX ст. – Марко (у монашестві – Модест) Карпенко (Марков), який бездоганно знав лаврський спів і церковний устав. Згодом було повністю замінено старообрядний текст, а відтак – до певної міри і мелодичний зміст піснеспівів традиційного розспіву. Це відбулося 1851 року в ірмолозі квадратною нотою, записаному для правого і лівого крилосів Генварієм (Январієм) Солохою на кошти ігумена Модеста. Цим рукописним збірником тривалий час послуговувалися як офіційним довідковим джерелом. За даними ієромонаха Іадора, до нього, однак, уносилися часткові зміни для досягнення більшої досконалості. До часу ігуменства Модеста належать і перші спроби чотириголосих записів киево-печерських розспівів, які не знайшли на той час адміністративної підтримки ².

Щодо наступного процесу фіксації Обиходу із піснеспівами в Києво-Печерській лаврі, то тут виявляється певна супереч-

ність. Відомо, що впродовж 1865–1873 років під керівництвом еклезіарха архімандрита Валентина регент О. Фатеев і послушник Є. Шарко здійснили запис круглою нотою повного одноголосого «Лаврського Обиходу» (два примірники для кожного крилосу). Проте ієромонах Іадор повідомляє інші дані: «Таким образом было положено начало четырехголосному складу песнопений, которые периодически писались разными лицами в разные времена. Делалось это по настоянию энергичного о. Иерона, впоследствии игумена правого крилоса Великой церкви, который, не жалея своих средств, стремился привести в более надлежащий вид уже новейший ирмолог, писанный в 1865–73 годах неким Евфимием Жарковым... Этот ирмолог писан по настоящему требованию о. еклезиарха архимандрита Валентина в двух экземплярах, которые составляли его собственность. По его же просьбе он переведен с квадратных на круглые ноты...» [9, стб. 101]. Отже, виникає припущення про значну ймовірність чотириголосся, до того ж круглою нотою в цьому варіанті ³.

Однак ірмолог 1865–1873 років став основою всіх наступних чотириголосих перекладень киево-печерських розспівів. Для цього адміністрація в різні роки залучала регента Видубицького монастиря ієромонаха Андрія, ієромонахів Віктора, Германа та Іадора ⁴, мирян Олександра Фатеева і Якова Калішевського, який упродовж 1871–1872 років був регентом хору Ближніх печер, а над фіксацією багатоголосої традиції працював чотири роки ⁵. У 1905 році було створено комісію (за участю регента ієромонаха Іадора, ієромонахів-установників Флавіана й Теодорота, ієромонахів-підставників Прокла й Іоасафа) для перевірки відповідності нотних книжок співочого обиходу. Відтак 1910 року в кількох випусках було видано доповнений «Нотный обиход Киево-Печерския Успенския лавры» – «Всенощное Бдение», «Литургия» і «Праздники». Через кілька років серію було продовжено друком «Введение в св. Четыредесятницу и Страст-

ную Седмицу» ([К.] : КПЛ., 1915) і «Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской лавры» (К., 1915).

Імовірно, враження цілісності й унікальності, що виникало при безпосередньому сприйнятті співаних служінь у Лаврі в дослідників кінця ХІХ – початку ХХ ст., було зумовлено тембрально-виконавською специфікою: «Все указанные распевы [старознаменный, знаменный, болгарский, киевский. – Н. К.], входящие в состав лаврского напева, вследствие продолжительного совместного употребления в богослужебно-певческой практике, силою творческого гения южно-русских певцов, переработались, органически слились в один своеобразный напев, имеющий такие характерные особенности, которые дают ему право на изветсное самостоятельное значение среди других напевов Русской Церкви» [20, с. 401–402]. І. Вознесенський, відзначаючи особливу церемоніальність монастирського богослужіння й чисельність хору, характеризував тогочасний киево-лаврський спів як благоговійний, неквапливий, виразний, з потужною і власною акцентуацією згідно зі змістом співаних текстів і священнодій. Дослідження тембральної своєрідності лаврського співу, порівняно з іншими хорами Києва, дало В. Петрушевському підстави для висновку про зумовленість його «слави» «не только своеобразным напевом, а особенным исполнением этого пения, собственно пением крилоса. Это пение так же своеобразно и типично, как своеобразен самый напев. Исполняется в Киевской Лавре исконное ее пение хором так называемого монастырского состава, т. е. состоящим из одних только мужских голосов, прибавлением альтов канонархов. Этот хор, довольно многочисленный и состоящий... из звучных и своеобразных голосов, поет всегда с большой уверенностью, громогласно, оживленно и ритмично, но без оттенков музыкального выражения, что сообщает ему характер простонародный... Сила и действенность лаврского пения зависит не только от его массивности, тор-

жественности и громогласия, которое... при пении обоих ликов в полном их составе бывает прямо потрясающим, но и от строгой его уставности и глубокого соответствия со всем ходом богослужения и с духом благочестивого русского народа» [20, с. 408–409].

Уперше різноманітність інтонаційних джерел зауважив прот. І. Вознесенський, досліджуючи причини варіативності наспівів і називаючи однією з них різноманітність місцевих співочих звичаїв, що приносили із собою монахи, та значну кількість видів розспівів [7, с. 26].

Текстологічне дослідження джерел надало можливість сучасним дослідникам поглибити його висновки, які ставили під сумнів однорідність співочих зразків. Так, характеризуючи киево-печерський наспів як «корпус церковних піснеспівів, що... охоплює повне річне богослужбове коло й складається з багатьох циклів різного призначення й часового обсягу, а відтак становить собою замкнену співацьку жанрово-стильову систему» [24], Ол. Шевчук відзначає його неоднозначність, причиною якої дослідниця вважає складну взаємодію між питомо київською традицією і внутрішньою неоднорідністю братії, утвореної з представників різних місцевостей, унаслідок якої і «завдяки активним контактам з іншонаціональними монастирями, спів Києво-Печерської лаври оновлювався у XVIII–XIX ст. дещо швидше, ніж традиційний київський, консервативно збережений на периферії українських і білоруських земель» [24].

Характерне обличчя богослужінь значною мірою зумовлювалося тембрально-стилістичними властивостями киево-лаврського розспіву, з типовим для нього поєднанням одного дитячого і трьох чоловічих голосів, квінтовими й октавними паралелізмами, часом нетиповими поєднаннями акордів, недотриманням вербальних наголосів при співі. Типовим складом, зафіксованим у XIX ст., було чотириголосся: альт (гармо-

нічна функція), два тенори (провідна партія – другий тенор; перший тенор – переважно терцева втора) та бас (на відміну від тембральності XVII ст., коли, за свідченням Гербінія, у багатоголосому співі вирізнялися тембри дисканта, альты, тенора та баса). Для забезпечення високого рівня відправ 1844 року на пропозицію намісника Лаври було істотно оновлено систему підготовки півчих, за якою передбачалося виховання належного ставлення до Служби Божої, попереднє навчання крилошан (обов'язково – нотної грамоти), проведення регулярних репетицій, перекладення на нотолінійну систему давніх записів. У процесі навчання півчих ознайомлювали з канонічними правилами співу, відмінностями між різними типами розспівів. У 1850-х (за регентства ігумена Модеста) запроваджено чотириголосий спів.

У цей час один з перших детальних описів лаврського співу під час урочистих богослужінь (переважно в Успенському соборі) і здебільшого характеризуючи естетичне враження від нього здійснив В. Аскоченський (його праця підписана 18 серпня 1856 року). Їх цінність зумовлюється описом відправ різних свят річного кола. Зокрема, він зафіксував самотність співу двох крилосів (кожного зі своїм канонархом) під час виконання канону Андрія Критського в середу першої седмиці Великого посту в Успенському соборі, тоді як в інших церквах Лаври його відправляли із читцем: «Это печальное пение молящихся о покаянии, стихов так трогательно, так грозно для человека мыслящего, что действия его невозможно и сравнивать с обыкновенным образом этого служения при пении лучших певческих хоров в других церквах: там слышен голос чтеца, выражающий молитву и раскаяние одного человека; здесь это кажется голосом всего рода человеческого...» [2, с. 10–11]. Аналогічні ознаки були характерні для розспівів Заповідей блаженства на Літургії Напередосвячених дарів, що також відправляється під час Великого Посту: «Во всем пении

Лаврском слышно, что оно не составлено искусственным сочетанием звуков, но излилась из души, проникнутой благоговением, любовью к Искупителю своему и святостию постоянного размышления о Нем. Из трех повторений стиха: помяни нас, Господи и проч. тон пения, возвышаясь при каждом повторении, кажется наконец как бы воплем души, сияющей проникнуть за пределы мрачного мира греховного» [2, с. 13].

Загалом, лаврський великопісний спів, вочевидь, був сповнений досить виразних контрастів, оскільки В. Асоченський зіставляє такі якості, як «вопли каючихся грешников и грозящий голос правосудия» і «милосердное обетование небесного спокойствия, блаженства бесконечного», «гармонические отголоски хвалы Предвечному» і «звучный голос природы, в громах и бурях возвещающий силы Вышнего...» [2, с. 13]; «тихое, таинственное, печальное и вместе грозное пение раздрающих душу стихир представляло воображению что-то грозящее и призывающее месть правосудия вышнего за смерть Божественного страдальца» (у Великий четвер) [2, с. 17] і «восхитительные гармонии тихого, тригласного пения как бы бесплотных, парящих над гробом и сохраняющих покой его... И вслед за каждым стихом горней хвалы, – хоры смертных, пришедших поклониться Христу, повторяют хвалу небесных охранителей Его покоя. В этом тригласном пении слышится неземная, безутешная грусть лишения или утраты невозвратимой, но какое-то невыразимое чувство любви небесной...» (Страсна п'ятниця, біля плащаниці) [2, с. 27–28].

Утім, цілком неповторні тембрально-ансамблеві властивості, за В. Асоченським, були притаманні служінню Всенічного бдіння напередодні дня Успіння Богоматері: «Пройдите Россию из конца в конец, посетите все ея обители: ни в одной из них не найдете вы такого невообразимого великолепия, не услышите такого дивного пения, каким оглашается св. Киевопечерская лавра в навечерии дня Успения Богома-

тери» [2, с. 34]. Розпочиналося воно громогласним розспівом предначертательного псалому у виконанні головного уставника, який продовжував «юный канонарх серебрянным голосом» [2, с. 42]. Цей контраст посилювався при вступі всього хору, із цілком несподіваними тембрально-фактурними ефектами, у яких немає «никакого порядка; кажись, всё дело чистого произвола» [2, с. 44]: «...и вдруг раздается пение огромного лика, составленного из одних монашествующих. Боже! что это за пение! Слышал я много хоров на св. Руси ... но подобного пения выразить и перевести на ноты не могу да и не умею. Зачем, например, этот тенор вдруг вырывается диссонансом из общего, гармонического течения пьесы? На что баритон впадает в теноровую партию и ведёт её до того, а не до другого такта? Для чего не тянется непрерывной нитью звучный, серебрянный голос канонархиста, а мгновенно блеснет и исчезает, словно молния на оттушеванном нашедшею тучею небосклоном?» [2, с. 42].

Концептуальні збіги в характеристиці співочих особливостей служби цього свята, яку дав В. Аскаченський, містить серія статей М. Скабаллановича 1908 року. Значно стриманіший щодо естетично-образних оцінок (відзначив тріумфування і радість, «которую можно услышать, кроме пасхальной службы, еще в рождественской и какой не слышно ни в какой другой службе дванадесятого праздника, ни Господского, ни Богородичного» [22, с. 16], він наводить важливі дані щодо аналогій в інших богослужіннях: «...главная составляющая часть бдения, ядро его, составляет канон, который благодаря обширности, длине своей, сильно влияет напевом своим на характер всенощного бдения. Успение имеет в каноне, и оба они поются на самые радостные из канонических гласов – 1-й и 4-й. Но это не обычный, будничный напев 1-го гласа, а особенный «самогласный» (самогласны и все стихиры Успению, исключая хвалитных)... Все эти самогласны напевы 1-го

гласа для канонів Пасхи, Різдва Христова и Успенія, хотя разнятся между собою, но имеют очень много общего, очень напоминают друг друга... тем потоком безмерной радости, которая так и льется в каждой строке этих напевов, то утихая, то постепенно поднимаясь до самых восторженных, почти пронзительных звуков...» [22, с. 16–17].

Для збереження співочої традиції періодично друкувалися спеціальні видання. Поміж них – «Послѣдованіе молебных пѣній» (КПЛ, 1786; 1802, 1843, 1877, 1898); «Послѣдованіе благодарственного и молебного пѣнія въ день Рождества Спасителя нашего Иисуса Христа» (КПЛ, 1816); «Послѣдованіе молебных пѣній на день святыя Пасхи и на всю Свѣтлую Седмицу» (КПЛ, 1836, 1867, 1875); «Молебное пѣние во время губительного повѣтрія и смертоносных заразы» (КПЛ, 1858); «Послѣдованіе молебных пѣній вечерни, полунощницы и утрени» (КПЛ, 1861; 1869, 1875, 1884) тощо. Ці публікації, у яких насамперед фіксувалися обрядово-текстові варіанти лаврських богослужінь, були попередниками повноцінних нотних видань у руслі тенденцій оприлюднення співочих джерел загальноцерковного масштабу – наспівів монастирів, соборів і регіонів ⁶.

За сучасними дослідженнями, «лаврське багатоголосся стало єдиною національною формою традиційної багатоголосії обробки давнього монодійного співу, письмово зафіксованої у XVIII–XIX ст. Для відтворення лаврського співу спочатку було потрібно три голоси (фактура канта – зі стрічковим терцієвим сполученням провідного голосу (тенора) і допоміжного (дисканта) та самостійною лінією баса), що видно за рукописними лаврськими ірмологами другої половини XIX ст. Основну канонічну мелодію викладено в тенорі. Дещо пізніше кантову триголосу фактуру було розширено ще одним голосом – баритоном; відтоді типовим для багатоголосого киево-печерського наспіву стало чотириголосся. У записах і виданнях всенічної

та літургії Л. Малашкіна кінця XIX ст. лаврське багатоголосся має різну кількість партій (до шести) і демонструє застосування декількох басів, різноманітні принципи їх розгалуження і звукового сполучення» [24].

Унікальні для свого часу видання: «По напеву Киево-Печерской Лавры Всенощное Бдение для мужского или смешанного хора 2-х теноров и 3-х басов или с добавлением дисканта или альты...» (ор. 42; 200 номерів), опубліковане 1888 року Л. Малашкіним, який певний час вивчав спів у Київській духовній семінарії ⁷, а також Літургія Іоанна Златоустого (ор. 40), «Панахида з додатком погребіння монашествовующої братії» (ор. 43), Літургія Василя Великого і Напередосвячених дарів (ор. 44), Блаженни і Прокимни (недільні) восьми гласів (ор. 45), Подобні з додатком стиха «На ріках Вавилонських» (ор. 46), різні «Служби» (ор. 47: На Різдво Пресвятої Богородиці, Воздвиження Хреста Господнього, Вхід у храм Пресвятої Богородиці, На Різдво Господа Ісуса Христа, На Богоявлення / Хрещення, На Стрітення, На Благовіщення Пресвятої Богородиці, На Вознесіння Господа Ісуса Христа, На Преображення Господа Ісуса Христа, На Успіння Богородиці), «Служби неповні, ірмоси та ін.» (ор. 48: До зачаття Праведної Анни, У Неділю Хрестопоклонну, У Неділю Ваїй, До Страсної Седмиці, У Неділю Антипасхи, У Неділю Мироносиць, У Неділю Розслабленого, У Неділю Самарянина, У Неділю Сліпого, У Неділю П'ятдесятниці, Стихири самогласні); Ірмоси (денні) на всі 8 гласів з додатком канонів і трипівнів та ін. (ор. 49) та «Різні піснеспіви» (ор. 50; разом – 27 жанрових найменувань) – можна вважати величезною за охопленням жанрових різновидів серією, що тривалий час не мала аналогів і до сьогодні має неабияке значення для вивчення традицій лаврського співу. Для такого твердження є вагомі підстави й насамперед – власне свідчення композитора.

Указуючи без певної атрибуції на «старовинний манускрипт» як джерело цих творів, він говорить про різницю між ним і сучасним одноголосим виданням наспівів літургії киево-печерського наспіву (додаток до № 23 журналу «Руководство для сельских пастырей» за 1885 рік), який відрізнявся введенням скорочень і хроматизацією мелодики. Л. Малашкін засвідчив принциповий консерватизм у своїй роботі: «Со своей стороны, я не позволил себе делать никаких изменений в отношении мелодии и только восстановил старинное деление нот, удержав даже строй гармонизации лаврского напева со всеми его хроматизмами, параллельными квинтами и октавами, заключительными полукаденциями и каденциями, разложив его на четыре однородные голоса» [15, с. 2]⁸. Отже, незважаючи на сумніви щодо авторства означених аранжувань⁹, це видання має значну історико-культурну цінність: тут зафіксовано (імовірно, з незначними змінами) живу традицію хорового співу, що тривалий час не мала аналогів серед антологій церковної хорової музики на теренах Російської імперії. Окрім того, тут також містяться унікальні зразки лаврського уставницького співу, що підтверджує раритетність Обиходу – адже тільки наприкінці ХІХ ст. з'явилися перші нотні публікації традиційних дяківських розспівів.

Однак у цих виданнях не було відтворено таких важливих особливостей лаврського співу, як нюанси голосоведення й імпровізаційної гармонізації, на чому свого часу особливо наголошував В. Аскоченський; утрачено особливості «звучного срібного голосу канонархіста» (І. Вознесенський). Публікація Л. Малашкіним повного кола Києво-Лаврського обиходу не отримала, утім, належного резонансу, хоча й була широко рекламована автором у різних періодичних виданнях. Імовірними причинами цього є, з одного боку, відсутність тоді в українській богослужбовій культурі критики належного рівня (хоча, здавалося б, саме історико-стильова цінність публі-

кації була безсумнівною) і, як зауважила Л. Пархоменко, певні застороги печерського вищого кліру щодо необхідності переймати лаврську манеру широкими церковно-співочими колами. З другого боку, існувала певна відчуженість російських музично-церковних діячів від прадавніх київських співочих традицій (а в цей час уже було здійснене фундаментальне видання розспівів Московської єпархії), адже на часі було становлення й поширення суто російської національної концепції музично-богослужбової стилістики. Саме в цьому річищі розгорталася діяльність представників як московської, так і петербурзької шкіл, дискутувались ідеї так званого «Проекту Боршнянського»¹⁰.

Видається важливим, що авторитет києво-лаврського співу отримав істотну підтримку виданням у 1896–1897 роках записок «Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Алеппским» у перекладі Г. Муркоса за рукописом Московського головного архіву Міністерства закордонних справ. Зафіксоване П. Алеппським служіння під час вечірні до святих Петра і Павла виявило для зацікавленого кола спеціалістів і любителів церковного співу неабиякий подив східних мандрівників як перед величчю й своєрідністю співочого служіння, так і точністю дотримання уставних приписів: «...канонарх начал читать (а певчие пели) псалом вечерни стихами попеременно на обеих крилосах, на пообие полиелея у нас и также нараспев. Его пели весьма приятным напевом, пока не кончил канонарх. Пели также “Отцу и Сыну и Святому Духу” до конца. Затем вышел диакон и сказал большую ектению. Потом пели Подобны, затем “Слава Отцу”, причем монахи вышли из своих форм и встали в хоросе кругом, по их всегдашнему обычаю при каждой “Славе” и при каждом “Достойно есть”. Потом выходили на малый вход и пели “Свете тихий”, по их обыкновению, громким голосом» [21, с. 60]. І далі: «Окон-

чили молитву и начали утреню, после того как вторично звонили во все колокола. Прочли псалмы, дьякон кадил при полиелее, священник прочел евангелие утрени, а дьякон: “спаси, Господи, люди твоя”. Затем последовали по обычаю канон. По седьмой песне и синаксаре первенствующий священник прочел поучение Афанасия, патриарха иерусалимского. Потом пропели на обеих крилосах “Слава в вышних Богу”, как поют армяне, приятным напевом, все вместе с певчими, заменяющими орган, т. е. с маленькими мальчиками, голосом, хватающим за душу; (так делали) всякий раз, как пение исполнялось с особою силою по нотам, в течение этого всенощного бдения и до конца обедни этого дня. Мы вышли из церкви ранним утром» [21, с. 61].

На початку ХХ ст. професор-юрисконсульт Лаври І. Нікодімов засвідчував ту ж особливу потугу й велич лаврського співу, зауважуючи в ньому також риси української ментальності, простоту, строгість гармонії та незвичну красу мелодики. Водночас після тривалого вивчення співочих традицій Києво-Печерської лаври й висновку про те, що такий стиль культивувався не більше ніж два століття, В. Петрушевський дав досить детальну характеристику його тогочасним особливостям: «Гармонизация Лаврского обихода очень проста и незатейлива. Основная мелодия помещается всегда во втором теноре, первый тенор движется параллельно со вторым на терцию выше; бас представляет движение по главным ступеням звукоряда и имеет иногда гаммообразные ходы, на подобие старинного эксцеллентования... дополняет альт, который может быть заменен первым басом. Мелодическое развитие сопровождающих основную мелодию голосов нет, за исключением первого тенора, который имеет мелодическое содержание, хотя не самостоятельное... Голосоведение не отличается чистотой... строгого стиля и нередко представляет запрещенные последования параллельных квинт и октав....» [20, с. 403–

404]. Окрім цього, учений відзначив враження самобутньої імпровізаційності під час виконання піснеспівів, що, за спорідненості з давнім троєстрочним співом, застосуванням «громогласных восклицаний» і багаторазових повторень слів «иногда просто поражает слушателей своей свободой и представляется как бы гармонизацией хора... Нам случалось замечать, что лаврские певцы не всякий раз поют одно и то же песнопение совершенно тождественным образом, но часто – с различными подголосками, являющимися у них, очевидно, импровизационно» [20, с. 405].

Такі самі спостереження щодо стилістики лаврського співу, здійснені через рік після В. Петрушевського, належать М. Компанейському. Проте рівень його захоплення достоїнствами цього співу набагато помірніший: «Современное хоровое монастырское пение в Киеве вполне аккордное и непременно с септимами, симфонического развода голосов в нем почти не существует. Правда, иногда слышится движение голосов, но это голособежание преимущественно параллельное, а не самостоятельный узор, в унылую октаву и даже квинты. Такое движение происходит только потому, что поющие по слуху певцы не умеют в тех местах подобрать шаблонную гармонию, мудрость регентских классов, но при первой возможности мелодии эти упрощаются, движение прекращается и устанавливается органное пение с септимами, вводными тонами и минорными каденциями. Встречаемые изредка фригийские и дорийские каденции почти целиком заимствованы из латинской гармонизации или львовских прокимнов. Короче, в киевских монастырских хорах сохранились очень слабые следы иссонных начал русского творчества...» [12, стб. 875]¹¹.

Утім, незважаючи на суперечливість і наявність негативних нюансів у характеристиках особливостей богослужбового співу Києво-Печерської лаври, свідчення очевидців і масштабність опрацювання матеріалу виявляє складність і

динамічність процесів консервації й поширення цієї унікальної традиції в масштабах усього східнослов'янського ареалу, оскільки її вплив у XIX ст. не обмежувався територією Центральної і Східної України. Так, за даними С. Паппа [16, с. 192], розпорядженням мукачівського єпископа Андрія (Бачинського; 1773–1809) на початку XIX ст. до Києва було відправлено кілька монахів Мукачівської єпархії для вивчення печерського співу. О. Нікольський називав місцевості, у богослужіннях храмів яких мелодії київських джерел не скорочувалися (Тамбов, Пенза, Саратов, Самара, Симбірськ), що було досить незвично для російського богослужбово-співочого побуту. За висновками сучасної дослідниці богослужбово-співочої культури Москви Н. Потьомкіної, здійсненими на підставі вивчення використовуваних наспівів і нотних джерел, стиль співу Києво-Печерської лаври тривалий час (упродовж двох століть, у т. ч. на певний період XIX ст.) впливав на «московское пение, что проявилось в характере многоголосия, гармонии, распевности напевов» [19]. Науковець називає також окремі поширені й популярні в Москві й Петербурзі твори, написані на основі наспівів Києво-Печерської лаври, зокрема – різдвяний кондак на Різдво Христове «Дева днесь» і «Архангельский глас» Д. Бортнянського, «Сподоби, Господи» П. Турчанінова та ін. Спираючись на передмову А. Фатеева до видання «Богородичны антифоны и ирмосы воскресные всех восьми гласов киевского роспева» (1896), вона вказує на шляхи поширення стилю і наспівів лаврського співу через вихідців з українських Глинської і Софроніївської пустиней на початку XIX ст., серед яких і колишній монах та клирошанин Великої (Успенської?) церкви Києво-Печерської лаври ігумен Філарет (Данилевський): «Сведения о пении в южнорусских монастырях для нас важны, поскольку эти монастыри имели сообщение с Оптиной Пустынью и Троице-Сергиевой Лаврой: тот же А. Фатеев пишет о том, что игумен Филарет Да-

нилевский был лично знаком с митрополитом Московским Филаретом (Дроздовым). Другой старец Глинской Пустыни, Илиодор (Голованицкий) вел переписку с преподобным Амвросием Оптинским. Впоследствии певческие традиции Оптиной Пустыни и Троице-Сергиевой Лавры оказали большое влияние на пение в московском регионе» [19].

Стиль киево-лаврських розспівів відіграв визначальну роль у перекладеннях, насамперед піснеспівів, атрибутованих саме цим локусом. У той час за кількістю опрацювань наспіви київського і лаврського розспіву не мали аналогів. У значній частині масиву перекладень і опрацювань зразків киево-лаврського розспіву автори певною мірою дотримувалися його фактурно-формотворчих закономірностей. Це наочно демонструють численні цикли ((«Всенощное бдение» П. Девятина (С.Пб., 1897); «Ирмосы на все Праздники (киев. роспева из Обихода Глинской пустыни)» А. Фатеева (М.; Лейпциг, 1908); «Переложения из Обихода Киево-Печерской лавры» (до 1912; у т. ч. «Благослови, душе моя, Господа», «Иже херувимы»)); і піснеспіви («Иже херувимы» М. Компанейського; «Владычице, прими» В. Петрушевського, «Разбойника благоразумного іером. Іадора (обидва – К., 1907); «Иже херувимы», «Хвалите имя Господне» іеромонаха Флавіана (до 1912); «Чертог Твой вижду – № 5; «Вечери твоея тайныя – № 6; «Взбранной Воеводе» іеромонаха Іадора (1915)) та ін.

Безсумнівний інтерес з огляду «корінної» інтерпретації цієї богослужбово-співочої традиції представляють опрацювання киево-лаврських піснеспівів безпосередніми вихідцями з її середовища. Так, тільки іеромонаху Парфенію належать вражаючі за охопленням співочої традиції видання. У 1892 році в Москві він видав вісім випусків цілісного циклу «Переложения по напеву Киево-Печерской лавры»: «Литургия свт. Иоанна Златоустаго», «Акафист Успению Божией Матери», «Панихида и Погребение», «Всенощное бдение» (²С.Пб., 1897), «Литур-

гия преждеосвященных Даров» («Ныне силы небесныя», «Милость мира», «Вкусите и видите»... «Зряще ты тварь»), «Пение великопостное», «Задостойники» і кілька аранжувань окремих наспівів – тропар «Покой, Спасе наш» (на отпевании мрян), «Покаяния отверзи ми двери» (до 1912). П. Вейнмарн, рецензуючи перекладення Парфенієм піснеспівів Всенічного бдіння, з огляду на можливість використання цих творів безпосередньо в богослужіннях, ще більше підніс їхнє значення: «Натоящее переложение в значительной степени приближается к тому идеалу, к которому должны стремиться песнопения нашей православной церкви» [6, стб. 627]. Таку високу оцінку критик мотивував близькістю до строгого стилю давнього православного співу із властивими для нього аскетизмом і «музыкальной целомудренности» [6, стб. 627].

Отже, у співочій практиці Києво-Печерської лаври впродовж XIX ст. досить консервативно зберігалася своєрідність традицій за поміркованості привнесення змін і тривалості їх апробування в богослужбовому побуті. Водночас доводиться констатувати, що за різних причин поступово посилювалися певні кризові явища, про які на межі століть і в перші десятиліття XX ст. вже інтенсивно висловлюються різні діячі церковно-співочої культури України і Росії. Та при цьому значення велетенського корпусу киево-лаврських піснеспівів як імпульсу й джерела розвитку різних жанрів та апробування оригінальних засобів у композиторській творчості не тільки не применшувалось, а й нарощувалося. Богослужбовий спів цього феноменального локусу церковно-співочої традиції, ураховуючи застосування його моделей у творчості представників різних регіонів України та інших східнослов'янських країн, відіграв фундаментальне значення в розробці ідеологічних і стильових концепцій нового напрямку церковно-музичної творчості як визначального для цієї сфери національних культур від останніх десятиліть XIX ст.

ПРИМІТКИ

¹ Проте М. Лісичин, хоча й наголошує на певних негативних аспектах, як-от відсутність типологічної стабільності мелодики й гармонії внаслідок плинності складу співаків, заперечує припинення цієї практики, посиляючись як на ірмолог 1851 року, так і на наступні варіанти: «...призывали “гораздых” певцов и заставляли их петь, а с их голоса записывали. Та же история повторилась при игумене Филофее и наконец в мою бытность в Киеве при м. Иоанникии, когда наместник лаврский, ныне преосв. Псковский, Сергей издавал акафист Успению Божией Матери. Всегда опорой этих Cantus firmus-ов служили певцы “гораздые”, а певцы в наших монастырях, как известно, бродячие; сегодня в Соловках, завтра в Москве, а послезавтра в Почаеве... Так же создалась и гармония, по наслышке... Да и о ней нельзя употреблять прошедшего времени, она создается сейчас. Сегодня данное место певцы пропели так, завтра пропоют с вариантом. Дело живое» [13, стб. 835].

² «При уставщике игумене Модесте начался четырехголосный склад. Первый простер на это руку иеромонах Виктор, который управлял левым клиросом Великой церкви. Начал он писать некоторые из песнопений четырехголосно, приспособляя голоса к мелодии, но администрация лавры тогдашнего времени была против новатора, которого не утвердили и уставщиком за сие дело» [9, стб. 101].

³ Впадає в око також відповідність фонетичний збіг між записом прізвища його автора (Е. Шарко – український варіант Омелян (Еміліан) Жарков). Тому сумнівно, що одна особа виконувала паралельно два варіанти запису. Проте в цьому разі потрібно взяти до уваги редакційну примітку до публікації статті Іадора: «Взгляд автора на происхождение Киево-Печерского роспева значительно расходится с высказанным за последнее время на страницах газеты, что не умаляет значение статьи, так как мнения, распространенные среди братии Киево-Печерской лавры о происхождении их роспева, во всяком случае, должны быть приняты к сведению музыкально-историческою литературою» [9, стб. 101].

⁴ «Последние переложения делал Иларион Ткаченко, впоследствии иеромонах Иадор, которые по приказанию отца наместника орхимандрита Сергея написал Непорочны в Великую Субботу, которых в ирмологе нет» [9, стб. 101].

⁵ Докладніше про це див. працю Л. Пархоменко «Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі» [17, с. 35–57].

⁶ «Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой лавры» (1887), «Октоих Святыя Православныя Церкви или Воскресные службы восьми гласов. Вто-

рой выпуск круга обычного православного церковного пения, положенного на ноты для хора, фис-гармонии и фортепиано в пособие псаломщикам, сельским учителям и воспитанникам духовно-учебных заведений священником Даниилом Абламским» (1887–1888), «Обиход одноголосный церковно-богослужбного пения по напеву Валаамского монастыря» (1902), «Обиход нотного пения по напеву Соловецкого монастыря» (1912), «Песнопения всенощного бдения и литургии» під ред. ієромонаха Троїце-Сергієвої лаври Нафанаїла (1911–1913), «Собрание церковных песнопений Московского Большого Успенского собора», записаних від П. І. Виноградова (1882) тощо.

⁷ Л. Малашкін – композитор, диригент, педагог. Закінчив юридичний факультет Московського університету. Музичну освіту здобув у Берліні. Певний час викладав спів у Київській духовній семінарії. Його вважають автором аранжувань піснеспівів наспіву Києво-Печерської лаври – «Літургії Іоанна Златоустого», «Літургії Василя Великого і Григорія Двоєслова» та «Всєнічного бдіння».

⁸ Про місце і рік видання свідчить дозвіл Київського цензурного комітету, підписаний протоієреєм Петром Преображенським 7 жовтня 1888 року.

⁹ Л. Пархоменко вважає справжнім автором «джерела», яким користувався Л. Малашкін, Я. Калішевського. Утім, незважаючи на такі застереги, осягнення визначальних принципів лаврського співу композитором не було поверховим. У власних богослужбових творах Л. Малашкін спирався безпосередньо на перейняті від лаврського співу прийоми гармонізації, ладової та фактурної організації. На відповідному колориті наголошував М. Лісіцин, зараховуючи Л. Малашкіна до видатних церковних композиторів, який уважав визначальним для формування особливостей його стилю саме вплив киево-лаврських розспівів: «Его сочинения, вместе с ученым стилем, отличаются доступностью и особенной задушевностью. В них отразился отчасти характер южнорусских напевов, вероятно, потому, что Малашкин долгое время жил на юге России и особенно усердно изучал напевы Киево-Печерской лавры. Это дало ему богатый материал как для переложений, так и для оригинальных сочинений» [14, с. 231]. Такі особливості цілком відповідали ідеї освоєння старовинних піснеспівів шляхом пошуку адекватних методів відтворення співочих традицій, проголошуваному композиторами петербурзької та московської шкіл.

¹⁰ Текст «Проекта об отпечатании древнего российского крюкового пения» було надруковано 1878 року в додатку до «Протокола годинного собрания Общества любителей древней письменности».

¹¹ Лісіцин також наводить досить непривабливу характеристику лаврського співу, причому у двох варіантах – монастирського і партесного хо-

рів, що було спровоковано різним виступом В. П. (В. Петрушевський?) проти його версії динаміки розвитку церковного співу в Києво-Печерській лаврі: «... исполнение, нюансировку я действительно считаю во многих случаях у лаврских певцов грубой, не художественной и не религиозно-выразительной, т. е. не возбуждающей и не отражающей религиозное настроение поющих, а так себе изрядный рев и вой с примесью крика альтов. ...во многих случаях представляет из себя современное лаврское исполнение... что касается лаврского хора... Очень плохо, если партесный хор богатой лавры не уступает другим хорам Киева. Он должен быть лучше их несравненно. В. П. имеет смелость добавить: "...если даже не выше их". Удивляюсь этой смелости» [13, стб. 837].

ЛІТЕРАТУРА

1. А. И. Праздничные священнослужения в Киево-Печерской лавре // Киевские епархиальные ведомости. – 1881. – № 34. – С. 4.
2. Аскаченский В. Великие дни богослужений в Киево-Печерской Лавре. – С.Пб. : В типографии Эдуарда Веймара, 1859. – 56 с.
3. [Б. п.]. Лаврский напев // Церковь и народ. – 1907. – 11 марта. – № 11. – С. 15.
4. [Б. п.]. Литургия св. Иоанна Златоуста по напеву Киево-Печерской лавры, переложения Малашкина // Подольские епархиальные ведомости. – 1887. – № 6. – С. 123.
5. В. П. Нотный обиход Киево-Печерской Успенской лавры // Руководство для сельских пастырей. – 1914. – Т. 2. – Приложение. – С. 114–115.
6. Веймарн П. П. Несколько слов о церковной музыке. По поводу нового сочинения: Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской лавры. Переложение иеромонаха Парфения, положено на 4 голоса // Русская музыкальная газета. – 1896. – Июнь. – Стб. 627–640.
7. Вознесенский И., прот. Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви. Вып.1. Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение). – М. ; С.Пб. : Юргенсон, 1898. – 127 с.
8. Захарченко М. М. Печерская лавра // Захарченко М. М. Киев теперь и прежде. – К., 1888. – С. 97–145.
9. Иадор, иеромон. История Киево-Печерского лаврского напева // Русская музыкальная газета. – 1907. – № 3. – Стб. 99–101.
10. Иларион, арх. Письма о Западе // Полтавские епархиальные ведомости. – 1915. – № 15. – С. 1234.

11. Император Александр Павлович в Киеве (1816) [Сообщено А. А. Титовым в Русском архиве. – 1892 г. Декабрь. Стр. 464] // Прибавление к Церковным ведомостям. – 1893. – № 5. – С. 193–195.
12. *Компанейский Н.* Церковное пение в Киеве // Русская музыкальная газета. – 1904. – № 40. – Стб. 875.
13. *Лисицын М. А.* Еще о пении в Киево-Печерской лавре // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 37. – Стб. 831–839.
14. *Лисицын М. А.* Обзор духовно-музыкальной литературы (110 авторов, 1500 произведений). – С.Пб., 1901. – 327 с.
15. *Малашкин Л.* Несколько слов об гармонизации литургии и всенощного бдения по напеву Киево-Печерской лавры // По напеву Киево-печерской лавры Всенощное бдение для мужского или смешанного хора: Переложение Л. Д. Малашкина. Ор. 42. – [Б. м., Б. р.]. – С. 2.
16. *Pann S.* Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії // Ірмологіон. – Greko-katolickij ordinariat v Prešovi, 1970. – С. 181–194.
17. *Пархоменко Л.* Легендарний Яків Калішевський в українській хорівій культурі // Музична україністика: сучасний вимір. – К., 2005. – Вип. 1. – С. 35–57.
18. *Петр В. И.* О современном состоянии церковного пения в Киево-Печерской лавре // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 27–28. – Стб. 631–642; № 45–46. – Стб. 1119–1124.
19. *Потемкина Н. А.* Современная московская традиция пения и напев Киево-Печерской Лавры [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Potjomkina.pdf>.
20. *П-ский В.* О богослужебном пении Киево-Печерской Лавры // Руководство для сельских пастырей. – 1903. – Т. 2. – № 33. – С. 399–413.
21. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / перевод с арабского Г. Муркоса (по рукописям Московского Главного Архива Министерства Иностранных Дел). – Вып. 2. От Днестра до Москвы. – М. : Университетская типография, 1897. – 208 с.
22. *Скабалланович М.* Праздник Успения Божией Матери и Успенский пост // Руководство для сельских пастырей. – 1908. – Т. 2. – № 31. – С. 302–310; № 32–33. – С. 333–342; № 34. – С. 360–372; № 35–36. – С. 402–416; Т. 3. – № 37. – С. 16–28; № 38. – С. 40–51.
23. *Соловьев Д.* Рец. на изд.: *Малашкин Л. Д.* По напеву Киево-Печерской лавры круг церковных песнопений, положенных для хора // Церковные ведомости. – 1891. – № 45. – С. 1608–1609.

24. Шевчук Ол. Київський наспів // Українська музична енциклопедія. – К., 2008. – Т. 2. – С. 387–391.

SUMMARY

Singing tradition leading locus in the East Slavic Orthodox areal – Kiev-Pechersk Lavra – always was an object of great interest. However, in contrast to the study of features monadic chants, the features of this tradition in the nineteenth century – the first decades of the twentieth century has not received adequate scientific lighting. But at this time of the Kiev Lavra monastery singing tradition quite actively been modified under the influence of various factors. Evidence of these processes contain materials periodicals of the time.

There are some possibilities to reconstruct the character and nature of the changes in the fundamental tradition of liturgical singing of Kiev-Pechersk Lavra. And also – address the question of its development in the composer's works in the general context of its influence on the monastic singing other loci East Slavic Orthodoxy. These traditions in the XIX century continued to cultivate in the monasteries at the Belarusian and Russian territories, and Transcarpathia.

First of all, special attention should be evidence of direct listeners Lavra liturgical singing – such respected scientists of his time as Victor Askochensky, Basil Petrushevsky, John and Michael Ascension Lisitsyn. Their approaches to the Lavra traditions differ due to differences in the interest of scientific and features of the methodology used by scientists. Yet significant differences do not alter the nature of the aesthetic senses in fixing of coincidence in performing and timbral characteristics of the specific monastic singing. Adjustments generally accepted at the time information about singing musical items, as well as such an important issue as the introduction of varieties of polyphony, performed on testimonies Iadora – celibate priest of the Kiev-Pechersk Lavra.

Also important are the data on the use not only of Lavra chants, but also the principles of polyphony and timbre-textured models in the works of composers of Ukraine and, especially, Russia: thus confirmed the thesis of maintaining their value as models for liturgical musical creativity, even in conditions of total impact of Moscow and St. Petersburg school of new direction.

Keywords: Kiev-Pechersk Lavra, liturgical singing, singing tradition, melody, timbrally, performing specific.

УДК 398.21:801.81(477.43/.44)

О. І. Шалак

УСНА ТРАДИЦІЙНА НЕКАЗКОВА ПРОЗА З ПОДІЛЛЯ У ВИДАННІ ЛЮЦІАНА СЕМЕНСЬКОГО

У статті розкрито особливості збирацької та едиційної практики польського поета, перекладача, фольклориста Люціана Семенського. Здійснено текстологічний аналіз опублікованих фольклорних зразків у збірці «Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie» («Польські, руські, литовські перекази і легенди», Познань, 1845), осмислено методи фіксації та принципи публікації, що їх використовував Л. Семенський.

Ключові слова: Люціан Семенський, легенда, переказ, едіція, паспортизація.

В статье раскрыты особенности собирательной и эдиционной практики польского поэта, переводчика, фольклориста Люциана Семенского. Текстологически проанализированы опубликованные фольклорные образцы в сборнике «Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie» («Польские, украинские, литовские предания и легенды», Познань, 1845), осмыслены методы фиксации и принципы публикации, которые использовал Л. Семенский.

Ключевые слова: Люциан Семенский, легенда, предание, эдичия, паспортизация.

The article describes the features of collecting praxis of Polish poet, translator, folklorist Lutsian Semensky. Textual analysis of published folk examples of collection «Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie» (Poznan, 1845) is done, fixation methods and principles of the publications of L. Semensky are investigated.

Keywords: Lutsian Semensky, legend, edition, certification.

У сучасній українській і польській історіографії про Люціана Семенського (1807–1887) є значно більше відгуків, ніж про інших польських дослідників подільського фольклору. Він постає поетом-романтиком, перекладачем, який своїм творам «...намагався надати слов'янсько-народного характеру через

відповідну лексику, а отже, запровадив багато українських виразів..., поширених Б. Ю. Залеським та іншими представниками “української школи”» [8, s. 376].

«Семенський належить до числа небагатьох польських літературних панславистів», – зазначав відомий російський фольклорист О. Пипін [2, с. 138]. Він також зауважував, що «народні легенди в давніх польських збирачів рідко бувають в автентичній формі й найчастіше – у літературних переказах, більше чи менше прикрашених, а тому втрачають саме значення етнографічного матеріалу. Попри те, роботи польських етнографів принесли велику користь для малоруської етнографії, відкриваючи багато нового матеріалу, зачіпаючи нові сторони побуту...» [2, с. 133]. Таким відкривачем подільських легенд, хоч і переказаних польською мовою, став Л. Семенський. Поет належав до «зевочників», відомої в польській літературі групи, найменованої так за назвою альманаху «Ziemia» (два випуски – 1834, 1837), що виходив друком у Львові: «“Зевочники” вивчали український народ і його поетичну творчість під час мандрівок по львівських околицях, шляхом безпосередніх особистих контактів з українськими студентами, особливо з такими ентузіастами фольклору, як члени гуртка “Руська трійця”» [1, с. 56].

Захоплюючись українським фольклором, Л. Семенський перекладав та переспівував українські пісні. Докладно цю сторінку його творчості вивчали польські дослідники М. Яніон [5], Ю. Крижановський і К. Памула [6] та відомий український фольклорист Р. Кирчів [1, с. 62–66]. Л. Семенський переклав деякі пісні зі збірника М. Максимовича «Малороссийские песни» («Малоросійські пісні», М., 1827): «Дума про похід Хмельницького в Молдавію», «Стоїть явір над водою», «Ой спав пугач на могилі», «Зашуміли густі лози», «Гомін, гомін по діброві»; до збірника та В. Залеського «Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego...» («Польські і руські пісні галиць-

кого люду...», Львів, 1833): «На зеленім цариночку», «Злая мати». До спільної збірки з польським поетом А. Бельовським «Dumki A. Bielowskiego i L. Siemieńskiego» («Думки А. Бельовського і Л. Семенського», Прага, 1838) ввійшли переспіви українських пісень, здійснені Л. Семенським: «Доле моя, доле, де ж ти ся поділа?», «Ой вилетів сокіл да з ліса на поле», «Ой на горі та женці жнуть», «Циганочка да волошечка», «Чому кури не пієте?», «Як поїхав козаченько на полювання». Р. Кирчів наголошував на тому, що поет у перекладах і переспівах залишався вірним духові народної української пісні, глибоко проник у її зміст і форму, досяг «співзвучності з образно-стильовими засобами» [1, с. 64] фольклору, прагнучи розкрити для польського читача його особливості. Поетичні твори Л. Семенського пронизані фольклорними мотивами, любов'ю до народного героя [5, s. 188; 4].

М. Яніон, В. Юзвенко та Р. Кирчів зауважували, що Л. Семенський близько двох років (1829–1830) перебував в Одесі й Тульчині (де жила сестра поета), «вивчав поетичні багатства і побут українського народу» [3, с. 70]. Записані зразки й стали, очевидно, основою збірника «*Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie*» («Польські, руські, литовські перекази і легенди», Познань, 1845). За відсутності паспортизації з певністю цього стверджувати не можна, однак топоніми багатьох легенд та історичних переказів засвідчують зв'язок із Поділлям. І хоча самі вони не можуть бути підставою для атрибуції зразків як подільських (записи могли бути здійснені в сусідній місцевості чи де-інде від вихідців із Поділля), однак є додатковим аргументом. Крім того, у розлогій передмові Л. Семенський зазначив: «На Побережжю розповідали мені про Солодиного Буню, котрий мав такі великі брови, що коли хотів подивитися, то змушені були давати під них підпори» [7, s. XIX]. Побережжям здавна називали Південно-Східне Поділля, до якого належить і містечко Тульчин. Утім, окрім

записів самого Л. Семенського, до видання ввійшли польські й литовські зразки, які він виписав із відомих публікацій К. Вуйціцького, Е. Рачинського, Р.-В. Бервінського, та українські – зафіксовані Е. Ізопольським, котрий «з давніх пір шукав... по Україні пісень, переказів, звичаїв і т. ін., розгорнув широку справу...» [7, s. XIV].

Передмова до збірника розкривала погляди Л. Семенського на фольклор та його функції, на методи запису та важливість безпосереднього спілкування з народом: «О, тільки запитаймо тих, хто мав щастя розмовляти з народом, а радше випитати в нього якийсь новий матеріал, скільки зазнали вони духовних розкошів, як очищалися водночас їхні поняття, як усілякі дотеперішні припущення набрали переконливої певності...» [7, s. XIV].

Як практик Л. Семенський знав і розумів, що записувати фольклорні зразки збирачам, які належать до іншої суспільної верстви, ніж оповідачі і співці, доволі непросто. Він вважав, що для того, аби зафіксувати бодай одну легенду, доводиться завойовувати віру оповідача, який береже свої таємниці, «як ока в голові». Заслуживши таку довіру, важливо її не втратити, уся наступна праця має бути достойною, вартою поваги народу: «...зав'язавши з народом духовні взаємини, стаємо допущені до спільної з ним спадщини, входимо до тієї печери, що існує в переказі, де пригорщами можемо черпати коштовне каміння і золото, тільки б не о з и р а т и с я, тільки б не мати на думці зради духові, що стоїть на варті» [7, s. XIII]. Згідно з настановами романтизму Л. Семенський пояснив і мотиви такої самовідданої праці, для якої потрібна насамперед щира любов до народу. Фольклорний матеріал здобувається «...не за столиком із пером та окулярами, не над стосом паперу» [7, s. IX], а в мандрівках селами – від простого люду. Значним кроком для розв'язання цієї проблеми, як зауважував упорядник у передмові, стала фольклорна практика

3. Доленги-Ходаковського, котрий запровадив багато нового в методах запису народної творчості.

Одним із основоположних принципів Л. Семенського був комплексний підхід у вивченні певного регіону, матеріальної і духовної культури окремого «племени», що виявляло його новаторство: «...ті до пісні, ті до переказу, ще інші – до одягу і звичаїв народних, а ніхто ще не охопив однієї провінції, одного племені – з усіма звичаями, уявленнями, піснями, музикою, танцями, прислів'ями, місцевими переказами, лікарськими таємницями, з астрономічною наукою, з історією народу та іншими галузями духовного світу. Такий опис задовольнив би нашу потребу, навчив би шанувати ту істоту, котра, хоч і стоїть на найнижчій щаблі суспільства, – можливо, приховала у своєму лоні первісні прояви і найдавніші традиції» [7, s. IX–X]. Із переліку «галузей» помітно, які жанри виокремлювала польська фольклористика в першій половині XIX ст., які пріоритети були в Л. Семенського-фольклориста. Характерно, що він звертав увагу на «образ» оповідача, приміром, поданого Е. Ізопольським [7, s. XV]; фольклорист наголошував на важливості такого портрета (хоч він ще узагальнений, а не конкретний, пов'язаний з певним носієм фольклору).

Фольклорист наголосив на таких особливостях своєї фольклорної практики: він збирав легенди і перекази, які стосувалися пам'яток (могил, замків, каміння); окремих місць (озер, рік, лісів, гір, печер); історичних осіб; народних уявлень про надзвичайних істот (чарівниць, чортів, вовкулаків). Здійснивши своєрідну систематизацію неказкової фольклорної прози, Л. Семенський не приховував, що, крім легенд, записаних «з народних уст», до збірки залучено матеріали історичних хронік, житій святих, але відкинуто т. зв. «байки» – «бо той рід народних творів належить до іншого відділу» [7, s. XVII].

Збирач зауважив, що топонімічних легенд і переказів у виданні небагато, оскільки виникали труднощі у їх записуван-

ні. У Литві й на Краківщині вони позначені особливим чаром; ці зразки відображають дохристиянські вірування. Л. Семенський закликав ентузіастів записувати легенди й публікувати їх, утім, жодних порад щодо запису не давав, оскільки сам публікував записане в перекладі польською.

В. Юзвенко назвала кількість українських легенд і переказів, що ввійшли до видання Л. Семенського (близько 20, публікація окремих мала значення першоджерела): «Це переважно героїко-патріотичні твори, що розповідають про боротьбу українського народу проти іноземних поневолювачів та феодального гніту» [3, с. 71]. П'ять із них містять подільські топоніми (як-от: Кальник, Черче, Зборів на Поділлі). Проте не можна стверджувати, що їх записав сам упорядник і автор передмови на Поділлі, оскільки зразки народної прози у виданні не паспортизовано, а топоніми – не достатня підстава для такої констатації. Факт відсутності паспортів засвідчує не так засади Л. Семенського, як тогочасні методи записування, що тільки починали формуватися як у польській, так і в українській науці про народну творчість. Аналіз опублікованих текстів не дає змоги твердити про увагу записувача й упорядника до варіантів. З певною часткою вірогідності можна стверджувати тільки можливість запитань, якими записувач міг спонукати оповідача пояснити окремі малозрозумілі слова та вирази, опубліковані в примітках. Однак таке тлумачення, характерне для видання, могло бути й наслідком роботи самого фольклориста під час упорядкування матеріалу до друку.

Прикметно, що Л. Семенський виявляв увагу до української мови, публікуючи в примітках уривки пісень, але зовсім інакше ставився до зразків неказкової прози. Зокрема, легенда про печеру поблизу Черчого [7, s. 101–103, № 99], що над Смотричем на Поділлі, засвідчує: навіть діалоги героїв записувач переклав польською, а не подав українською в польській

транслітерації, як це здебільшого було прийнято в пізніших публікаціях.

Отже, збірник «*Podania i legendy polskie...*» відтворює рівень текстологічних і едіційних засад як самого Л. Семенського, так і фольклористики (зокрема, польської) першої половини XIX ст. загалом. Декларуючи увагу до неказкової традиційної прози, її мовних особливостей, постаті оповідача, збирач публікував записаний матеріал у польському перекладі. Утім, переклад зберігав особливості переважно діалектної мови. Указуючи в передмові, де почув окремі легенди й перекази, Л. Семенський, проте, не паспортизував зразків і не виявляв особливої уваги до варіантів. Фольклорист обстоював комплексний підхід у вивченні окремого регіону, а також здійснив класифікацію зібраного матеріалу, що якісно вирізняло видання серед інших фольклорних збірок першої половини XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Кирчів Р. Ф.* Український фольклор у польській літературі (період романтизму) / Р. Ф. Кирчів. – К. : Наук. думка, 1971. – 274 с.
2. *Пыпин А. Н.* История русской этнографии / А. Н. Пыпин. – С.Пб., 1891. – Т. 3 : Этнография малорусская. – IV, 425 с.
3. *Юзвенко В. А.* Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст. / В. А. Юзвенко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – 132 с.
4. BUW GR, 2437. – L[ucjan] Siemieński: Ustęp z poematu «Pan i chłop». W grudniu 1839 r. – S. 239–245.
5. *Janion M.* Lucjan Siemieński. Poeta romantyczny / Maria Janion. – Warszawa : MCMLV Państwowy Instytut wydawniczy, 1955. – 315 s.
6. *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie.* Zebrał L. Siemieński [Електронний ресурс] / [Wybór, wstęp i opracowanie K. Pamuła. Słowo wstępne J. Krzyżanowski]. – Warszawa, 1975. – Режим доступу : <http://literat.ug.edu.pl/podania/index.htm>.

7. Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie / [zebrał Lucian Siemieński]. – Poznań, 1845. – XX. – 163 s.

8. Słownik folkloru polskiego / [pod redakcją J. Krzyżanowskiego]. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1965. – 487 s.

SUMMARY

In modern historiography there are much more considerable reviews about Lutsian Semensky (1807–1887) than about another Polish researchers of Ukrainian folklore of Podolia. He appears to be a romanticism-poet, translator which put ethnic flavour into his works, using dialectal expressions, particular Ukrainian. A. Pypin in «The History of Russian Ethnography» pointed the contribution of Polish folklorists into Ukrainian ethnography. Scientist noted that L. Semensky is one of the few Polish «literary Pan-Slavist». L. Semensky admired Ukrainian folklore, he translated and rehashed the Ukrainian songs. Polish researcher M. Yanion, Ukrainian folklorist V. Yuzvenko and R. Kyrchiv noted that L. Semensky was (1829–1830) in Tulchyn (Podolia) and Odesa for two years, he investigated the traditional culture of the Ukrainian people. Texts written in those times, for sure became a basis of «Ukrainian part» in collection of «Polish, Ruthenian and Slavonic Traditions and Legends» («Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie», Poznan, 1845). In many legends and historical narrations toponyms showed the relation to Podolia but can not be the basis for the attribution as Podolsk samples only by additional arguments (notations can be made in neighboring areas or anywhere else). Furthermore, in the preface to the edition L. Semensky pointed out that on the Right-bank Ukraine he was told a legend about «Solodyvyj Buniaka» with huge eyebrows which had to prop up him when he wanted to look at something. For a long time Right-bank Ukraine was named a South-Eastern Podolia, Tulchyn also belonged is to this part. In O. Shalak's studies specifics of edition of Podolsk legends in L. Semensky's publications are investigated.

Keywords: Lutsian Semensky, legend, belief, edition, categorization.

УДК 780.614.11:821.161.2(092)Шевченко

М. Й. Хай

ФЕНОМЕН КОБЗАРСТВА В ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА. ЕТНООРГАНОФОНІЧНИЙ КОНТЕКСТ

Під час становлення класичної української художньої літератури в епоху розквіту романтизму відбувався процес героїзації та романтизації образів, сюжетів і цінностей найзаповітнішого явища української Нації – кобзарів і кобзарства. Героїзація та романтизація образів і сюжетів цього явища народної культури спотворили реальну сутність кобзарсько-лірницької традиції настільки суттєво і глибоко, що проникли в їхню середину, замінивши питомі характеристики напливовими й чужорідними.

На прикладах, відтворених у творах Т. Шевченка («Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна») і зіставленні їх з описами кобзарства у творах інших письменників, автор констатує, що всі пошевченківські спроби звернення до кобзарських сюжетів виявилися надміру героїзованими й романтизованими, а тому максимально віддаленими від автентичної першооснови.

Грунтуючись на сучасній методиці реставрації та наукової реконструкції кобзарства, на досвіді наукової і культурної еліти в особі О. Сластіона, П. Мартиновича, М. Лисенка, Лесі Українки, К. Квітки, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, у статті наголошено на необхідності кардинального перегляду наукових кобзарознавчих принципів і методик розгляду цього явища.

Ключові слова: Тарас Шевченко, романтизація кобзарства, кобзарський побут, бандура, кобза.

В ходе становления классической украинской художественной литературы в эпоху расцвета романтизма происходил процесс героизации и романтизации образов, сюжетов и ценностей сокровенного явления украинской Нации – кобзарей и кобзарства. Героизация и романтизация образов и сюжетов этого явления народной культуры исказили реальную сущность кобзарско-лирнической тра-

диции так существенно и глубоко, что внедрились вовнутрь их, заменив исконные характеристики на заимствованные и чужеродные.

На примерах, воссозданных в произведениях Т. Шевченка («Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна») и сопоставлении их с описаниями кобзарства в произведениях других писателей, автор констатирует, что все послешевченковские попытки обращения к кобзарским сюжетам оказались слишком героизированными и романтизированными, а потому и максимально отдаленными от аутентичного первоисточника.

Опираясь на современную методику реставрации и научной реконструкции кобзарства, на опыт научной и культурной элиты в лице А. Сластьона, П. Мартыновича, Н. Лысенко, Леси Украинки, К. Квитки, Ф. Колессы, Г. Хоткевича, в статье сделано ударение на необходимости кардинального пересмотра научных кобзароведческих принципов и методик рассмотрения этого явления.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, романтизация кобзарства, кобзарский быт, бандура, кобза.

The period of establishment of classical Ukrainian literature has historically coincided with the prosperity of Romanticism, so that the attention of writers and poets-romantics was paid to sacred values and virtues of Ukrainian nation – minstrels and kobzarstvo. Typical to romantic literature heroic images, stories and events of national culture distorted the real essence of minstrels tradition as the authentic traditional culture phenomenon so much and deeply, got into its nature, replacing the specific characteristics into the stranger ones.

In the works of Taras Shevchenko «Tytarivna», «Kateryna», «Nevolnyk», «Chernysta Mariana» and comparing them with descriptions of kobzarstvo in the works of other writers, the author states that all attempts after T. Shevchenko to appeal to kobzars scenes were overly romanticized and that is why most remote from the authentic.

Based on modern scientific method of reconstruction of kobzar, experience of scientific and cultural elite, represented by O. Slaktion, P. Martinovich, M. Lysenko, L. Ukrainka, K. Kvitka, F. Kolessa and H. Khotkevych, paper stresses a fundamental view of scientific principles and methods of examination of this phenomenon.

Keywords: Taras Shevchenko, romanization of Kobzarship, Kobzar mode of life, bandura, Kobza.

Система духовних, ідейних, художніх та психолого-перцептивних цінностей кожної етнічної спільноти становить основу її ментальності і, ширше, усього суспільного буття, що структурно складається з найголовніших феноменів вищезазначених його складових. Кобзарство й лірництво і є тією інтегрованою і ніби сполучною сферою традиційної духовної культури, яка об'єднує в собі сакральні й ідейно-політичні її чинники з ментальними і художніми. Репродуктори згаданих цінностей – носії традиційної культури та яскраві представники «вченої» ланки духовного, політичного й художнього життя народу: видатні і геніальні провідники Нації, серед яких понад усіма височить могутня постать Т. Шевченка.

Про геній і велич Т. Шевченка, його значення для процесу самоідентифікації української Нації написано немало. Однак вузькі фахівці-фольклористи, етномузикологи, кобзарознавці висвітлювали питання його знання і тлумачення традиційних форм національної культури якимось несліпливо й ніби принагідно, мабуть, через недостатню сформованість структурних та етнофонічних (народно-виконавських) напрямів наукового знання. Найперші дослідження і записи репертуару кобзарсько-лірницької традиції були настільки зафілологізованими й заполітизованими, що до розгляду семантичної сутності і виконавської специфіки зазвичай і не доходило. І лише з перших слухових транскрипцій М. Лисенка і фонографічних – Ф. Колесси, експедиційних і наукових дослідів П. Мартинюка, К. Грушевської та К. Квітки, С. Грици – учені отримали інтонаційний, композиційний, ритмотипологічний, теоретичний та виконавський матеріал, здатний пролити світло на мелос дум та іншого кобзарського репертуару, що дозволило спрямувати кобзарознавчі дослідження в русло науково-структурних розглядів.

Утім, саме Т. Шевченко, на наш погляд, був чи не останнім українським романтиком, який мав реалістичний, а не спо-

творено романтизований погляд на кобзарство як один з найфеноменальніших виявів нашої духовності. Наприклад, у поемі «Титарівна» Т. Шевченка читаємо:

*У неділю на селі
У оранді на столі
Сиділи лірники та грали
По шелягу за танець.
Кругом аж курява вставала.
Дівчата танцювали
І парубки... «Уже й кінець!
Ануге іниш!» – «Та й це добра!»
І знову ліри заревли,
І знов дівчата, мов сороки,
А парубки, узявшись в боки,
Навприсідки пішли [9, с. 375].*

У поданих рядках з винятковою точністю і відчуттям психологічного настрою перед нами постає яскрава і колоритна картина недільного танцювально-відпочинкового дійства у звичайнісінькій сільській корчмі, яка, до того ж, докладно характеризує, окрім загальнопсихологічних, ще й етноорганомічні характеристики традиційного музичення в українському селі початку – середини ХІХ ст., а саме: склад музик і танцівників, фінансові стосунки між ними і навколишнім середовищем, характер музики і танцю, колористику звучання («і знову ліри заревли») і танцювального руху («а парубки, узявшись в боки, навприсідки пішли») тощо.

З наведеного упрозорюється, що вихідною позицією у формуванні категорії характерності і своєрідності народно-музичних явищ, окрім психологічних, мають бути власне музичні ознаки, однією з найголовніших серед яких є поняття звука (звукоідеалу, тобто ідеалу власне звучання). Очевидно також, що більшість не лише літературних, але й завербалізованих квазінаукових писань про кобзарство після Т. Шевчен-

ка пішла шляхом ідеалізації, романтизації та героїзації фольклорної кобзарсько-лірницької традиції, що нічого спільного з реальною суттю, виконавською специфікою та станом її збереженості ні в до-, ні у, власне, шевченківські часи здебільшого не мало. Якщо виходити з тези, що кобзарство – це передусім фольклорна (сільська) музична практика мандрівних «незрячих» співців-музикантів (на чому особливо наголошував К. Квітка), старців / «старчиків» (Г. Сковорода, «ранній» Г. Хоткевич, В. Кушпет), а не придворних торбаністів, інтелігентів і зрячих козаків-«аматорів», або ж «академічних» мистців («пізній» Г. Хоткевич) і навіть «інтегральних співочників» (К. Черемський), то поетичні «замальовки» Т. Шевченка «з натури» власного життєвого досвіду, закладені в них реалістичні оціночні висліди беззастережно свідчать на користь саме «фольклорної лінії» в кобзарстві (Г. Хоткевич).

Окремі приклади етнографічного тлумачення кобзарства, щоправда, маємо вже й у літературній творчості сучасників Т. Шевченка – М. Гоголя і П. Куліша. Як наприклад, у «Тарасі Бульбі»: *«Не погибнет ни одно великодушное дело и не пропадет, как малая порошинка с ружейного дула, казачья слава. Будет, будет бандурист, с седою по грудь бороною, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, веющий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово»* [3, с. 125]. Однак уже з М. Гоголя, власне, і розпочинається не лише надмірна героїзація, але й ще більша романтизація образу кобзаря («козака-бандуриста») та кобзарських традицій. Наприклад, якщо з тексту «Майской ночи» ми дізнаємося, що *«...козак идет по улице, бренчит рукой по струнам и подплясывает»* [підкреслення наше. – М. Х.] [1], то в епілозі «Страшной помсти» письменник демонструє яскравий, художньо і стилістично рівноцінний «діалог» власного авторського тексту з органічно вплетеною в нього співогрою бандуриста. Ось як він представлений у критичному пере-

осмисленні Ю. Барабана: «...оповідь побудовано на чергуванні, головне, – контрверсійному зіткненні кількох “голосів”: авторський вступ змінюється “пісню” бандуриста, який переповідає звернений до Бога монолог Івана і відповіді Бога, а у фінальній частині текст являє собою переплетення і внутрішню полеміку двох “голосів”, двох різних, щоб не сказати – протилежних, моральних засад» [2, с. 29]. Тут критик дещо суперечливо, на наш погляд, витлумачує ставлення автора до морального світу бандуриста, надаючи йому невласивої функції, морально протиставленої Богу, заперечуючи свої власні сентенції із цього приводу, а саме: «...візьмімо до уваги, що у романтичній естетиці постать співця бандуриста часто-густо виконує знакову функцію, втілюючи патріархальні ідеали “добрих часів”» [2, с. 29].

Якщо бандурист – «втілення патріархальних ідеалів», то чому одному з «голосів» у діалозі з Богом письменник надає звучання визначеної критиком «протилежної моральної засади»? А якщо це суперечливість, закладена самим автором, то чому цього не спостеріг критик? Від себе також додамо, що постать співця-бандуриста, а також лірника (як тут не згадати канівського лірника Вернигору, що завдяки Ю. Словацькому, А. Міцкевичу та іншим став прообразом усієї польської романтичної літератури на рівні з українським кобзарем, що дав і назву найгеніальнішій збірці поезій самого Т. Шевченка!) і, ширше, народного музики завжди була серед центральних не лише в літературі, але й у традиційній культурі загалом.

Найболючішим і таким, навколо якого й дотепер безнастанно схрещуються списи в «термінологічних війнах» теоретиків і практиків, є питання визнання кобзарства: як усна / фольклорна чи авторсько / писемна (мистецька) традиція. Незважаючи на справді наукове потрактування, наприклад, Г. Хоткевичем «фольклорної лінії, що йшла від народних співців» [8, с. 20], у прикінцевому висліді автор усе ж визна-

чає предмет свого дослідження як «кобзарське (бандурне) мистецтво». У його книзі «Бандура та її репертуар» цей термін ужито 22 рази (з яких, щоправда, 9 належать не авторові, а упоряднику В. Мішалову), що дає підстави твердити про впровадження в науковий обіг цієї абракадабри, або квазінаукової нісенітниці, саме Г. Хоткевичем. Адже прикметникове й іменникове означення такого «двоповерхового» терміна поняттєво й семантично взаємовиключене. Якщо кобзарство є фольклорною традицією, тоді це не мистецтво, а істинно народна музична практика і, навпаки, якщо це мистецтво, то органікою і синкретичною свіжістю фольклорного дійства там уже, як правило, і не пахне.

Картину далеко не романтичного кобзарського побуту Т. Шевченко зображує такими рядками:

*Ішов кобзарь до Київа
Та сів спочивати;
Торбинками обвішаний
Його повожатий;
Мале дитя коло його
На сонці куняє,
А тим часом старий кобзарь
«Ісуса» співає [9, с. 19].*

Усю палітру «канонічного» кобзарського репертуару поет репрезентує в «Перебенді»:

*Отакий то Перебендя,
Старий та химерний!
Заспіває про «Чалого»,
На «Горлицю» зверне;
З дівчатами на вигоні
«Гриця» та «Веснянку»,
А у шинку з парубками*

*«Сербина», «Шинкарку»;
З жонатими на бенкеті
(Де свекруха злая)
Про тополю – лиху долю,
А потім «У гаю»;
На базарі про «Лазаря»,
Або, щоб те знали,
Тяжко-важко заспіває,
Як Січ руйнували [9, с. 19–20].*

Не оминає тут автор і, так би мовити, етноінструментально-знавчого аспекту, наприклад:

*На могилі кобзарь сидить
Та на кобзі грає [9, с. 30].*

Цікаво, що з усіх численних звернень поета до назви головного кобзарського інструмента він називає його саме «кобзою», а до чи не єдиного винятку («Бандуристе, орле сизий») В. Сімович, упорядник лейпцигського видання 1921 року «Кобзаря», подав більш ніж промовисте пояснення: *«прим. – “Бандурист – що грає на бандурі, щось наче кобзар”»* [9, с. 37]; порівняйте також:

*Ще за Гетьманичини старої,
Давно се діялось колись.
Так коло полудня, в неділю
Та на Зелених ще й Святках,
Під хатою в сороцці білій
Сидів з бандурою в руках
Старий козак [9, с. 143].*

Зауважимо, що й М. Лисенка турбувало питання синонімічності значень понять «кобза» і «бандура», як і генези власне самоназв інструментів. Істотно, що дослідник не обмежився популярними в його час романтичними оцінками на

кшталт «слово “кобзар”, що грає на кобзі, лунає якомсь народніше...» або «назва “кобзар” і старовинніша, і любіша вухові українському» [6, с. 13], а наполегливо шукав фахових відповідей на це та інші важливі для етноорганології питання. У його працях, зосібна, попри фахові аналізи форми, конструкції та строїв, бачимо найпершу спробу вивести два абсолютно відмінні типи інструментів. Щоправда, без чіткого означення назв і закріплення їх за певним типом.

Зіставивши стрій аналізованої кобзи О. Вересая зі строєм бандури, описаної О. Рубцем, М. Лисенко дійшов до цілком слушного з позиції сучасної етноорганології висновку, що «строй приструнків [а також і басів. – М. Х.] буває неоднаковий, несталий» [6, с. 19]. Спостерегти ж разючу несхожість інших параметрів (притискання струн до грифа на басах у кобзі, на відміну від бандури, відсутність паралельного з вокальною партією унісонового супроводу, набирання акордиків на басах, а не на приструнках тощо) в обидвох типах інструментів не вдалося ні М. Лисенку, ні його послідовникові – Ф. Колесі. Останній, як відомо, пішов іще далі шляхом деталізації та поглиблення опису строю і особливостей гри на кобзах та бандурах, подаючи навіть порівняльну таблицю кількості струн у багатострунних інструментах різних бандуристів, порівняно з дванадцятиструнною кобзою О. Вересая, представленою М. Лисенком [4, с. 61–62].

Таким чином, праця М. Лисенка над з'ясуванням термінологічного й етноорганологічного аспектів проблеми походження та будови двох різних інструментів за назвою «кобза – бандура» була першим і наріжним каменем на шляху до його розуміння на рівні сучасних досягнень вітчизняної етноорганологічної думки.

Важливу сентенцію для подібного сучасного розуміння проблеми «кобза – бандура» знаходимо й у таких рядках Т. Шевченка:

*Заграв би вам, та бачите
Справи нема, справи.
Учора був на базарі, кобза попсувалась,
Розбилася... – А струни? –
Тільки три зосталось.
...Вийняв кобзу, разів зо два
Ударив по рваних [9, с. 92].*

З даного контексту кожному етноорганологові зрозуміло, що як би «бандуру» не розбили на отому гамірному базарі, однак усі її понад двадцять струн водночас порватися не могли. А навіть, якщо й так, то на бандурному строї з трьома струнами, що залишилися, особливо нічого путнього не «ударить». Отже, мовиться саме про кобзу, на якій усе це цілком реально!

Яскравий приклад характеристики етноорганофонічних і навіть містичних особливостей бандури засобами народної легенди подав П. Куліш:

«Як же ви, дідусю, казали, що на бандурі душа грала? – сказала Маруся. – Цього я не розумію.

– Річ відома, – відповідав дід, – що душа перед вилітом на той світ прилітала прощатися з рідними; ось вона й дала їм про себе знати через бандуру...» [5, с. 116].

Ще виразніше й точніше (як письменник і етнограф) він передав характерність інструментальної музики за участю бандури: *«Попереду усіх ішов Іван зі своєю чудовою бандурою, за ним – дві скрипки й бубон; але ні голос скрипок, ні гудіння бубна не могли заглушити дзвін бандури, що живим струмком впливав серед завального тону музики й надавав їй навіть у гуляцьких піснях якогось задумливого виразу. Всі вже в Воронежі знали історію цієї бандури; знавці дивувались з її особливого устрою; парубки й дівчата чули в її дзвоні особливий від звичайних бандур голос, і де з'являлась дивна бандура, там були й найбільші вечорниці» [5, с. 125].*

Не менш науково суперечливими є суто наукові етно-інструментознавчі екскурси Г. Хоткевича, який дослідженням кобзарства займався не лише як письменник, але і як етнограф-польовик, дослідник-етноінструментознавець і бандурист-виконавець. Однак уже в тому найскладнішому для кобзарознавства й етноорганології питанні «кобза – бандура» йому, як і його видатним попередникам М. Лисенкові і Ф. Колессі, не вдалося аргументовано диференціювати два абсолютно відмінних органологічних типи: бандуру (простий безгрифний хордофон (Н. С. – 321. 321 – 5)) і кобзу (складений із грифом хордофон (Н. С. – 321. 311 – 5)). Наприклад, характеризуючи кобзу О. Вересаєва в розділі «Етнографічні записи Миколи Лисенка» уже згадуваної праці, услід за самим М. Лисенком дослідник називав її «бандурою» (тобто інструментом, де при грі струна не вкорочується), тоді як з фактури наведених тут прикладів (№ 3 (422), 4 (423), 5 (424), 8 (427), 9 (428), 10 (429), 11 (430), 12 (431), 13 (432) та ін.) більш ніж очевидно, що це кобза. Якби автор розумів суть цих ергологічних відмінностей, то, мабуть, не іронізував би й із приводу того, що *«всюди акомпанемент іде в унісон з мелодією, отже інтересу особливого не представляє»* [8, с. 30]. Або таке: *«В запису поставлені знаки legato, але то так собі наобум, бо на бандурі то нездійсниме»* [8, с. 31].

Справді, на бандурі це неможливо, а на кобзі щипок здійснюється вісімками, а дві шістнадцятки виконуються пальцями лівої руки на грифі на один вісімковий щипок, тобто legato. Далі: *«...харківські кобзарі [точніше бандуристи. – М. Х.] грають складніше...»* не тому, що *«...ввели ліву руку»* [8, с. 33], а передовсім від того, що грали вони на бандурах, а техніка гри на Вересаєвій кобзі не дозволяла «викомарювати» так любих авторові бандурних складнощів, які, зрештою, самі діди-автентики, як і решту сценічних прийомів, називали просто – «штукарством».

До сьогодні в питанні термінологічного (дефінітивного) означення кобзарсько-лірницької традиції (лірництву тут більш поталанило, бо експерименти над «удосконаленням» ліри зайшли не так далеко, як бандури) в українській кобзарознавчій думці панує повний безлад і незгода. Фактично ця проблема стала своєрідним «каменем спотикання» для всієї галузі наукового знання про кобзарство, оскільки неможливо оцінювати будь-яке явище традиційної культури, не визначивши насамперед його природної суті, виконавської специфіки й органічного функційного призначення. Тому наукові розмірковування над виключно ніби-то «епічною», «геройко-звитяжною» (козацькою), «придворною», «старцівською», «мистецькою», «композиторсько-творчою» або «інтегрально-співацькою» суттю кобзарства, вочевидь, слід уважати не цілком, з погляду фольклористики, коректними. Адже на різних етапах формування вони (за винятком хібащо композиторсько-мистецької), тією чи іншою мірою, були присутні в кобзарстві.

Еволюція традиційних НМІ та відповідних їм виконавських форм – природний процес. Але коли трансформаційні зміни переступають раціональну межу, що відрізняє будь-яке автентичне явище від альтернативних чи похідних від нього трансцендентних, іншорідних (хоч зовні начебто схожих), – саме явище зникає, і починається його фальсифікація. Ця межа – поріг між діаметрально протилежними полюсами лише зовнішньо подібних, а за суттю – принципово відмінних явищ. «На поріг не можна наступати, його *переступають*. Це давній звичай, коли топтати ногами означало деструкцію, знищення, ганьбу, і цього не дозволялося робити зі святинами, зокрема й порогом» [7, с. 17].

Щоразу оновлюючись, видозмінюючись, пристосовуючись до «нових» віянь часу, традиційний інструментарій піддається ризику втрати питомої атрибутивності народної культури,

а саме: переходу багатьох незначних кількісних змін в одну визначальну – якісну, що і виявляється вирішальною модифікацією. Це означає повне зникнення даного виду народного музичного інструмента і виникнення нового, типологічно подібного, але принципово цілком відмінного. Це відбувається тоді, коли зміни основних параметрів, за якими один вид (тип) інструмента різниться від іншого (форма, конструкція, стрій, постановка рук, спосіб тримання і гри, характер звукоутворення, манера гри, закріплений за даним інструментом репертуар та його виконавсько-стильове інтерпретування), в об'єкті еволюції (інструменті та виконуваний на ньому музиці) настільки різючі, що входять у стосунки взаємозаперечення. Намагаючись надати «новому» інструментові «досконаліших» особливостей і ознак певного явища, майстер завжди постає перед загрозою знищення попередніх (і, як правило, завжди стилістично довершених і цінніших!) і заміни його зовні ніби «досконалішим», але стильово чужорідним і художньо малоцінним дериватом-замінником.

З іншого боку, як уже мовилося, еволюція і вдосконалення інструментарію в межах традиційної стильової системи – процес закономірний і природний. Коли ж кількісна сума вдосконалень переходить природно визначену межу, або ж до традиційного інструментарію застосовано невластиву для нього систему критеріїв (наприклад, хроматизацію, необхідну для виконання академічного авторського репертуару), то він автоматично перестає бути інструментом народної культури і стає атрибутом діаметрально протилежної щодо неї концертно-академічної стильової системи і, ширше, естетики. Еволюція інструментарію та його звучання відбувається як у межах обох стилістично протилежних сфер, так і поза ними. «Внутрішні» зміни неістотно впливають на типологію і звучання інструмента, а «зовнішні» їх повністю руйнують. Так, помітні зміни у формі, конструкції, способі тримання цитроподібних

давніоукраїнських гусел призвели до зміни органологічного типу (переходу в лютнеподібну бандуру), але на строї, способі гри, характері звучання, репертуарі й манері виконання майже не позначилися, зберігши етнічний звукоідеал виконання давніоукраїнських билин і дум. Насильницьки ж насаджувані торбан, напливові інструменти – чотириструнна домра, гітара, домро- і гітароподібні «кобзи-мутанти» (термін В. Кушпета), незважаючи на інтенсивне впровадження їх у свідомість народу за допомогою паралельно-культурницької державної машини, у фольклорне середовище не вкорінилися, оскільки несли чужий українцям (переважно азійський, а також «панський», двірцевий) звукоідеал.

Для роз'яснення і підсилення щойно висловлених суджень знову звернімося до кількох позицій позитивної та від'ємної їх критики Г. Хоткевичем. У розділі «Етнографічні записи Миколи Лисенка», зосібна, читаємо: *«Ще від І. Кучеренка було захоплено “Про смерть козака-бандурника”. Це вже творчість самого кобзаря, творчість того періоду, коли він вже “вибився в люди”, тобто втратив цілковите розуміння духу й народного виконання дум. Тут уже маємо скоріше парикмахерську, ніж кобзарську творчість»* [8, с. 47]. І далі: *«Вже оце одне місце [див.: 8, № 28 (257). – М. Х.] глибоко фальшиве... Це малоросійський ефект гіршого [мабуть, потрібно розуміти “щонайгіршого”. – М. Х.] тону. Або такий верх безсмаччя допустимий іще у якій-небудь “думі” “На смерть Шевченка” і вже в ніякому разі не в думі дійсного закінчення.*

Словом, співав Кучеренко фальсифікат. Правда, нікому не забороняється, – констатував Г. Хоткевич [а шкода, бо вартувало б таки! – М. Х.], – творити на тексти народних дум, що йому угодно., але не треба було того заносити на сторінки етнографічних записів» [8, с. 48–49, № 28 (257)].

Викликають застереження й органологічно не вмотивовані терміни-самоназви «стабілізованого інструмента». У про-

міжку часу від Т. Шевченка, М. Лисенка і Г. Хоткевича кількість варіантів назв «удосконаленої» бандури сягнула двох десятків! Лише в аналізованій праці Г. Хоткевича їх десять: «бандура харківської школи» [8, с. 3], «удосконалена» [8, с. 14], «стандартизована концертна», «нова» [8, с. 15], «стабільна» [8, с. 16], «стабілізована» [8, с. 86] [чим вона відрізняється від «стабільної»? – М. Х.], «стандартна харківська» [8, с. 140, 257] [чому не «стандартизована концертна»? – М. Х.], «хроматична» [8, с. 217, 224], «бандура автора» [8, с. 257], «стандартна» [8, с. 258] [уже не «харківська»? – М. Х.]. А ще ж «чернігівка», «полтавка», «склярівка», «герасименківка», «гриньківка»... Як тут розібратися навіть фахівцеві-бандуристу, не кажучи навіть про простого смертного? Адже ж відомо, що найкраще сформульованим терміном / дефініцією є єдиновживана іменникова форма. А якщо означень понад двадцять з додатковими прикметниковими «уточненнями», то це свідчить про повний безлад як у самій системі визначень, так і насамперед у головах її «удосконалювачів».

Найцікавіше, що відповіді на всі сакраментальні, з погляду фольклористики, запитання знаходимо в самого Г. Хоткевича: «І, звичайно, зі складного, тонкого в нюансах, надзвичайно чутливого інструмента зроблено бринькало [підкреслення наше. – М. Х.], для якого начебто і вказівок ніяких не треба» [8, с. 71]. Що далі, то радикалізм Г. Хоткевича стає більш суперечливим: «Примітив, як ступінь, як засіб, як перехід до чогось вищого, кращого це вчасно, зрозуміло й потрібно. Примітив же самозадоволений, який каже, що далі йти нікуди це шкідник поступу» [8, с. 73, 96]. Хоч інколи досвід музиканта-практика і знання переваг традиційної бандури мимоволі спонукає його до поміркованості: «Взагалі, каже [М. Домонтович. – М. Х.], треба приструнків вибрати не менше двадцяти, а більше, очевидно, скільки влізе. Для певного роду людей існувало мірило “душа міру знаєт”, так і тут» [8, с. 77].

Муки творчості і, мабуть, совісті постійно розривали чутливу душу Г. Мартиновича: *«Величезна спадщина кобзарська, навіть та, яку можна було чути самому ... музика живих кобзарів все ж це було. І от народ, коли бандурне мистецтво дістало змогу появитися на сторінках, воно виявляє себе “Засідателями”, найнедотепнішими романсами й т. д. Як це розцінити?»* [8, с. 93]. А дуже просто – знову словами самого автора: *«Загальне вражіння великої бідноти, відсування бандурної техніки до якихось керівних моментів, бо вже кобзарська техніка спілців-бандуристів значно вища»* [8, с. 93]. Щодо самого інструмента, то оце нікчемне, за його ж висловом, «бринькало» і не могло виконувати інших, вищих, традиційних чи «академічних» функцій, окрім художньо примітивного супроводу «найнедотепніших романсів» і не менш банального капелянського «кум-бринькання».

Багато позитивного, з етнологічного погляду, на проблему необхідності «удосконалення» традиційних інструментів читаємо в окремій праці Г. Хоткевича «Бандура та її місце серед сучасних музичних інструментів», поданій у рецензованому виданні як Додаток 8.1. Тут виразно продемонстровано «іншу точку зору» автора на те, що він сам робив на практиці, а саме: *«...важно снабдить бандуру хроматизмом и, таким образом, ввести ее в ряды европейских инструментов... Но вот именно в этом пункте я стою на иной точке зрения [підкреслення наше. – М. Х.] и если меня спросит кто-нибудь: “...нужен ли хроматизм бандуре?” – я смущенно отвечаю: “Не знаю”*» [8, с. 215]. А чому б не відповісти іншими рядками цієї ж праці: *«...при настраивании в хроматизм бандура перестала бы быть бандурою»* [8, с. 216].

Словом, уже вкотре, далі за Г. Хоткевичем: *«Украинский народ создал себе инструмент для своей песни и тут бандура соперниц не имеет ... вот истинное призвание бандуры... Силится же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставит ей*

непосильные задачи это дело ненужное» [8, с. 216–217]. І, додамо, гріховне або й відверто злочинне, спрямоване проти самої бандури та її питомої української традиційної культури. Воістину, як у «справжніх» українців – декларуємо одне, а робимо діаметрально протилежне! Адже нікому з персів / іранців, індусів чи китайців та навіть з європейських народів Балкан у найстрахотливішому сні не могло приснитися, щоби їх «святая святых» – традиційний інструментарій – хтось надумав спотворити до рівня нікчемного деривату та ще й виконувати на них авторську й «оброблену» музику нахабно і цинічно називав «народною».

«Но предположим...», – продовжує далі Г. Хоткевич, – *...что умная конструкция бандуры достигла возможности, не утратив диатонизма, достичь бандуру хроматической. Что получится тогда?*

Получится новый инструмент, а не украинская бандура» [8, с. 217].

Нарешті! Адже ж очевидно, що в еволюції, скажімо, клавішних кожен з новіших типів мав свою нову назву: клавікورد – клавесин – чембало. Навіть ударно-молоточкове фортепіано з горизонтальним розміщенням струн має горду королівську назву «рояль», а з вертикальним – «піаніно». Адже кожному грамотному органологові зрозуміло, що якщо зі згадуваної вище низки критеріїв, за якими один тип інструмента відрізняють від іншого (форма – конструкція – стрій – спосіб гри – репертуар – манера виконання), вилучити бодай один з них, то тип, різновид, а значить, і назва неодмінно зміняться. А тут замінено всі до одного, а назву чомусь змінити забули. Та назвіть собі оце «кум-бринькало» (яке діди-автентики за аналогією з неоковирним смичковим басом зневажливо обіzywали «баседлею») якимось «квазібандурним синхрофазотроном», прилаштуйте йому ще реактивного двигуна і хоч електроакустичні досліди на ньому ставте, а хоч у космос...

Бо ж новочасні «німі» бандуристи (Господи, Твоя воля, сліпі – таки були, а тепер, «прозрівши», – оніміли!) саме тому й не співають, що це «скляне», неприємно різке (аж «пісок» на зубах скрегоче!) електронне звучання здатне хібащо, справді, заціпити рота, а не органічно супроводжувати природний спів.

Але дозволюмо знову підсумувати самому Г. Хоткевичу: *«Песня украинская глубоко диатонична, бандура также дает диатонизм в чистой форме. Как сильно народный певец борется против хроматизма, показывает хотя бы такой факт из моей практики создания бандурных ансамблей ... я велю бандуристу перестроить ... струну ... на полтона. Бандурист не хочет, я настаиваю, идет вечная борьба... А между тем все дело было в том, что исполнитель говорил со мной на языке природы ... мне хотелось учить его, а надо было самому у него поучиться»* [підкреслення наші. – М. Х.] [8, с. 227].

Так само фаховими є багато визначень Г. Хоткевичем жанрово-стильових особливостей бандурного репертуару. Так, тонко оцінивши вміст автентичності й авторства в думах-фальсифікатах [8, с. 47–49], він, на відміну від багатьох сучасних ентузіастів концертної бандури, чудово розумів, що: *«Галичина бандури не знає й мало зацікавлена в тому, щоби видавати підручник для гри на неіснуючому для неї інструменті»* [8, с. 62]. Самі «думи» «інтелігентського походження найновіших часів» він називав «пів етнографічними» [8, с. 81], а підручники для новостворених «бандур» – «бандурною халтурою» [8, с. 61, 77]. Про ще одну «псевдодуму» «На смерть Шевченка (дума)» він, зосібна, писав: *«Чому це так названо, невідомо. Це вірш О. Кониського, невідомо ким покладений на мало вдалу музику»* [8, с. 81].

Чи виграло, скажімо, кобзарство від того, що його називали «мистецтвом» або «інтегральним співоцтвом»? Яка користь йому з того, що його знищили «харківським», а не «чернігівським» або якимось іншим способом? Чи не з лег-

кої руки Г. Хоткевича впорядник його збірки В. Мішалов у 1989 році називав капели бандуристів «вершиною розвитку кобзарського мистецтва»? У 2002-му, щоправда, він уже нібито відмовився від таких своїх поглядів, а у 2009-му році захистив кандидатську дисертацію про «тріумф» «харківського способу» над іншими.

Нарешті, залишається нез'ясованим питання «Що змусило музиканта-естета, науковця-інструментознавця і систематика рівня Г. Хоткевича дійти до абсолютно протилежної і некоректної, з погляду фольклористики, думки про необхідність хроматизації бандури і перетворення кобзарів-індивідуалів в “оркестр українських народних інструментів” з “обробленим” до невпізнання репертуаром, перетворивши його в “бандурну халтуру”?». Який із цих двох чинників – сценічна естетика чи шароварний патріотизм – змусив його зрадити «фольклорній лінії» українського кобзарства? Зокрема, з останнього приводу Г. Хоткевич писав: «...спекуляція на любові українця до свого інструменту досягла апогея. Нікому не забороняється грати самому перед аудиторією. Треба мати на те якесь право. Гонять халтуру зі сцени, гонять з музестради, гонять звідусюди – це бандурне мистецтво. Пора би вигнати й звідси» [8, с. 209]. Або далі: «...пока там удастся сделать что-либо в деле развития бандурной техники, а спекулянт уже сообразил и действует. А публика потребит, все потребит, так как обладает желудком слона... Пока там разберется желудок.., а сторож уже наблагоденствовался ... он вам ответит одно: “Публика требует!”» [8, с. 230].

І все-таки, варто запитати: «Хто ж більше винен – публіка (та, що “дурепа”), зі своїм безперебірливим слонячим “шлунком”, чи “бандурист-халтурник”, який оці шлунок безнастанно наповнює антинародним і антихудожнім “лушпинням”»? Відповідь напрошується як підсумок: звичайно ж, художник / композитор / «оброблювач» / виконавець і, зрештою, науко-

вещь-дослідник, не здатний усе це об'єктивно оцінити і класифікувати. Що вищий і науковіший рівень усвідомлення ними своєї місії перед народом і культурою, то менша небезпека відходу від «фольклорної лінії» на догоду «бандурній халтурі» і «бандурному мистецтву».

Якщо вже сталося так, що «народно-академічні» форми взяли гору над автентичними, то піднімайте рівень цієї «академічної» техніки і естетики, не допускаючи халтури. Але не підлаштовуйте бандурне «штукарство» до кобзарської (автентичної) техніки й естетики. Чи не краще залишити це науковцям-дослідникам і виконавцям-реконструкторам, знавцям достеменно кобзарських засад і автентичної манери співогри. Необхідно, урешті-решт, зрозуміти, що межу «фольклорної лінії» переступив іще Г. Хоткевич. За нею вже кобзарства немає, залишилося саме-самісіньке «квазібандурне мистецтво», де автентична форма і суть традиції ніколи не існували та й існувати не могли.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балдина Е. Музыка в художественном мышлении Н. В. Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. – Сімферополь ; К., 2005. – Вип. 2 (3). – С. 20–28.
2. Барабан Ю. «Страшна помста»: релігійно-етичний вимір (фрагменти) // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1999. – Вип. 4. – С. 21–32.
3. Воронский А. Гоголь // История. – 2007. – 6 дек. – С. 120–127.
4. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969.
5. Куліш П. Огненний змій. – К., 1990.
6. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти. – К., 1995.
7. Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.
8. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. – Х., 2009.
9. Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра В. Сімовича. – Вінніпег, 1960.

SUMMARY

The period of establishment of classical Ukrainian literature has historically coincided with the prosperity of Romanticism, so that the attention of writers and poets-romantics was paid to sacred values and virtues of Ukrainian nation – minstrels and kobzarstvo. Typical to romantic literature heroic images, stories and events of national culture distorted the real essence of minstrels tradition as the authentic traditional culture phenomenon so much and deeply, got into its nature, replacing the specific characteristics into the stranger ones.

In the work of Ukrainian classical writers of «ethnographic group» of the XIX century the greatest measure of realism in the characteristics of ethnographic peculiarities of everyday life of the people were works of G. Kvitka- Osnovyanenko, N. Gogol, P. Kulish, T. Shevchenko. However, the specific nature of kobzar tradition as a truly national most accurately reflected in the works of Taras Shevchenko «Tytarivnaa», «Kateryna», «Nevolnyk», «Chernyst Mariana», etc. That's why all attempts (after T. Shevchenko) to appeal to kobzars scenes were over romanticized and most remote from the authentic basis.

As literary romanticized image of kobzar and kobzarstvo significantly affected the transformation of peasant traditions until its degeneration in diametrically opposite – stage-«academic» and amateur practice, image became a direct contrast with the very tradition, thus contributing to its decline and complete replacement of scenically-fake forms.

The only group which under such circumstances «struck the alarm», restored and reconstructed the kobzar research, was a scientific and cultural elite, represented by A. Slastion, P. Martinovich, Lysenko, and later – L. Ukrainka, K. Kvitka and F. Kolessa.

The role of Hnat Khotkevych in this process was as responsible as contradictory. If ethno-instrumental and ethno-phonic experiments of «early Khotkevych» own the level of assurance, that coincide with genius poetic associations of T. Shevchenko, his later «experiments» degenerated into its direct opposite – collective forms scenically, «academic» aesthetics.

Keywords: Taras Shevchenko, romanization of Kobzarship, Kobzar mode of life, bandura, Kobza.

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ СЛАВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

УДК 398.831=163.41

Ліляна Пешікан-Льоштанович
(Сербія)

УСНА КОЛИСКОВА ПІСНЯ: ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ НАЛЕЖНОСТІ *

Колискова пісня, залежно від тлумачення функції та значення, належить або до родинних, або до традиційних, тобто – обрядових пісень. Переплетення й поєднання елементів обрядового та окреслення психосоціального статусу дитини в родині є основою поетичної багатозначності усної колискової пісні, а також її потенційної жанрової невизначеності.

Ключові слова: усна колискова пісня, дитина, обряд переходу, ініціант, благословення, захист, жанровий синкретизм, ретроспекція, інтроспекція.

Колыбельная песня, в зависимости от толкования функции и значения, принадлежит или к семейным, или к традиционным – то есть обрядовым песням. Переплетение и совмещение элементов обрядового и определение психосоциального статуса ребёнка в семье есть основанием поэтической многозначности устной колыбельной песни, а также её потенциальной жанровой неопределённости.

Ключевые слова: устная колыбельная песня, ребёнок, обряд перехода, инициант, благословение, защита, жанровый синкретизм, ретроспекция, интроспекция.

Lullaby song, depending on the interpretation of the function and value, is either family or traditional, that is – ritual songs. Connecting

* Дослідження, на якому ґрунтується ця стаття, проведено в рамках проекту «Аспекти ідентитетів і їхнє формування в сербській літературі» (№ 178005) за фінансової підтримки Міністерства освіти і науки Республіки Сербії.

and combining elements of ritual and outline the psychosocial status of the child in the family is the basis of an oral poetic lullaby and its potential genre uncertainty.

Keywords: oral lullaby, child, rite of passage, initiant, blessing, protection, genre syncretism, retrospection, introspection.

Усні колискові належать до тих пісень, які, на перший погляд, чітко й недвозначно виокремлюються своїм основним призначенням – приспати дитину (немовля). Материнською любов'ю сповнені слова матері до дитини, коли вона, погодувавши її, кладе в колиску:

Ма́йка ће т' сису пружити,
А ти ћеш ма́јку сисати [9, бр. 278].

У всіх розглянутих дитину прикладах заколисусь мама або сестра. Вони звертаються до неї як по імені ¹, так і за родинним статусом.

Проте вже з перших записів стає очевидним те, що всі «пісні, які співають дітям, коли заколисують» ², – різні, і тому Караджич до колискової «*Цуцу, цуцу кобиле*» [8, бр. 283] додає ілюстративне зауваження: «Правда в тому, що ця пісенька, яку й мені колись, ще як малій дитині, співали, не вписується в наведені вище [*О соколе мој соколе!*]» [8, бр. 281] та «*Шикала се барка*» [8, бр. 282]. – Л. П.-Л.], але мені знову тепер здається, що вона з-поміж них на найпристойнішому місці» [8, с. 207]. Важливо, як засвідчує практика, що пісня «*Цуцу, цуцу кобиле*», яка, усупереч останньому рядку «*Јова мога будиле*», ближча до «цупальок» (підкидання), яких співають, «коли дитину, підкидаючи на колінах, розважають». Це стосується також пісні «*Шикала се барка*» [8, бр. 282], що наближається до колискових завдяки люлянню, але за змістом вона ближча до приспівок, які виконують під час гойдання ³. Можна помітити, що пісня «*О соколе, мој соколе!*» [8, бр. 281] ⁴ лише умовно (темою про захист сну втомленого)

подібна до колискової, а за змістом може належати до родинних або любовних пісень.

Власне цей приклад чітко вказує на те, як обставини можуть змінити смисл пісні. Якби пісня, у якій жінка просить сокола не ламати квіток і не будити воїна, була зарахована до тем кохання чи родини, вона б, зрештою, долучилася до опосередкованого дослідження кохання, неспокою перед завтрашнім днем, і, звичайно, стриманої еротичної напруги, уявлення картини весняних квітів під вікном та спільного ліжка, де жінка дивиться на сплячого коханого. Отже, зарахована до колискових, вона може бути ще одним з опосередкованих благословінь, уміщених у картину бажаного ідеалізованого завтрашнього дня, коли немовля стане мандрівником і воїном.

Колисковою може стати будь-яка лірична пісня. Про це наголошується в п'ятій книзі *«Српских народних пјесама»*: «...Співачка Сімана, яка ці пісні промовляла і так записала, каже, що зазвичай жінки співають дітям, коли їх заколисують, і таку пісню, яка їм подобається» [9, с. 213] [курсив автора. – Л. П.-Л.]. Можемо лише здогадуватися, чи це тому, що вже за доби Вука «таких пісень було мало в сербського народу» [9, с. 213], чи, можливо, і тому, що в мить заколисування дитини як для матері, так і для сестри була нагода виявити свої особисті почуття. Тут передусім маємо справу з особливим жанровим синкретизмом усного співу.

Загалом, такі елементи змісту, як сон, гумор, чудесні та казкові складові, а також дії, що їх супроводжують, – підкидання, гойдання, люляння, а крім того, талант та смак виконавця, – відбилися на колискових, що записувалися як пісні, котрі, за строгою оцінкою, могли належати як за змістом, так і за значенням до інших ліричних жанрів (обрядових, любовних, родинних, жартівливих, ігрових пісень) і навіть до інших родів: романсу, епічної пісні, насамперед благословення

та заклинання. Тому дослідник мусить зважати на інформацію записувача, і якщо окремі пісні «не відповідають решті» колискових, не можна нехтувати тим, що вони записані як такі. Саме з аналізу конкретної пісні дізнаємося про цілий традиційний ритуал заколисування, а також про складність уявлень про дитину в усній народній творчості й традиційній культурі.

Для всіх цих пісень спільним залишається основне призначення – заколисувати дитину, чим зумовлено зміст, інтонацію та емоційну складову. У більшості записаних пісень ідеться про дитину-хлопчика. У розглянутому матеріалі зафіксовано лише чотири приклади [2, бр. 190; 6, бр. 192; 1, бр. 308; 5, с. 16], в основному з новіших збірок, які призначені для заколисування дівчаток. До наведених прикладів можемо, напевно, додати й пісні, які співають як хлопчикам, так і дівчаткам [5, с. 9; 8, бр. 274; варіант 5, с. 9; 1, бр. 320]. Якщо й існують колискові, які співають дівчаткам, все одно головним персонажем колискових з побажаннями теплоти і захисту залишаються хлопці, майбутні чоловіки-воїни, захисники. Це, зрештою, зумовлено типом культури, у якому перевага надається хлопчикам, хоча й окреслено статус жінки в родині для народження / ненародження хлопчиків. Про це свідчить низка етнографічних записів. Так, І. Ястребов надав інформацію про відмінності щодо догляду за породіллями, які народили хлопчиків і які – дівчаток. Жінка, котра народить дівчинку, мала відразу стати до роботи, щоб дівчинка «у дівах не зисиділася» [17, с. 455–456], тоді як та, котра народить хлопчика, залишалася кілька днів у ліжку, щоб «майбутній чоловік не покидав дому та родини» [17, с. 455–456]. Тих. Джорджевич зазначає, що «інколи, хоча й рідко, хотіли мати дівчаток» [28, с. 80], але лише тоді, коли вже народилися ⁵ хлопчики.

Спільним для усної колискової як жанру є те, що дитина в ній оточена передусім материнською ніжністю. Коли її за-

колисує сестра, то вона це робить ніби мама, «доки мама не принесе молока» [5, с. 10], і повторює благословення та сподівання на ідеальне майбутнє [1, бр. 320]. Саме ця наголошена *неритуальна* теплота наближає усну колискову до духу родинної пісні й навіть до сучасних пісень для дітей. Хоча, безсумнівно, мають рацію й ті дослідники усної лірики, які, слідом за твердженням Недича, вважають, що колискова приховує «материнську любов між рядками пісні-заклинання» [14, с. 24], і тому зарахували усну колискову до обрядових пісень, наголосивши таким чином на її магічному, захисному характері ⁶. Ще й сьогодні колискові народжуються на постійному переплетенні цього обрядово-ритуального аспекту зі споконвічною ніжністю й теплотою, з якою звертаються до дитини ⁷.

Обрядовий підтекст часто відображений в усних колискових – у магічних формулах, які захищають дитину, у захисних вчинках, які описуються, у постійному русі між ретроспекцією та інтроспекцією: картинами бажаного та благословенного народження й бажаного та благословенного майбутнього. Колискова може зберігати лише архаїчну захисну формулу і не «тлумачити» її майбутніми бажаними особливостями дитини. Так, наприклад, колискова зі збірки Василевича [3, бр. 78] зведена до образу дитини в позолоченій колисці – «шикали беши», що, як предмет культури, протиставляється пограничному простору народження – вовчому лісу, де вовчиця – повитуха, а віла – годувальниця. Алітерації приголосних **с і ш** («Їууу сине, сан те преварио, / Їууу сине, у **ши**кали беши») безпосередньо асоціюються із заспокоєнням дитини, яка не хоче засинати, темна й загадкова картина лісу виділяє дитину і матір з-поміж повсякденного життя й переносить їх до уявного захищеного та благословенного потойбічного простору. Колискова завжди навіює, що народження є диво, що воно – найвинятковіше явище і що дитину, принаймні в материн-

ській уяві, захищають та заступаються за неї потужні сили. У варіанті тієї самої пісні ставлення до потойбічного поглиблюється з уточненням ролі міфологічних повитух: «Вучица му пупак одрезала», «Б'јела вила на бабиње била, / Од купине повој начинила, / Те повила мога малог сина» [3, бр. 296, варіанти тексту]. Народження в цих картинах відтіняється поєднанням дійсності з потойбічним. Йому допомагають і його ж уможливлюють не лише міфічні істоти – медіатори, але й матір, яка бере дитя під особистий захист. Магія не відкидає любові, вона постійно є нею.

Колискова може «відгадати» майбутні наслідки минулих подій, передбачаючи в майбутньому дитини благодотворне виконання давньої магічної формули й нагромаджуючи побажання, які походять і зі вчиненого, і зі сказаного. У кінці пісні побажання та магічний захист дитини переростає в співання, яке само по собі виділяє, об'єднує та благословляє матір і дитину:

Пјесму пјева твоја сретна мајка,
Да си сретан и весео мајци!
[3, бр. 296].

Навіть там, де в колискову вплітається розповідь про зміїного героя, втілена в картині рухомих знаків («Вучја капа и од орла крило»), які дитя отримує при народженні як дар «білої віли», як запоруку майбутнього чарівного героїства, передбачається водночас гордість породіллі, котра, співаючи, благословляє своє дитя. Шовкові пелюшки та пояс героя, різання пупа та весілля пов'язуються з надією, що те «як потрібно» зробиться в минулому, щоб у результаті мати щасливе та безпечне майбутнє: «Кад ми будеш момак на женидбу, / Да те нико не може урећи» [16, бр. 117; див. також: 5, с. 14].

Таке скорочення минулого, теперішнього та майбутнього з позиції сучасного читача може мати майже комічний ефект.

Так, у пісні «*Нинај ми, нинај, Јоване*» дитя відкидає груди, щоб женитися: «Нећу те више сисати, / Већ ћу се јунак женити» [9, бр. 278]. Мати в пісні магічно прискорює час, указуючи на те, що добре, бажане, благословенне вже є, і малює дотепну картину, у якій відображається світ усної казки. Немовля веселиться щоранку й щовечора, біля двору крутиться тонка, біла та рум'яна дівчина, яку мати відганяє словами:

За Јова је шћер у цара
Јову слична и прилична
[9, бр. 276].

Так буває і в колискових, у яких зображається уявний сон – не лише як надприродна істота, а як і така, що покликана захистити сплячого в потенційно небезпечну пору ночі ⁸, а також як метафора ніжності й турботи матері. У двох колискових із першої книги Вука дитину один раз цілує мати («Санак ће га умирити, / А мајка ће пољубити» – [8, бр. 275]) ⁹, а другий раз – сон («Сан те љуби и говори: / Ушикај се, драго моје» – [8, бр. 274]), який до нього звертається з материнською теплою. Одухотворенням сну міг би бути й той іноземець, що приходить під прикрашеним капелюхом, в пісні «*Љуља мајка Радивоја*» [5, с. 17] і якому мати пропонує погойдати дитину:

Отуд момче јабанлија,
На њем капка кариклија,

Утім, основним навіюванням цієї пісні залишається почуття любові, виражене нанизуванням метафор стосовно дитини: «сила моя», «сонце моє», «горло, душа», «золото, благо», «сокіл сизий». Паралельно зі сформульованими метафорами тут і незвичайна, дивна метафора «горло», яка наче вказує, що здатність матері співати вміщена в тому, для кого це призначено.

Справді, ця сильна, емоційна, абсолютна посвята тому, для кого призначена пісня, чітко вирізняє колискову, попри її без-

сумнівну захисну функцію й безпосередньо перейняті магічні формули ¹⁰, від заклинання, у якому хворий, зурочений стає предметом захисної або любовної магії, зверненої до таємничих потойбічних істот, що приносять добро або зло. Утілений сон (як і його невід’ємна протилежність – *безсоння* ¹¹), що, згідно із замовлянням, відсилається у ліс та воду, яскраво свідчить про давній шар вірування. Натомість демінутивне звертання *сонце*, яке свідчить про близькість із дитиною та материнське тепло, існує й сьогодні, щоправда, скоріше як магія любові та ніжності, яка у всі часи цілий світ зводить до дитини.

Те саме стосується й інших форм магічного захисту, разом із надзвичайними колисками, що були зроблені багатьма майстрами та помічниками, викувані із золота або позолочені, прикрашені бісером, розмальовані тощо. Народжене в лісі немовля («Майка сина у гори родила») кладуть у розкішну колиску, викувану на морі, на межі *цього* й *того* світів ¹² [3, бр. 296, варіант тексту] ¹³. Водночас ця колиска, окутана різними видами магічного захисту, є *власне колискою*, прикрашеною бісером, яким дитя бавиться ¹⁴, або із дзеркальним склепінням, у якому відображується мама [9, бр. 274]. Дзеркало як потужний магічний предмет [26, с. 399] поєднується тут із навіюванням особливого емоційного виокремлення та поєднанням матері й дитини в цьому короткому періоді зростання, коли вони є одним цілим:

Да с’ огледа Јованова мајка,
Када шика у бешици Јова...

Захисна магія в цих піснях переплітається з магією поетичної мови й часто повністю в ній розчиняється. Нам не потрібно, скажімо, знати, що амулет, який гарантує своєчасне пробудження, був «особливою кісточкою з крила півня» [19, с. 480] і стосується вірування, які пов’язані з півнем як птахом сонця, що відганяє демонів ночі [див.: 25; 19], щоб ми

насолоджувалися піснею, у якій мати одночасно і проганяє, і хвалить півня:

Иш, кокоте, шарено ти перо,
Шарено ти перо ко пауну,
А бело ти крило ко лабуду.
немој будит злато у колевци!..
[5, с. 11].

Світ навколо дитини є новим, блискучим, дивним, насиченим звуками та фарбами. У центрі цього розкішного світу – колиска і дитя, що спить у ній. Мати одночасно проганяє і кличе павича «шаропера», створюючи багате, майже звуконаслідувальне відтворення його урочистого прогулювання та навіювання розкішного, тремтливого калейдоскопу кольорів:

Не шетукај, не бабукај,
Не шобоћи, не клобоћи,
Спусти своје златно перје.
И не шири шарен-репа,
Уђи тако у одају,
Крилим Јови хлада чини:
Да ми Јово санак сања,
У бешици, у хладини.
[5, с. 10; види 9, бр. 277].

До магії поетичної мови долучається й картина ягнятка, яке «скаче та бекає» біля матері та сплячої дитини [9, бр. 275], поєднуючи рефлекс давньої магичної дії, що вимагала заплакане дитя віднести до отари овець, аби йому «відбекали плач» [19, с. 481], з універсальною, живою ніжністю, яка спрямована на «все, що мале».

Розповідаючи про сучасну рецепцію усної колискової, Майя Бошкович-Стулі наголошує на тому, що «думка... колискової збагачується саме насолодою від певного контексту» [31,

с. 171]. Можна сказати, що цей процес є двоспрямованим – давній релігійно-магічний та обрядовий контекст може, з позиції сучасного читача, додатково збагатитися естетичною уявою, яка здійснюється навіть тоді, коли вона для нього не була первинною. Магія слова з легкістю перетікає в магію поезії й навпаки, а уявлення про дитину в усній колисковій постійно коливається між ініціацією в обряді переходу, від належного здійснення чого залежатиме все його майбутнє життя, і малою дитиною (предметом безмежної материнської любові), якій для забавки надається цілий світ.

ПРИМІТКИ

¹ Тут здебільшого усталені імена Йово / Йова, Радован, Радивос або Душко, що може також бути метафорою. Це залежить від ситуації виконання: Вук Караджич до вірша «Води Јова за ручицу» [8, бр. 273] додає зауваження: «...або яке ім'я буде в дитини» [8, с. 205]. З жіночих імен трапляється Мара (три рази) [1, бр. 308; 2, бр. 190; 5, с. 16] та Ружа (раз) [6, бр. 192], що також могло бути комбінацією усталеного імені та імені, яке благословляє (троянда як рослина часто пов'язана з народженням, а щодо дівчини метафора є досить частотною).

² Вук С. Караджич у першій книзі «Српских народних пјесама» віденського видання додає й це визначення до своєї детальної класифікації «жіночих пісень».

³ Цупальки та пісні, які виконують під час гойдання, можна розглядати і як окрему частину ігрових пісень, тих, що виконуються під час «гри ритмічним люлянням дитини», або навіть як «окрему групу ігор інтересу іліх [див: 33], разом із люлянням дорослих і пісень, якими воно супроводжується» [23, с. 73].

⁴

О соколе, мој соколе!
Не лети ми уз прозоре
Не ломи ми гарофане,
Не буди ми Јова мога;
Јер је трудан и уморан:
синоћ ми је с пута доша',
А сјутра се на бој справља.

⁵ «На сина, отже, чекали, син був потрібен; цього вимагали родина, предки та домашнє вогнище» [28, с. 64]. Про це безпосередньо мовиться і в колисковій пісні: «Твоја браћа много живо вала / И од тебе добро дочекала» [13, бр. 10]. Така наголошена нерівноправність у роду простежується і в колисковій. Причини могли бути пов'язані із соціокультурними особливостями традиційної спільноти, але, можливо, і з уявленням про те, що жінка, як істота маргінальна, менше підвладна потенційним заклинанням та діям демонів, ніж чоловік, який через культурні впливи більш підвладний будь-якому контакту з чужорідним [див.: 35, с. 152–183; 36, с. 6–42; 24, с. 99–129].

⁶ Обрядовий характер колискової як пісні, яка «містить побажання здоров'я та щастя на майбутнє, сповнене віри в благотворну та самостійну дію слів» [32, с. 856], підтримує більшість авторів [див.: 37, с. 257; 30, с. 105–116; 38, с. 763]. До родинних пісень зараховують переважно давні колискові. Так і сам Владан Недич, хоча й каже про пісню-заклинання, розглядає колискову в передмові до своєї *«Антології...»* з погляду родинних пісень. До родинних пісень уміщує колискові і Міодраг А. Василєвич у своїх музикологічних збірках. Родинною піснею вважає колискову також Відо Латкович, тому що вона належить до пісень, «які співаються тільки в родинному колі» [22, с. 186]. Зоя Каранович у книзі *«Народне песме у Даници»* [6] зараховує колискову до дитячих та родинних пісень, але згодом змінює ставлення до колискової і відносить її до обрядових та звичаєвих пісень [7; 21, с. 251–309].

⁷ «Вияви любові, ніжності та щирості збереглися до сьогодні, хоча віра в чудодійні словесні формули давно зникла» [30, с. 856].

⁸ Про сон у слов'янських віруваннях та уявленнях див.: [18, с. 479–481].

⁹ Про те, що тут нерозривно переплітаються біла магія та любов, свідчить і те, що, за широко розповсюдженими загальнослов'янськими віруваннями, не потрібно *цілувати* сплячого, «особливо дитину, тому що може захворіти й померти» [18, с. 480]. Табу цілування сплячого могло бути мотивоване подібністю сну та смерті, через яку цілування того, хто спить, нагадує цілування покійника. Особливе питання в тому – чому колискова, і це в одному з найдавніших записів порушує цю захисну норму. Можливо, тому, що для матері поцілунки не мають характеру ритуальної поведінки або мають лише позитивну конотацію («*цілування* стосується цілого, цілісного, недоторканного. *Цілування* могло супроводжуватися виказуванням побажання здоров'я, хоча само (у викривленому вигляді) містило таке побажання» [29, с. 572].

¹⁰ Наприклад: «Отуд иде Јока бајалица, / Она носи троја кола санка» [5, с. 12]; «Уроци ти под ногама били, / Као коњу плоче све четири!» [5, с. 12].

¹¹ «Несан вуци у гору однели» – [2, бр. 189; також, 1, бр. 307]; «Сан у бешу, а несан под бешу» [5, с. 12]; «Уроци ти по гори ходили / Моме сину

ништа не удили / Но удили дрвљу и камењу» [5, с. 14] «Уроке ти вода однијела, / Мимо твоју љуљу пронијела» [5, с. 17].

¹² «Шлях до іншого царства проходить крізь зміїну морду та крізь воду й пізніше – по воді» [39, с. 400]. Як місце дотику та роздвоєння світу живих і мертвих, море є виразно амбівалентним, як і всі водні межі, які переймають властивості обох світів [34, с. 123]), стаючи «парадоксальним місцем, де вони об'єднані між собою» [20, с. 63].

¹³ Див. також інші дослідження [9, бр. 274; 5, с. 12; 5, с. 13; 5, с. 14].

¹⁴ Трећи кити бисер по бешици
Чим ће нам се Јово забавити.
[5, с. 12].

ДЖЕРЕЛА

1. Бован В. Лирске и епске песме Косова и Метохије. – Приштина ; Београд, 2001.

2. Васиљевић М. А. Југословенски музички фолклор I. Народне мелодије које се певају на Космету. – Београд, 1950.

3. Васиљевић М. А. Народне мелодије из Санцака. – Београд, 1953.

4. Васиљевић М. А. Народне мелодије Црне Горе. – Београд, 1965.

5. Вујчић Н. Српска народна књижевност за децу. – Београд, 2006.

6. Карановић З. Народне песме у Даници. – Нови Сад ; Београд, 1990.

7. Карановић З. Народне песме у Матици. – Нови Сад ; Београд, 1999.

8. Караџић В. С. Српске народне пјесме I. Приредио В. Недић. – Београд, 1975.

9. Караџић В. С. Српске народне пјесме V. Приредио Љ. Стојановић. – Београд, 1898.

10. Караџић В. С. Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића I. За штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић. – Београд, 1973.

11. Матицки М. Народне песме у Вили. – Нови Сад ; Београд, 1985.

12. Матицки М., Радевић М. Народне песме у српској периодици до 1864. – Нови Сад ; Београд, 2007.

13. Матицки М., Радевић М. Народне песме у Српско-Далматинском магазину. – Нови Сад ; Београд, 2010.

14. Недић В. Антологија народних лирских песама. – Београд, 1977.

15. Раденковић Љ. Народне басме и бајања. – Ниш ; Приштина ; Крагујевац, 1982.

16. *Шаулић Ј.* Лирска народна поезија Црне Горе. – Титоград, 1965.
17. *Јastreбов И. С.* Обычаи и песни турецких Сербов (в Призрене. Ипек-ке. Мораве и Дибре). – С.Пб., 1886.

ЛИТЕРАТУРА

18. *Ђура А. В.* Сан // Словенска митологија. Енциклопедијски речник. Редактори С. М. Толстој и Љ. Раденковић. – Београд, 2001. – С. 479–481.
19. *Ђура А. В.* Символика животиња у словенској народној традицији. – Београд, 2005.
20. *Елијаде М.* [М Eliade] Свето и профано / С француског превео З. Стојановић. Предговор написао С. Марић. – Нови Сад, 1986.
21. *Карановић З.* Архајски корени српске усмене лирске поезије // Антологија српске лирске усмене поезије. – Нови Сад, 1996. – С. 251–309.
22. *Латковић В.* Народна књижевност I. Припремиле за штампу Р. Пешић и Н. Милошевић. – Београд, 1975.
23. *Пешикан-Љуштановић Љ.* Играчке песме // Станаја село запали. Огледи о усменој књижевности. – Нови Сад, 2007. – С. 60–76.
24. *Пешикан-Љуштановић Љ.* Свете и проклете – жене из породице Бранковић у историји и усменој традицији // Станаја село запали. Огледи о усменој књижевности. – Нови Сад, 2007. – С. 99–129.
25. *Раденковић Љ.* Символика света у народној магији Јужних Словена. – Ниш ; Београд, 1996.
26. *Толстој С. М.* [С. М. Толстой] Огледало // Словенска митологија. Енциклопедијски речник / ред. С. М. Толстој и Љ. Раденковић. – Београд, 2001. – С. 399–400.
27. *Ђорђевић Т. Р.* Вештица и вила у нашем народном веровању и предању / приредила и написала поговор Н. П. Перишић. – Београд ; Горњи Милановац, 1989.
28. *Ђорђевић Т. Р.* Деца у веровањима и обичајима нашег народа. – Београд ; Ниш, 1990.
29. *Топорков А. Л.* Целивање. Љубљење // Словенска митологија. Енциклопедијски речник. – Београд, 2001. – С. 572.
30. *Шаранчић-Чутура С.* Могућности тумачења усмене лирске поезије // Норма. XII. – 2–3/2007. – С. 105–116.
31. *Bošković-Stulli М.* О usmenoj književnosti izvan izvornoga konteksta // Usmena književnost nekad i danas. – Београд, 1983. – С. 151–178.
32. *Н. К.* [Н. Krnjević]. Uspavanka // Rečnik književnih termina. Glavni i odgovorni urednik D. Živković. – Београд, 1985. – С. 856.

33. *Kajoa R.* [R. Cailois]. Igre i ljudi. – Beograd, 1965.
34. *Lič E.* Kultura i komunikacija / preveo s engleskog B. Hlebc. – Beograd, 1983.
35. *Ortner Š.* Žena spram muškarca kao priroda spram kulture // Antropologija žene. Zbornik / priredile i predgovor napisale Ž. Papić i L. Sklevicky. Preveo B. Vučićević. – Beograd, 1983. – S. 152–183.
36. *Papić Ž., Sklevicky L.* Antropologija žene – novi horizonti analize polnosti u društvu // Antropologija žene. – S. 7–42.
37. *Pešić R., Milošević-Dorđević N.* Uspavanke // Narodna književnost. – Beograd, 1984. – S. 257.
38. *Popović T.* Uspavanka // Rečnik književnih termina. – Beograd, 2007. – S. 763.
39. *Prop V. J.* Historijski korijeni bajke. Prevela V. Flaker. – Sarajevo, 1990.

Переклад із сербської Ірини Маркович

SUMMARY

Oral lullaby, depending on the apprehension of its function and meaning, is classified either as a family or as a traditional, i.e. a ritual song. The interweaving and blending of ritual elements and outlining the psycho-social status of a child in a family present the basis of poetic suggestiveness of an oral lullaby. The common thread to all these songs is their main purpose – to help a child falling asleep – as well as the content, intonation and emotional arrangement stipulated by that purpose.

The research on a Serbian material, from the collections of Vuk Karadzic to the material collected in the mid-20th century, reveals that songs recorded as lullabies also include songs that, strictly observing, could belong with their content and meaning to other lyric genres as well (ritual, love, family, comic, dance songs), and even to other genres of literature: romance, epic poem, and primarily, blessing and verse fable. Hence, the only possible research standpoint has to be established on the writer's record data, that is, on the fact that the songs have been written as such. Furthermore, it can be a motive for a deeper insight of both the concrete song and the overall traditional sleeping ritual, and even the complexity on the presentation of a child in oral traditional opus and traditional culture.

Keywords: oral lullaby, child, rite of passage, initiant, blessing, protection, genre syncretism, retrospection, introspection.

УДК 398.332.12(476.2)

В. С. Новак
(Беларусь)

ВЕЛИКОДНАЯ АБРАДНАСЦЬ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: СТРУКТУРА, СЕМАНТЫКА РЫТУАЛАЎ

У статті висвітлено місцеву специфіку обрядів і звичаїв, пов'язаних зі святкуванням Великодня на території Гомельщини, а також локальні особливості структурних компонентів і семантику ритуалів пасхальної обрядовості.

Ключові слова: Великдень, звичай, обряд, ритуал, обрядова їжа, магічні властивості, локальні особливості, хоровод, християнські елементи.

У артыкуле выяўлены мясцовая спецыфіка абрадаў і звычаяў, звязаных са святкаваннем Вялікадня на тэрыторыі Гомельшчыны, а таксама лакальныя асаблівасці структурных кампанентаў і семантыка рытуалаў велікоднай абраднасці.

Ключавыя словы: Вялікдзень, звычай, абрад, рытуал, абрадавая ежа, магічныя ўласцівасці, лакальныя асаблівасці, хрысціянскія элементы.

В статье показана местная специфика обрядов и обычаев, связанных с празднованием Пасхи на территории Гомельщины, а также локальные особенности структурных компонентов и семантика ритуалов пасхальной обрядности.

Ключевые слова: Пасха, обычай, обряд, ритуал, обрядовая еда, магические свойства, локальные особенности, хоровод, христианские элементы.

Local peculiarities of the rites and traditions, connected with the celebration of Easter in the territory of Gomel region have been revealed in the article; local peculiarities of structural components and semantics of the Easter rites have been discovered.

Keywords: Easter, rite, ritual, ritual food, magic qualities, local peculiarities, round dance, Christian elements.

У народным календары ўсходнеславянскіх народаў важнае месца адводзілася велікодным абрадам і звычаям, у якіх захаваліся старажытныя язычніцкія вераванні. Хоць велікодная абраднасць у беларусаў як сістэма не склалася, але ўсё ж назіраецца тэндэнцыя ўстойлівага бытавання асобных абрадавых момантаў і звязаных з імі рытуалаў. Сярод найбольш распаўсюджаных народных звычаяў святкавання Вялікадня ў беларусаў варта прыгадаць наступныя: гэта падрыхтоўка рытуальнай абрадавай ежы, назіранні за гульнёй сонца і адпаведная варажба пра будучы ўраджай, наладжванне арэляў і гушканне моладзі, гульня ў біткі і качанне яек з горкі, наведванне блізкіх родзічаў і суседзяў, ваджэнне карагодаў, абход двароў гуртамі валачобнікаў (абрад валачобніцтва характэрны для паўночна-заходніх рэгіёнаў Беларусі), наведванне могілак і памінанне памерлых. Запісаныя ў палявых экспедыцыях матэрыялы па святкаванні Вялікадня ў розных раёнах Гомельшчыны дазваляюць зрабіць высновы адносна захаванасці ў традыцыйнай культуры жыхароў Гомельшчыны тых ці іншых велікодных рытуалаў. Засяродзім увагу на мясцовых асаблівасцях велікоднай абраднасці ў Лоеўскім, Жлобінскім, Хойніцкім, Чачэрскім і Мазырскім раёнах Гомельскай вобласці.

Вялікдзень як значнае хрысціянскае свята займаў важнае месца ў абрадавым фальклоры Лоеўшчыны. Велікодная абраднасць і паэзія, а таксама звязаныя з імі валачобныя абрады і песні дэманструюць арганічны сінтэз язычніцкіх і хрысціянскіх элементаў. З самага пачатку ўзнікнення Вялікдзень быў звязаны са святкаваннем «вялікіх дзён» палявых работ. «Мяркуючы па вераваннях і звычаях Вялікадня, прататыпам яго была абрадавая ўрачыстасць сакральнага статусу, што ўзнікла на родава-племянной стадыі развіцця грамадства і была заклікана стымуляваць урадлівасць збажыны на час веснавой сяўбы, пачатак прадуктыўнага года землеўрабача» [3, с. 235].

Калі звярнуцца да розных лакальных запісаў звестак пра велікодныя абрады і звычаі, то можна вылучыць наступныя традыцыйныя кампаненты абрадавага комплексу свята Вялікадня на Лоеўшчыне: рытуалы падрыхтоўкі да свята, звязаныя з навядзеннем парадку і чысціні ў хаце, на двары («усё на двары і хаці моем, усё перачысцім» – г. п. Лоеў; «Полоценце развешівалі на образы, на портреты, белілі паталкі» – в. Рудня Каменева), фарбаванне яек, выпяканне «паскі», яе асвятчэнне ў царкве, гульня з яйкамі «ў біткі», качанне яек з горкі і варажба, хаджэнне валачобнікаў («дзеці, крэснікі хадзілі» – в. Вулкан), выкананне велікодных і валачобных песень, прыкметы і павер’і, выпальванне пасвечанай свечкай крыжыкаў, рытуальная трапеза, ваджэнне карагодаў. Яйка (сёння вяскоўцы на Вялікдзень выкарыстоўваюць розныя колеры фарбы) сімвалізуе найперш «першакрыніцу жыцця і пладароддзя» [2, с. 578]. Пацвярджэннем агульнапрынятага ў этналогіі прыведзенага тэзіса з’яўляюцца тлумачэнні саміх інфарматараў: «Яйцо – сімвал жыцці» (г. п. Лоеў). Пафарбаванае ў чырвоны колер яйка з’яўляецца сімвалам крыві, пралітай Ісусам Хрыстом дзеля таго, каб адкупіць увесь свет ад граху.

У шматлікіх лакальных запісах мы сустракаемся не толькі з язычніцкімі, але і з устойлівымі хрысціянскімі матывамі, у прыватнасці, з народнымі вераваннямі, якія звязаны з чырвоным колерам велікодных яек: «Распіналі Ісуса Хрыста, кроў красная цякла, таму і яйца красныя» (в. Удалёўка); «кажуць, што не верыў адзін чалавек у Бога і кажа: “Еслі ёсць Бог, то хай маё яйцо ў руцэ стане красным”. І яно стала красным»; «Яйкі красілі ў красны колер, таму што калі к цару прыйшла жанчына і яму нешта даказвала, яна гаварыла, што Ісус Хрыстос уваскрэс, а ён кажа: “А паверу тады, калі гэтае яйка стане красным”. І яно ў яго на глазах раз – і стала красным» (г. п. Лоеў).

Звернем увагу на семантику ритуальних дзеянняў, звязаных з велікодным яйкам, у розных лакальных традыцыях Лоеўшчыны: закопвалі пасвечаныя яечныя шкарлупкі ў зямлю, каб «асот не рос на агародзе» (п. Пабядзіцель), клалі іх на падаконнік, каб засцерагчы хату «ад нячыстай сілы ды ад гразы» (в. Сінск), захоўвалі ў мяшчочку, каб вясной падчас сяўбы закапаць у зямлю, каб «ураджай добры быў, каб вароны не нападалі разныя» (в. Гарадок), яечным шкарлупіннем пасыпалі зямлю, каб «ураджай быў добры» (в. Мохаў), клалі яго ў зерне, якое было прызначана для пасеву, і верылі, што гэта паспрые ўраджайнасці (в. Карпаўка). Прыведзеныя матэрыялы пацвярджаюць яскрава выражаную аграрную семантыку велікоднай абраднасці.

Важнае месца ў велікодных святкаваннях належыць падрыхтоўцы абрадавага хлеба – «паскі», з выпечкай якой вяскоўцы звязвалі свае надзеі на добры ўраджай, дастатак у гаспадарцы, сямейны дабрабыт («...еслі пасха падымецца добра, красіва, выпечацца харашэ..., то і ўраджай у гэтым годзе Бог пашле добры, і ў гаспадарцы будзе поўна, у доме будзе ладна» (п. Пабядзіцель). Выпечаныя паскі невыпадкова ўпрыгожваліся крыжыкамі, бо, як адзначылі інфарматары, «пеклі булкі і ўпрыгожвалі хрэстом, бо Хрыста ж на крысце распялі» (г. п. Лоеў).

Важны хрысціянскі атрыбут – пасвечаная ў царкве свечка – валодала, паводле вераванняў, магічнай сілай уздзеяння, таму і імкнуліся, каб «не патухла яна», бо «абладала тады магіяй, ёй можна было акурваць хату, вокны, рысавалі крэсцікі ў апошнюю нядзелю» (в. Мохаў).

Вялікдзень займае важнае месца і ў народным календары Жлобіншчыны, і да яго святкавання ў народзе адносяцца з вялікай павагай. Свята ўваскрэсення Хрыста, як слушна адзначыў У. П. Анікін, знаходзіць паралель у свяце ўваскрэсення егіпецкага Азірыса. Тыя ж возгаласы «Азірыс уваскрэс!», тое ж велі-

чанне і тыя ж велікодныя пацалункі. Само забойства Хрыста ўключаецца ў язычніцкі рытуал аддання боства смерці дзеля новага жыцця на зямлі [1, с. 115].

Сур'ёзна рыхтуюцца жыхары Жлобіншчыны да святкавання Вялікадня на працягу ўсяго тыдня. Асабліва значнымі рытуаламі вылучаецца чацвер, які называюць «Вялікім» або «Чыстым». Як адзначае Марыя Андрэеўна Грынкевіч, 1930 г. н., з в. Дзяніскавічы, «к Пасхе пачыналі гатовіцца з Вялікага ці Чыстага чацверга. У гэты дзень красілі яйца, гатовілі пасху, пеклі кулічы. У гэты дзень стол рабілі багатым. Таксама ўкрашалі стол і нават увесь дом цветамі. Абавязковым было, каб на стала быў куліч. Кулічы ўкрашалі крэсцікамі, цукеркамі, макам звычайна ўкрашалі». Прыярытэтнымі ў сістэме велікодных святкаванняў з'яўляліся наведванне царквы, удзел «у начной службе», асвятчэнне паскі і яек: «Усе не кладуцца спаць, а ідуць у царкву. Ставяць свечкі, моляцца. А ў поўнач ідуць за плашчаніцамі. Паслі этага зноў ідзе служба, а пад ранак пачынае бацюшка свяціць пасхальныя яйкі, пасхі і інш.» (запісана ў в. Пірэвічы ад Сафіі Васільеўны Калядзенка, 1935 г. н.). Фарбаваныя яйкі як важны атрыбут велікоднага застолля, пасвечаныя ў царкве, клалі ў ваду і потым умываліся. Верылі, што такім чынам можна забяспечыць здароўе: «на заўтра, калі праснешся, нада мыцца вадой, у якой ляжала свяцонае яйка, каб быць здаровым» (запісана ад Сафіі Васільеўны Калядзенка, 1935 г. н.). У в. Верхняя Алба «ўранні такім крашаным яйкам умывалі твар, каб быў прыгожы» (запісана ад Наталлі Ануфрыеўны Канаваленка, 1939 г. н.). На пытанне, чаму яйкі фарбавалі ў чырвоны колер, быў атрыманы адказ: «Гэты колер азначаў цвет крыві Іісуса Хрыста» (запісана ў в. Дзяніскавічы ад Марыі Андрэеўны Грышкевіч).

Жыхары Жлобіншчыны пацвердзілі, што на Вялікодзень даніну павагі аддавалі памерлым, хадзілі на могілкі: «А на Пасху каталі красным яйцом на могілках, можна было і закапываць

каля крыста яйцо» (запісана ў г. Жлобін ад Веры Якаўлеўны Ганчаровай, 1931 г. н.); «Кагда паелі, значыцца, усе ідуць на кладбішча, нясуць яйкі, бублікі і выпіць. Памінаем сваіх памёршых. Убіраем на магілках» (запісана ў в. Гарбачоўка ад Валянціны Лявонцьеўны Маразевіч, 1932 г. н.). Аналагічны рытуал памінаання памерлых на Вялікдзень вядомы ў рускай традыцыі: «Крашенные яйца святили в церкви вместе с пасхой и ходили с ними на кладбище поминать умерших родственников. Принесенные яйца оставляли на могиле, предварительно раскрошив. Когда разбрасывали крошки по могиле, обращались к птицам с просьбой поклевать – помянуть мёртвых» [4, с. 251].

Інфарманты з в. Гарбачоўка далі іншыя, супярэчлівыя ў адносінах да вышэйпрыведзеных, звесткі адносна наведвання могілак на Вялікдзень: «На кладбішча не хадзілі, а хадзілі ўжэ на Радаўніцу. Астаўлялі толькі яйкі з Пасхі, каб занесці на могілкі» (запісана ад Івана Мяфодзьевіча Чайдакова, 1926 г. н.). Заўважым, што традыцыя абходу валачобнікамі хат аднавяскоўцаў на Вялікдзень характэрна для паўночна-заходніх рэгіёнаў Беларусі, аднак, паводле ўспамінаў мясцовых жыхароў, «калі на дварэ цямнела, хадзіць пачыналі валачобнікі» (запісана ў в. Дзяніскавічы ад Марыі Ануфрыеўны Грынкевіч, 1930 г. н.). Факт хаджэння валачобнікаў на Вялікдзень пацвердзілі і жыхары в. Верхняя Алба, падкрэсліўшы пры гэтым, што ў іх ролі выступалі маладыя людзі, якія «славілі Хрыста», выконвалі песню, адрасаваную гаспадару:

Добры вечар, пане гаспадару!
Добры вечар, пане гаспадару!
Вясна красна на ўвесь свет.
Прыйшлі мы да пана, як да багача,
Хочам пана да й павітаць,
Яго панскае здароўе спытаць:

- Ці здароў пан, ці вясёл пан?
- Ці здорова панская жонка?
- Ці здаровы панскія дзеткі?

(запісана ад Сцяпана Васільевіча Байдакова, 1929 г. н., Наталлі Ануфрыеўны Канаваленка, 1933 г. н.).

Асноўныя рытуалы традыцыйных велікодных святкаванняў: гульня (з яйкамі) ў біткі, качанне яек з горкі, качанне асвечаных яек на магілцы, выпальванне крыжыкаў на касяках дзвярэй прынесенымі з царквы свечкамі («аганькамі») з мэтай адагнаць усё дрэннае з хаты, засцерагчыся, ваджэнне карагодаў, гушканне на арэлях – добра вядомы на Жлобіншчыне, некаторыя з іх выконваюцца і сёння. Спецыфічна адметным элементам мясцовай велікоднай абраднасці з'яўляецца абліванне людзей вадой.

Калі характарызаваць велікодную абраднасць і паэзію Хойнікшчыны, то найперш варта адзначыць факт актыўнага бытавання такіх структурных элементаў, як наведванне могілак з мэтай памінання памёрлых родзічаў, фарбаванне і асвятчэнне яек, гульня ў біткі, хаджэнне валачобнікаў (гэта былі дзеці, якія на Пасху па дамах хадзілі, спявалі – в. Навасёлкі, а таксама «ў склад валачобнікаў уваходзілі хросны бацька і хросная маці» – в. Веляцін), абменьванне «паскамі». У в. Вялікі Бор «з пасхай хадзілі па суседзях, абменьваліся кускамі хлеба, каб у дзярэўні была ўсё добра». Пры гэтым гучалі наступныя славесныя прыгаворы:

- Хрыстос васкрэс!
- Ва ісціну васкрэс.
- Валачобныя – людзі добрыя,
- Валачыліся, памачыліся.
- Хрыстос васкрэс, сам Гасподзь!
- Пачынальніку – чырвон залаты,
- Механошу – хоць тры грошы,
- А пяўцам – канец пірага.

(записана ад Барыса Іванавіча Смірнова, 1930 г. н., Марыі Сцяпанавічы Смірнай, 1933 г. н.).

Велікодному яйку надавалі магічнае значэнне, і фарбавалі яйкі, як падкрэслілі жыхары в. Слабажанка, «таму што Хрыстос уваскрэс». Калі хто-небудзь у сям'і памёр, то не фарбавалі яек, а проста так варылі» (в. Навасёлкі). З чырвоным колерам велікоднага яйка звязвалі жыхары Хойнікшчыны, як і іншых раёнаў Гомельшчыны, пакуты Ісуса Хрыста: «Краснае яйка лічыцца сімвалам пралітай крыві Ісуса Хрыста, і пагэтаму ў красны цвет красілі яйкі» (в. Стралічава). Заслугоўваюць увагі мясцовыя тлумачэнні прысутнасці на велікодным стале такіх відаў рытуальнай стравы, як булак (гэта – «сімвал сонца і цяпла, а мяса, як гавораць, свініна на стале – гэта каб зарадзіла ніўка, ураджай быў харошы» – в. Стралічава). Сустрэкаюцца сведчанні аб тым, што яйкі маглі фарбаваць у іншы колер: «Можна красіць у зялёны колер» (в. Веляцін), «а хто красіў краскаю разнаю... галубенькаю» (в. Навасёлкі).

У в. Веляцін шкарлупінне ад яек кідалі на агарод, каб паспрыяць добраму ўраджаю, у в. Судкова пасвечанае велікоднае яйка захоўвалі да ворыва і клалі ў першую баразну («на ўраджай ілі ад чаго»). У в. Стралічава шкарлупінне ад яйка закопвалі «ў землю ў градах, штоб харошы быў ураджай і не пабіла яго градам». У в. Слабажанка верылі, што здароўе і прыгажосць кожнага члена сям'і залежаць ад рытуала ўмывання вадой, у якую клалі велікоднае яйка.

Велікоднае свята жыхары Чачэрскага раёна звязвалі з абуджэннем прыроды і пачаткам веснавых работ. Нейкі цэласны велікодны абрад узнавіць сёння не ўяўляецца магчымым, аднак актыўнасцю бытавання адрозніваюцца асобныя рытуалы і дзеянні, сярод якіх магчыма адзначыць такія, як фарбаванне яек, прыгатаванне «багатых скаромных страў», выпяканне пірагоў, «паскі», звычай «прабачаць адзін аднаму крыўды, цалавацца (хрыстосавацца)», асвятчэнне ў царкве яек і «паскі»,

ваджэнне карагодаў, качанне як па дошках з гары, начное богаслужэнне, разгаўленне за велікодным сталом. Паводле ўспамінаў Алены Максімаўны Янкоўскай, 1947 г. н., з в. Бабічы, «сабіраліся на вуліцы на высокім месцы, пелі велікодныя песні “Ой, на Вялікадне, на Вялікдзень”, вадзілі карагоды “Карагод вялік, вуліца мала”, качалі яйкі, булкі і яйкі пасвячалі ў царкве, давалі скату, ігралі гарманісты, ладзіліся танцы». Асаблівай увагі заслугоўваюць рытуалы, якія адбываліся ў Чысты чацвер і былі звязаны з падрыхтоўкай да Вялікадня.

Вялікдзень (Паска, Пасха) – гэта свята, у цырымоніі якога на Мазыршчыне важнае месца адводзіцца як кананічным хрысціянскім абрадам, так і язычніцкім звычаям. Велікодныя абрадавы комплекс Мазыра і Мазыршчыны вылучаецца ўстойлівасцю захавання асноўных структурных элементаў і багаццем мясцовай спецыфікі святкавання.

Сярод традыцыйных велікодных рытуалаў можна назваць такія, як абавязковае наведванне жыхарамі царквы з мэтай асвятціць ежу: «Свяшчэннік усё прынесенае людзьмі павінен быў асвятціць. Усё асвечанае лічылася “святым”» (г. Мазыр, запісана ад Вікторыі Паўлаўны Чырыч, 1921 г. н.), фарбаванне як («Яйца красілі ў красны цвет. Кажуць, што «кроў красная ў Хрыста» (г. Мазыр, запісана ад Валянціны Сяргееўны Бондаравай, 1923 г. н.; Валянціны Станіславаўны Станкевіч, 1927 г. н.), выпечка «паскі», звычай гуляць у біткі («Мужчыны бралі яйца, выбіралі, якія пакрапчэй і ў біткі гулялі. Бывае, адзін паб’е – забірае. Бывае, цэлую кашолку назбіралі» (г. Мазыр, запісана ад Фёдора Іванавіча Барысенкі, 1927 г. н.).

Было прынята наведваць начную «царкоўную службу»: «У Чарнобыль нашы хадзілі – кіламетраў трыццаць. Там сталі ўжо ўсю ноч. Тады прыходзілі, хрыстосаліся, за стол садзіцца пачыналі» (г. Мазыр, запісана ад Рыгора Фядосавіча Герасіменкі, 1925 г. н., перасяленца з Ельскага раёна). Паводле ўспамінаў Вольгі Мікалаеўны Міткевіч, 1932 г. н.: «Нас бацька

павядзе пяшком у Мазыр, ён пеў, лезе наверх, дзе спяваюць, а мы ўсю ноч стаім. Патом пачынаюць ужо свяціць паску, на вуліцы, на двор выходзілі ўсе, выкладваюць кожны сваі клуночкі, і бацюшка ўжэ ідзе і свеціць» (в. Козенкі).

Сярод страў, прынесеных у храм для асвятчэння, важнае магічнае значэнне надавалася абрадаваму хлебу пад назвай «паска», сімваліку якой добра вызначыла жыхарка в. Козенкі Вера Рыгораўна Савіч, 1930 г. н.: «Патом у суботу стараемся, штоб да абеднае ўсё было здзелана, паску пеком – ета сімвал жыцці, за-рожджэння».

Невыпадкова для асвятчэння ў царкве бралі паску абавязкова, прычым матывавалі, з якой мэтай гэта рабілі: «В суботу вечером ідом на свешчэнне, бяром з сабой хлеб, соль, паску – то значыць, для дастатку в сем’е, ізобілья» (в. Козенкі, запісана ад Веры Рыгораўны Савіч, 1930 г. н.).

Велікоднаму пасвечанаму яйку надавалі магічнае значэнне, лічылі, што «трэба яйцом па шчоках павадзіць, пакатаць яго па ліцу» (г. Мазыр (Бабры), запісана ад Марыі Аляксандраўны Селязнёвай, 1934 г. н.; Серафімы Пятроўны Кандрашонак, 1926 г. н.). Растлумачыла магічны сэнс гэтага звычайу Марыя Раманаўна Лабунец, 1944 г. н., з в. Іванкаўшчына Мазырскага раёна: «Свяцонае яечко ў вадку клалі, і той вадой умываліся, каб ліцо красівае было». Катэгорыя прыгажосці ў мясцовай традыцыі іншы раз асэнсоўвалася даволі спецыфічна, напрыклад, у в. Надаткі меркавалі, што «калі ўсталі ўтрам, то трэба памыцца красным пасвяцонным яйцом, пакачаць па ліцу, каб чырвоным быць». Верагодна, «чырвонае» ў разуменні вяскоўцаў і суадносілася з уяўленнямі аб знешняй прыгажосці чалавека» (запісана ад Наталлі Кузьмінічы Дубавец, 1923 г. н.; Ульяны Іванаўны Пазняк, 1940 г. н.).

Здаўна ў народнай свядомасці велікоднае яйка выкарыстоўвалі ў магічных рытуалах «стымулявання» нівы, скіраваных на павышэнне яе ўрадлівасці: «яшчэ бралі красное

яйцо, качалі яго па полю, каб жыто ўрадзіла» (в. Іванкаўшчына, запісана ад Кацярыны Іванаўны Кадол, 1932 г. н.). Звычайна яйкі фарбавалі ў чырвоны колер, але калі хтосьці з членаў сям'і памёр у год святкавання Вялікадня, то выкарыстоўвалі іншыя колеры фарбы: «Вот перад Пасхай у гэтым гаду памёр наш брат, дык нам нада было красіць у чорны цвет, дак мы ў зялёны красілі» (г. Мазыр (Навікі), запісана ад Марыі Адамаўны Галляк, 1928 г. н.); «яйкі красілі ў красны цвет, а кагда ўмер хто-та, то ў сіні, зялёны» (в. Козенкі, запісана ад Надзеі Міхайлаўны Тарасюк, 1944 г. н.).

З выпечкай «паскі» звязвалі трываласць сямейных адносін: «Калі выпякалі пасху, то баяліся, калі расколецца булка, то расколецца сям'я» (г. Мазыр (Целепуны), запісана ад Таццяны Аляксандраўны Целяпун, 1916 г. н.). Мазыранін Фёдар Іванавіч Барысенка, 1927 г. н., узгадвае, што Вялікдзень святкавалі два дні: «Первы дзень гулялі, а другі ўжо хадзілі, называлася “валачобныя хадзілі”. Дзеці малыя к родстве́ннікам хадзілі, там ім падаркі давалі, давалі ім яйца крашаныя». Былая ж жыхарка в. Ліхаўня Нараўлянскага раёна (з 1980 г. жыве ў Мазыры) адзначае, што «празнік Пасхі быў тры дня. На трэці дзень арганізавывалі танцы і маладзёж танцавала всю ноч». З першым днём Вялікдня была звязана, паводле яе ўспамінаў, забарона браць шлюб: «На первы дзень не разрешалася жаніцца. На второй, на трэцій дзень можна было ўжо. На первы дзень Пасхі празнаваць свадзьбу лічылася грахом» (г. Мазыр, запісана ад Ганны Аляксандраўны Дзмітрыевай, 1922 г. н.).

Хоць валачобніцтва як абраднасць, прымеркаваная да Вялікадня, не характэрна для фальклору Гомельшчыны, але ж тэрмін «валачобнікі» сустракаецца, праўда, з іншай семантыкай. Не з'яўляецца ў гэтых адносінах выключэннем і рэгіён Мазыра і Мазыршчыны.

Жыхары в. Іванкаўшчына Мазырскага раёна падкрэслілі, што «валачобнікі» былі малыя дзеці. Дзяцей спецыяльна

ўгашчалі как взрослых» (запісана ад Кацярыны Іванаўны Кадол, 1932 г. н.). Як адзначыла Таццяна Аляксандраўна Целяпун, 1916 г. н., «валачобнікі хадзілі: унучак хадзіў да бабы па валачобнае, к хроснаму – таксама» (г. Мазыр (Целепуны); «На другі дзень Паскі адведваюць хрэснікаў і носяць валачобныя» (в. Скрыгалаў, запісана ад Клары Герасімаўны Чараўко, 1930 г. н.); «Валачобнікі хадзілі, валачобнічалі, прасілі валачобныя. Яйцы давалі, хто паску» (в. Касцюковічы, запісана ад Марыі Канстанцінаўны Дзяркач, 1922 г. н.); «на другі дзень – валачобнае. Канфет, яец, булку хлеба – гасцінец крышчэнікам» (в. Маісееўка, запісана ад Марыі Яўхімаўны Граб, 1934 г. н.); «На другі, трэці дзень насілі валачобнае» (в. Іванкаўшчына, ад Марыі Раманаўны Лабунец, 1944 г. н.). «На Вялікдзень мужчыны і хлопцы збіраліся ў вялікія (да 10–20 чалавек) гурты валачобнікаў і хадзілі па сялу спяваць у кожным двары валачобныя песні (“валачобнікі валачыліся”). Іх абрадавы сэнс – велічанне селяніна, пажаданне яму на пачатку палявых работ добрага здароўя, шчасця ў сям’і, прыплоду ў хляве, плёну на ніве» [2, с. 103]. Жыхарка г. Мазыра Маіна Станіславаўна Шмаргун, 1937 г. н., прадстаўніца грамадскага аб’яднання «Саюза палякаў», расказала пра спецыфіку святкавання Вялікадня каталікамі: «На Вялікдзень красілі яйца, абменіваліся аплаткамі. Аплаткі – это божа цяло (цела). Кагда ўмер Ісус на крысту, то он аставіў сваё цяло в відзе хлеба. І мы друг другу жалаем живога Ісуса».

Вялікдзень (Пасха) – гэта свята, у рытуалах якога знайшлі адлюстраванне не толькі аграрна-гаспадарчыя, але і памінальныя матывы. Факт наяўнасці гэтых матываў пацвярджаецца ўспамінамі інфарматараў: «Мне бабушка расказвала. Ешчо даўно ў старіну эта была. Тожэ, гаваріт, пакушалі, паўжыналі, і на стале ешчо всё. Вот, значыт, сплю я, і прышлі і за сталом сядзят дзяды. Я, гаваріт, закрою глаза, не віжу я, а слышу, што разгаварвают» (г. Мазыр (Навікі), ад запісана

Тамары Паўлаўны Наканечнай, 1930 г. н.). Не ва ўсіх мясцовых традыцыях Мазыршчыны хадзілі на Вялікдзень на могілкі памінаць памерлых. Напрыклад, у в. Белае: «На кладбішча хадзілі на аўторак, на Радаўніцу, яйцы няслі, раньшы не хадзілі» (запісана ад У. І. Майстровіч, 1928 г. н.); в Слабада: «На Паску на кладбішча не хадзілі» (запісана ад Таццяны Іванаўны Рухло, 1927 г. н.); г. Мазыр: «На кладбішча абычна хадзілі на Радаўніцу, а ў некаторых местах і на саму Пасху» (запісана ад Ганны Аляксандраўны Дзмітрыевай, 1922 г. н.).

Сэнс рытуалу «качаць велікоднае яйка па магілцы» інфарматары тлумачаць так: «штоб памёрлыя ўзналі, што Хрыстос уваскрэс» (в. Козенкі, запісана ад Веры Рыгораўны Савіч, 1930 г. н.). Невыпадкова інфарматары падкрэсліваюць, што на «Пасху заўсёды хадзілі на кладбішча ў васкрасенне. Мы всегда ў васкрасенне хадзілі, но нічога не насілі, толькі цветы, а паміналі ўжэ ў хаце» (г. Мазыр (Навікі), запісана ад Ядзвігі Міхайлаўны Лузай, 1923 г. н.).

Першым, паводле народных уяўленняў, трэба было з'есці пасвечанае яйка: «Первае яйцо мы асвецім, разрэжам на тарэлачку, солькай свяцонаю пасыпім і між усіх падзелім. Первым всегда нада папробаваць пасвечанае яйцо» (г. Мазыр (Навікі), запісана ад Ядзвігі Міхайлаўны Лузай, 1923 г. н.). На пытанне, чаму так прынята рабіць, інфарматары адказвалі, «каб здаровым быць, першым трэба было з'есці пасвяцонае яечка» (г. Мазыр, запісана ад Анастасіі Фёдараўны Ліцкевіч, 1929 г. н.). Жыхары в. Надаткі Мазырскага раёна верылі, што калі пасвечанае яйка падзяліць паміж усімі членамі сям'і, то ніколі не будзе сварак: «Трэба ўзяць яйцо свяцонае і падзяліць паміж усёй сям'ёй, каб дружная сям'я была» (запісана ад Галіны Міхайлаўны Пікуза, 1941 г. н.; Наталлі Кузьмінічны Дубавец, 1923 г. н.).

Каб атрымаць добры ўраджай бульбы, меркавалі, што рэшткі мясных страў ад велікоднага стала варта закапаць на

полі: «Калі мясное свяцілі, то самую большую костку закап-
валі ў землю, калі саджалі картошку. Гэта, каб яна здаровая
була» (г. Мазыр, запісана ад Анастасіі Фёдараўны Міцкевіч,
1929 г. н.).

Такім чынам, прааналізаваны намі фактычны матэрыял
сведчыць аб захаванні агульнаэтнічнай асновы каляндарна-
абрадавай паэзіі, а таксама пацвярджае факт разнастайнас-
ці і багацця мясцовых асаблівасцей бытавання велікодных
абрадаў і звычайў.

ЛІТАРАТУРА

1. Аникин В. П. Русское устное народное творчество : учеб. / В. П. Ани-
кин. – М. : Высшая школа, 2001. – 726 с.
2. Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.] ; склад.
І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс, А. І. Гурскі, В. М. Шарая,
У. М. Сівіцкі ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука,
2001. – 515 с.
4. Морозов И. А. Духовная культура Северного Белозерья: Этнодиа-
лектный словарь / И. А. Морозов, И. С. Слепцова. – М. : Институт этно-
логии и антропологии РАН, 1997. – 432 с.

SUMMARY

The article deals with the regional-local features of the maternity-
christening ceremonies of Gomel Polesie, focuses on the ritual structural
components and related mythological representations.

The rich practical material kept in Gomel State University named after
F. Skorina and connected with maternal and baptismal ceremonies allows
us to reconstruct the main traditions and define their local peculiarities.

The main ritual moments of maternal and baptismal ceremonies are
as following: the omens and superstitions connected with conservation of
pregnancy, choosing of a godfather and godmother, cooking ritual por-
ridge by a midwife, the rite of baptism for children, baptismal feast, the
rite of breaking the pot with porridge and sharing it with the guests, giv-

ing presents to the midwife and the woman recently confined, singing maternal and baptismal songs devoted to godparents and the midwife.

The process of choosing godparents was paid much attention to. That mission was usually carried out by father who was to come in with a loaf of bread and vodka and he was to invite godparents in the standing position. According to popular beliefs godparents couldn't reject the invitation.

The citizens of the village of Staroye Selo confirmed that godparents were chosen from relatives as they were to take care of a newborn.

A significant role was played by the midwife, whose function was to give the newborn a bath. That procedure required responsibility and professional skills as well as practical experience.

A lot of actions performed by the midwife during bathing the newborn were based on the concepts of imitative magic. There were certain traditions connected with bathing the newborn depending on whether it was a boy or a girl.

The rite of baptism was one of the final phase in the rites of including the newborn into a social structure. Usually people got ready for the rite of baptism in advance. The beliefs that a child was not protected from any curse or could be substituted by devilry were predominant. In all Gomel regions there was a regulation that a godfather was to carry out the rite of buying out the pot with porridge cooked by the midwife.

All the information about maternal and baptismal rites allows us to conclude that all these actions differ from region to region, therefore they have certain similarities and local peculiarities at the same time.

Keywords: Easter, rite, ritual, ritual food, magic qualities, local peculiarities, round dance, Christian elements.

УДК 398.831

Т. М. Шевчук

КОЛИСКОВІ ПІСНІ: КОНЦЕПТ СВІТЛА ТА ОБРАЗ-СИМВОЛ ДЕРЕВА

У статті досліджено колискові пісні, які мають прадавню міфологічну природу, що паралельно з родильними обрядами покликані включити новонароджену дитину до соціуму; також подано тлумачення снів, які віщують народження дитини.

Ключові слова: колискові пісні, колядки, щедрівки, сновидіння, міфологічна структура, дерево, світло.

В статье исследуются имеющие древнюю мифологическую природу колыбельные песни, которые параллельно с родильными обрядами призваны включить новорожденного ребенка в социум; также дается толкование снов, которые предвещают рождение ребенка.

Ключевые слова: колыбельные песни, колядки, щедровки, сновидения, мифологическая структура, дерево, свет.

The article investigates the lullabies, which have mythological nature, which along with natal rites being called on to adapt a newborn child to society. There is also an interpretation of dreams which foretell childbirth.

Keywords: lullabies, carols, ritual songs, dreams, mythological structure, tree, light.

Новонароджену дитину *приспівують*¹ (на противагу процесу відспівування людини, яка покидає «білий світ»). Саме для такого приспівування й призначені колискові пісні. Їх виконавцями були не тільки жінки, але й старші діти та чоловіки [3, с. 117]. Саме чоловік, за спостереженням сучасних російських етнологів, наспівував колискову під час весільного обряду (нам не відомо, чи було щось подібне в Україні, оскільки такими матеріалами ще ніхто не цікавився): на другий день весілля молодих вели в баню, у кутку якої сидів чоловік, гойдав ляльку (чи поліно) і співав колискову [13, с. 176]. У казці

«Івашечко» баба кладе в колиску дерев'яний «чурбак» і співає колискову. Починається казка так: «Як був собі дід та баба, у них зроду не було дітей. Баба і просить діда:

– Затеси та й затеси мені чурбак, а я положу в колисочку та й буду колихати. Дід затесав чурбачок. Вона поклала його в колиску, колише і приспівує:

Кипи, кипи, кулешику,
Зварю кашки Тилешику
Із ручками, із ніжками,
З каренькими очичками!

Проказала три рази – стала ручка одна, проспівала іще три рази – стала друга ручка; а дальше як проспівала – стала ніжка одна, а за нею і друга, за ними очиці, ротик, носик... І зробився справжній живенький хлопчик»². Про колискові як про пісні, що «створять» людину, розмірковують і сучасні дослідники дитячого фольклору: колискові пісні, «...паралельно з обрядами “доформування дитини”, включають її в селянський соціум» [1, с. 220]. У радянській фольклористиці колискові пісні здебільшого називали родинно-побутовими, хоч і відзначали їх давнє походження, міфологічну природу образності та зв'язок із замовляннями. Оскільки колискові пісні органічно пов'язані з темою народження, ідеєю Початку, вони, як і родильна обрядовість загалом, є визначальними в житті маленької людини. У них простежуються універсальні міфологічні ідеї Світла й Дерева.

Світло

Про новонароджену людину кажуть: «З'явилася на світ». Серед снів, які віщують народження дитини, є й такі, що їх інформатори не можуть точно вербалізувати, а відзначають: «Сон був світлий» («світло в жіночих сновидіннях означає вагітність – інколи їм [вагітним жінкам. – Т. III.] сниться “люди-

на, що світитися”») [10, с. 298]. У текстах колискових пісень світло пов’язане із самою дитиною (в авторських колискових вона порівнюється з промінчиком чи навіть з ліхтариком); це і *вікно* в традиційних колискових піснях, коло якого «ходить сон». Він теж *світлий* – у тонкій білій «кошулонці»:

Ой ходив сон по улиці
В тонейкій білій кошулиці [2, с. 52].

Ой ходить сон по улонці
В білесенькій кошулонці [2, с. 52].

У цьому зв’язку зазначимо, що російська дослідниця Анна Плотнікова звернула увагу на семантику білого кольору, про-тлумачивши традиційне поняття «сорочечка» новонародженого: «Білий колір у прикметах служить свідченням того, що немовля чекає доля героя, здатного боротися з небезпечними демонологічними персонажами (відьмою, чаклуном). В Істрії (північна Адріатика, Хорватія) вважають, що народжена в “сорочечці” білого кольору дитина наділена надзвичайною силою, її називають *krsnik*, вона бореться з відьмами, шматочок “сорочки” зашивають їй під шкіру під пахвою, щоб відьми її не перемогли. За іншими даними з п-ва Істрія, білого кольору “сорочечку” зберігають до повноліття майбутнього героя “крсніка”: коли він подорослішає, її віддають йому як талісман, щоб героя не змогли перемогти відьми» [8, с. 77].

Отже, спочатку *світлий* сон приходить до вагітної жінки, а згодом – до новонародженої дитини. Універсальний, за твердженням Мірчі Еліаде, досвід світла є духовний по суті, бо відкриває перед суб’єктом світ Духа: «...зустріч із світлом спричинює прорив в існуванні суб’єкта, відкриваючи йому (або проясняючи) світ Духа, праведності і свободи; коротше кажучи, існування як божественного творення, або Світ, освячений присутністю Бога» [4, с. 549]. Колисання в колисці є крос-

жанровим мотивом усієї обрядової системи, виокремлює світлу подію народження дитини, народження пари, заколисування щастя-долі. Серед колядок і щедрівок, опублікованих Володимиром Гнатюком, нараховуємо кілька десятків текстів, у яких згадується колиска й колисання, до того ж колишуть не тільки руки, але й голосочки (колискові пісні – це і є колисання голосом). Тісний зв'язок зберігають колискові також із хрестильними піснями – в обох групах текстів дитину колише сама Мати Божа:

1. Ой де ж бо ти, Мати Божа, ой де ж ти була?
– В Іванихи породіллі дитятко купала.
2. Ой де ж бо ти, Мати Божа, ой де ж ти була?
– В Іванихи породіллі дитя колихала ³.

Відомі болгарські вірування, згідно з якими Богородиця присутня при пологах [9, с. 157].

Дерево

Колисання на дереві – домінуючий міфологічний мотив колискових пісень (колиску чіпляють на дубі, яблуньці, калині тощо). Авторка цих рядків записала 1984 року в с. Корчин Сколівського району Львівської області таку колискову в садибі місцевого вчителя Мирона Захарчина:

Ой *повішу* *колисоньку*
Та й *на ябліненьку* [курсив наш. – Т. Ш.],
Ой хто ж буде колисати
Мою дітиноньку.
Буде вітер повівати,
Колиску гойдати,
Буде моя дітинонька,
Як мак процвітати.
Ой колишся, *колисонько*,

Од кута до кута,
Ой спи, моя дітинонька,
Солодка покута.
Ой колишся, колисенько,
Я тебе колишу,
Доки не вснеш, моя пташко,
Я тебе не лишу.

Колиску в колискових піснях нерідко чіпляють саме на пло-
дових деревах – яблуні, груші тощо, які наявні у віруваннях та
обрядках, пов'язаних із народженням дитини ⁴.

Чимало таких прикладів знаходимо у виданні «Дитячий
фольклор. Колискові пісні та забавлянки», упорядкованому
Галиною Довженок і Катериною Луганською:

Люляй, люляй, муй синочку,
Справлю тобі колисочку.
Справлю тобі колисочку
Та й *повішу на дубочку*
[тут і далі курсив наш. – Т. III].

Ей сонце зійде, обогріє,
Листок опаде та й накриє.
Будут пташки прилітати та й будут співати,
Дитиночку малесеньку будут присипляти
[2, № 142, с. 186].

Ой *повішу колисочку*
Та й *на калиночку*,
Буде вітрец колисати
Любу дитиночку.

Буде вітрец повівати,
Колисков хитати.
Дрібний дощик буде іти,
Дитя напувати [2, № 149, с. 88].

Повішу я колисочку

В темнім лісі

На липочку,

В темнім лісі

На липочку.

Буде вітрець повівати,

Мале дитя колисати.

Будут пташки прилітати

Та будуть співати... [2, № 143, с. 87].

У піснях колисочку чіпляють також на вербу, явір.

Таке колисання є суто духовним актом, адже ми не маємо відомостей про чіплення колиски на дереві в реальному житті. М. Еліаде, звертаючи увагу на образ дерева у світі несвідомого, відзначив, що він вельми часто трапляється в сновидіннях. Символізм дерева в міфологіях та релігіях світу досить складний, пов'язаний з ідеєю оновлення, відродження, «джерела життя і молодості» [4, с. 142]. Поява дерева в сні може віщувати народження: авторці цих рядків перед народженням дитини приснився кущ, на якому розквітали троянди (рожі). З кущем троянди пов'язані ритуальні дії та вірування болгар: у Фракії «послід» («дитяче місце») закопують під трояндовий кущ [9, с. 168]. За македонськими уявленнями, у кущах шипшини (дикої рожі) самовіли чіпляли колиски для своїх дітей. Але у випадку хвороби дитини на шипшину чіпляли її одержу, чекаючи допомоги надприродних сил [9, с. 630, № 39, № 41]. У білоруських замовляннях, зафіксованих у Гомельській і Вітебській областях, Пречиста Мати несе три троянди, третьою виганяє хворобу [5, с. 338].

Серед текстів колядок та щедрівок про первовічну людину, що їх наводить Ксенофонт Сосенко ⁵ у своїй монографії «Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера», є й такі, де згадується про розквітання рожі:

Над Марією рожа процвітає,
А з тії рожі та вилетів птах,
Та полетів птах попід небеса;
Усі небеса розтворилися,
Усі святі поклонилися.
А це ж не птах, це син божий,
Це син божий людий намножив.
(Вол[одимир] Гнат[юк]. ор. с., 106, 2, В.).

А в тій церковці три гроби стоїть,
А в першому гробі Сус Христос лежить,
А в другому гробі святий Ілія,
А в третьому гробі свята Марія,
Над Сусом Христом свічі палають,
Над Ілїєю свічі палають,
Над Марією рожа процвіла,
А з тої рожі вилетів пташок.
Не є то пташок, то Божая сила,
Що по всьому світі
Людий розмножила.
(Труды П. Чубинського, т. III, с. 447 і
10 А) [12, с. 236].

Аналізуючи три приклади українських колядок про походження людей (VII, VIII і IX), К. Сосенко відзначив їхню схожість з «уралалтайськими» ⁶ переказами, що стосуються теми розмноження людей Сином Божим. Він згадав також індоіранський міф, у якому розповідається про народження чоловіка з андрогінної рослини, двох дерев-близнят, що ростуть з одного кореня. В «уралалтайському міті» син божий Нумі Торум ⁷ сотворив людей з *верболозу* і глини [12, с. 317]. У схристиянізованих українських колядках про розквітання рожі (процитованих вище) сказано, що в міфічній церкві стоять три гроби (Ісуса Христа, Марії, одного зі святих), а над Марією розквітає рожа. Із цієї рожі вилітає птах (навіть у сучасних тлумаченнях снів поява вилітаючого птаха віщує народження дитини). Птах ле-

тять у піднебесся, небеса відкриваються, і всі святі вклоняються цьому птаху (це – Син Божий). Цей приклад, на думку К. Сосенка, дуже нагадує езидський ⁸ міф про Сина Божого в кущі рожі, що ріс посеред первісного моря. У цьому езидському прикладі, як і в українських щедрівках, рожа є символом Прадерева. Оскільки вітчизною рожі вважається Мала Азія, вона є улюбленицею Півдня, символом невинності, цнотливості. Саме тому К. Сосенко вважав, що мотив рожі як райського дерева українці запозичили «з Півдня». Як символ невинності рожа була гідним деревом для Сина Божого в езидському міфі та колядках про Діву Марію. Розглядаючи колядковий міф про рожу й Сина Божого, К. Сосенко припускав наявність у ньому оригінальної української концепції. Він навів приклад, уміщений у першому томі «Трудов...» П. Чубинського: «Бог сотворив первісно Еву з рожі і поставив її перед пробудженим зі сну Адамом, питаючи його, чи вона йому подобається. Але Адам був невдоволений, що Ева не такого походження, як він, і зажадав іншої. Тоді Бог сотворив йому нову Еву з глини, а тоту з рожі взяв до неба. З тої першої Еви народилася Марія» [12, с. 318]. «Прадерево – дерево життя – райське дерево» – так назвав один з підрозділів своєї книги К. Сосенко. Він звернув увагу на те, що мотив Прадерева в почині світу не є загальноприйнятим у світових космогонічних «переказах», але як міфологічна ідея Прадерево популярне в усьому світі й подекуди ясно проявляє свій «світляний» символізм: «Його фігурою є молочна дорога на небі, яку називають многи народи деревом світа. Прадерево або світове дерево признане найвизначнішими мітольогами за символ люнарний. Paul Ehrenreich ⁹ видить в молочній дорозі образ мітичного дерева в такім розумінні, що сонце, місяць і зорі, це овочі того дерева. Ми увидимо понизше з розгляду колядок про райське дерево, як дуже влучною є отся замітка цього досвідченого ученого мітольога: як раз колядкові перекази співають що первочніми ріками сплинула на світ на райськім дереві астраль-

на тріада: місяць, сонце і зоря» [12, с. 250]. У цьому контексті К. Сосенко згадав і про різдвяну ялинку та її «напівкульт» у Північно-Західній Європі. Продовжуючи його міркування, додам, що прикрашена різдвяна ялинка, з її сріблястими й золотавими кульками та «зірками», є своєрідним модифікованим образом Прадерева, з його «світляними овочами» – зорями, місяцем і сонцем. Мотив Прадерева (або райського дерева), за висновком К. Сосенка, поширений між народами індоєвропейської сім'ї (мовиться про іранське Прадерево серед первісного моря). В українських колядках і щедрівках це Прадерево є деревом життя, містичним чинником розмноження людського роду. Воно з'являється на людських подвір'ях у свято Різдва, приносячи благословення небесне, пробуджуючи нове життя. У колядках про початок світу на Прадереві (або під ним) з'являється символічно місяць у подібі хлопчика в золотій колісці. На підтвердження своїх висновків К. Сосенко навів тексти колядок і щедрівок про первовічну людину з подвійною темою – космогонічною та «люнароно-мітольогійною»:

Ой у поли, в поли, в широкім поли,
У широкім поли близько дороги
Й стоя ж там є два явори.
Я тих яворах по конареви,
А тих конарах жовта колиска,
А ті колісці біла перина,
На тій перині білий молодчик...
(Далі співається про зріст цього
молодчика, все в люнарних символах)
(Гл. Кол. і Щедр. Вол. Гнатюка ст. 78, ч. 203, Д.).

Ой там у поли там два явори,
А міжи ним чом колісочка (чомусь то колісочка),
А у тій колісці гайноє паня.
Колишеж його старая ненька.

Старая нянька його матінка:
– Ой люлю, люлю, гайноє паня...
(Ор. с. ст. 369. ч. 60 з села Ліктя ад Дрогобич).

На оней горі, оней високий
В раю, в раю, ангели грають!
Там же ми стоять два явороньки,
На явороньках чуть регіжоньки,
На регіжоньках колисонька.
В колисонці Біжеє дитя.
Колисала го Біжая мати...
(Ор. с. щедр. ч. 36) [12, с. 235].

К. Сосенко вбачав аналогію між колядками й «уралалтайськими» та австронезійськими ¹⁰ міфами, у яких виразно сказано про народження людей з першого у світі дерева: «...але в колядках нігде про це не говориться, хоч космогонійні колядки співають про появу перших людей в подібні астральних світил на райським дереві або у містичних небесних святинях (з райського дерева)» [12, с. 316]. Розмірковуючи над змістом колядок про появу первовічного хлопчика, К. Сосенко зауважив, що світогляд народу в питанні походження людей є насправді неясний, повен міфологічних символів і відірваний не лише від реального світу, але й від своїх первісних міфічних основ. Проте для їхнього пояснення можуть слугувати міфи жителів острова Ніас (Індонезія) про першого чоловіка: «Цікаві вони тим, що криється в них ядро переказів про *місячного пра-чоловіка*, поширених в східно-полудневих областях і Океанії і аж по східну Австралію» [12, с. 319]. Але є й інший міф, що суголосний з багатьма ідеями українських колядок: Найвище Єство, купаючись у чистій, як скло, криниці, бере в кулак землю завбільшки з яйце, робить з неї фігурку предка, прикладає до своїх уст. Тоді той починає говорити, як дитина. Цей перший чоловік був бездітний, але з його правого ока утворилося сонце, а з лівого – місяць. У цьому міфі є пояснення колядко-

вої мітичної купелі Господа. На райському дереві з'являється перша людська рідня. Також у цьому міфі є пояснення українського міфологічного образу Христа з астральною тріадою (аналогія – єгипетський Гор із сонцем та місяцем в очах ¹¹⁾). «Але надівсе дає нам цей австронезський міт розв'язку колядкових образців про появу перших людей на землі: чи поява малого дитяти між двома райськими деревами, або під райським деревом, що нагадує появу австронезського першого предка – дитяти в руках творця; чи появу дівчини або парубка в човні на первовічних водах; або першої рідні на райським дереві ще й до того в астральній подобі, яка нагадує австронезські золоті овочі на первовічному дереві» [12, с. 320]. К. Сосенко окремо подав приклади колядок про первовічне дівчатко, первовічну дівчину-відданицю та про дівчину-матір:

I. На горі сосна золоторясна,
Під тов сосною срібна колиска,
Колише ся в ній гречная панна...
(Дальше спеціальні люнарні образці про три фази місяця:
Колишуть її три молодчики і т. д.)
(ор. с. т. II. ч. 288, з Івановець біля Коломиї).

II. Й а в чистім поли стоїть яблінка,
На тій яблонці золота гільця,
На тій гільци гей колисочка (буцім колисочка),
На тій колисочці гей подушечка, –
Надійшла в нею гречна панянка,
Заносили ї три голосочки і пр.
(ор. с. ч. 288. Б.) [12, с. 237].

Колядки й щедрівки – ключ до тлумачення традиційного світогляду, а міфічний світ Різдва є, по суті, світом дитинства. Святий Вечір – первовічна містерія появи життя, народження світу; Різдво, таким чином, несподівано про-

являється як космологічний символ Дитинства. У колядках про первовічну людину / дитину та про купіль Бога є зразки колихання / приспівування й купелі дитини (дитина занурюється в сакральний простір / час, потрапляючи в колиску, що розміщується на астральному Прадереві). За колядними зразками структуровані також власне колискові пісні, призначені для виколісування новонароджених дітей. Однак у звичну для фольклористичної літератури схему «дитячий фольклор» і «фольклор для дітей» колядки, як правило, не потрапляють, хоча в традиційному репертуарі є колядки новонародженим та малолітнім дітям (це засвідчено в рукописних зшитках, які зберігаються в нашому архіві, де є тексти колядок новонародженим, що побутують у Житомирській та Івано-Франківській областях).

ПРИМІТКИ

¹ Про приспівування дитини мовиться, зокрема, у тексті колискової «Шкода ліса Лебедина»:

Шкода ліса Лебедина,
Же в нім нема соловію:
Нема кому рано встати,
Дітятойку *приспівати* [2, № 37, с. 57].

² Записала М. Ягниченкова в с. Новоскаторинославка від І. Рудича [6, с. 113–114].

³ Записав Климент Квітка на початку ХХ ст. від Лесі Українки. Пісня із с. Миропілля Звягильського повіту Волинської губернії [7, с. 158–159].

⁴ У Македонії «послід» при народженні хлопчика заковували в садку під сливою чи яблунею, щоб забезпечити народження наступних дітей. Коли ж народжувалася дівчинка, «послід» заковували під горіхом чи грушею. «У сербських селах, щоб і далі народжувалися дівчатка, заковують “постельку” під сливою (“жіноче дерево”), щоб народжувалися хлопчики – під горіх (“чоловіче дерево”). Жінки, які не бажають більше мати дітей, заковують “постельку” під тополлю і кажуть: “Кад топола род имала, тад и ја дете родила” (коли тополя вродить, тоді й я народжу) або ж зако-

пують її частини по боках висохлого річища... “Постельку” закопують під дерево, яке родить, коли хочуть, щоб і далі народжувалися діти, під дерево, що не родить, під сухе дерево, під камінь..., коли не хочуть більше мати дітей» [9, с. 168].

⁵ Праці К. Сосенка досі не отримали належної оцінки, що об’єктивно впливає з наведеного ним величезного порівняльного історико-релігійно-знавчого та етнологічного матеріалу, а також культурогенетичного синтезу, до сприйняття яких часто виявляються не готовими навіть спеціалісти. К. Сосенко пройшов вишкіл науковця в австрійських етнологів, очолюваних В. Шмідтом, якого вважають засновником так званої школи культурних округів, що була одним з напрямів дифузійнізму. Водночас К. Сосенка не маємо права вважати епігоном В. Шмідта, яким його зображав дехто з ідейних опонентів. Не можна його визнати і власне дифузійністом у строгому розумінні цього слова, оскільки він, досліджуючи витоки українських свят та обрядів зимового циклу, а також пов’язаний з ними фольклор, намагався встановити не лише запозичені елементи, але й питоמו автохтонні.

⁶ У наш час об’єднання народів уральської та алтайської мовних сімей в одну «уралалтайську» вважається застарілим. Сьогодні при класифікації народів ці мовні сім’ї, як правило, розглядають окремо. До уральської мовної сім’ї належать фінська (фіни, естонці, карели, комі, мордва, марійці, удмурти, вепси, саами), угорська (угорці, ханти, мансі) та самодійська (ненці, нганасани, селькупи) групи народів. Алтайська мовна сім’я включає тюркську (турки, азербайджанці, узбеки, туркмени, казахи, киргизи, татари, уйгури та ін.), монгольську (халха, буряти, калмики, ойрати, дахури й інші) і тунгусо-маньчжурську (євенки, євени, нивхи, удегейці та ін.) групи народів.

⁷ Нумі Торум – верховне божество в міфології обських угрів (хантів і мансі).

⁸ Єзиди, йазиди – послідовники релігійної секти, близької до зороастризму (вогнешанувальництва). У віровченні єзидів є елементи християнства, юдаїзму та ісламу. Єзиди дотримуються обрядів хрещення, обрізання, шанують єдиного бога Йаздана, визнають своїми священними книгами і Біблію, і Коран. Єзидів багато серед курдів Туреччини, Іраку, Ірану, Закавказзя.

⁹ Пауль Еренрайх – німецький дослідник міфології початку ХХ ст., книгою якого «Загальна міфологія», що вийшла в Лейпцигу 1910 року, користувався К. Сосенко. Нагадаю, що наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст. німецькі й австрійські науковці лідирували у світовій науці, а німецька мова тоді була міжнародною мовою науки.

¹⁰ Австронезійська (малайсько-полінезійська) мовна сім'я – велика сім'я народів, які населяють неозорі простори півдня Південно-Східної Азії та Океанію. До неї входять народи Індонезії, Малайзії, Філіппін, а також полінезійці, мікронезійці та меланезійці. Через таке величезне розмаїття належних до цієї сім'ї народів, які стоять на зовсім різних щаблях суспільного розвитку та мають різні культури, назва «австронезійці» щодо міфології значною мірою втрачає конкретику. Водночас К. Сосенко згадав ніасців – жителів індонезійського острова Ніас («Ніяс»); він назвав також величезну за територією та культурно своєрідну Океанію, де проживають полінезійці, меланезійці та мікронезійці.

¹¹ Мається на увазі іпостась Гора Бехдетського, культ якого виник у міс-ті Бехдет в дельті Нілу [11, с. 158–159].

ЛІТЕРАТУРА

1. Белоусов А. С., Головин В. В., Кулешов Е. В., Лурье М. Л. Детский фольклор: итоги и перспективы изучения // Первый Всероссийский конгресс фольклористов : сб. докладов. – М., 2005. – Т. I.

2. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / упорядкув., прим. Г. В. Довженок, нотний матеріал К. М. Луганської. – К. : Наукова думка, 1984.

3. Довженюк Г. Діти і пісенний фольклор // Народна культура українців: життєвий цикл людини. Історико-етнологічне дослідження : у 5 т. / наук. ред. М. Гримич. – К. : Дуліби, 2008. – Т. 1 : Діти. Дитинство. Дитяча субкультура. – С. 117–136.

4. Еліаде М. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання // Еліаде М. Мефістофель і андрогін. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.

5. Кляус В. Л. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. – М. : Наследие, 1997. – 464 с.

6. Народні казки, зібрані Петром Івановим / упорядкув., підготов. текстів, вступ. ст., прим., словник І. В. Неїло. – К. : ЕксОб, 2003. – 506 с.

7. Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. Записи з голосу Лесі Українки М. Лисенка та К. Квітки / упоряд. : О. І. Дей, С. Й. Грица. – К., 1971.

8. Плотникова А. А. Цветовой спектр при определении судьбы ребенка у славян на Балканах: «рубашечка» новорожденного // Балканский спектр: от света к цвету. – М. : ПРОБЕЛ – 2000, 2011. – С. 77–80. – (Балканские чтения II. Тезисы и материалы).

9. Плотникова А. А. Этнолингвистическая география Южной Славии. – М. : Индрик, 2004. – 767 с.
10. Разумова И. А. Ониромантическая символика брака, рождения, смерти в современных устных рассказах // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / сост. О. Б. Христофорова. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2001.
11. Рубинштейн Р. И. Гор // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – С. 158–159.
12. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. – Л., 1928. – 349 с.
13. Шумов К. Э., Черных А. В. Беременность и роды в традиционной культуре русского населения Прикамья // Секс и эротика в русской традиционной культуре / сост. А. Л. Топорков. – М. : Научно-издательский центр «Ладомир», 2005.

SUMMARY

The article investigates the lullabies which along with natal rites are called on to adapt a newborn child to society, specifically to the peasant one. Even the Soviet folkloristics which has interpreted these songs as relating to family and everyday life, has noted the mythological character of their figurativeness and functional connection with charms. There are the traces of universal mythological concepts of the Light and Tree in the lullabies. Therefore, there have been added the interpretations of dreams foretelling childbirth to the examination of texts: initially, a *light dream* comes to an expectant mother, later on – to a newborn child. The author pays attention to the meaning of white colour (a white nightgown of a newborn child and a dream in a white nightgown). There have been submitted the Croatian parallels to the interpretation of Ukrainian traditional beliefs connected with childbirth in white nightgown.

The lulling in a cradle is a cross-genre motif of the whole folk ritual system (the thing is specifically Christmas carols and ritual songs on Generous Eve with their dandling of a boy and a girl, Springtime songs, Midsummer Day songs, Peter's Day songs with dandling of a couple). The prevailing mythological motif of the Ukrainian lullabies is lulling on trees: oak, lime tree, willow, maple, apple tree, pear tree, arrow-wood, etc. A special attention is concentrated on the fruit trees which were as-

sociated with a lot of folk beliefs and rites attending the childbirth (the examples of Macedonian ritual actions of burying afterbirth under plum or apple tree are given). The tree symbolism in the world mythologies and religions is associated with the concept of renovation, revival. The appearance of the tree in a dream can foretell childbirth (our article points out the Bulgarian ritual actions with a rose bush, Macedonian beliefs about the villen's lulling of their children on a hedge of the rose and a medicinal importance of mallow in the Byelorussian charms). There has been carried out an in-depth analysis of the texts of Christmas carols and ritual songs on Generous Eve with a motif of blooming mallow foretelling the Nativity. There are three examples of the Christmas carols about the descent of the primogenitors and the interpretation of them by ethnologist K. Sosenko with the attraction of the Uralian and Altai folkloristic materials. K. Sosenko considers the Christianized Ukrainian carols about blooming mallow in the capacity of the Heavenly Tree as an original myth about a mallow and the Son of God. Also there has been paid an attention to the *light* symbolism of Universal Tree concept realized in the legends about *Milky Way*, a mythological tree with Sun, Moon and Stars as its fruits.

Keywords: lullabies, carols, ritual songs, dreams, mythological structure, tree, light.

УДК 392.14+784.4(=161.2=161.3)

О. М. Бриняк

ХРЕСТИННІ ПІСНІ: УКРАЇНСЬКО-БІЛОРУСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті здійснено компаративістичний аналіз величальних мотивів української та білоруської хрестинної поезії, пов'язаних з бабою-повитухою, породіллем та її чоловіком. Структурно-порівняльний метод дослідження дав змогу визначити спільні мотиви величального характеру, поетичні тропи та національні особливості жанру хрестинної пісні.

Ключові слова: хрестини, хрестинна пісня, величальний мотив, баба-повитуха, породілля.

В статье осуществлен компаративистский анализ величальных мотивов украинской и белорусской крестильной поэзии, связанных с повивальной бабкой, роженицей и ее мужем. Структурно-сравнительный метод исследования позволил определить общие мотивы величального характера, поэтические тропы и национальные особенности жанра крестильной песни.

Ключевые слова: крестины, крестильная песня, величальный мотив, повивальная бабка, роженица.

In this general paper the comparative analysis of laudatory motives of Ukrainian and Belorussian christening poetry, connected with midwife, woman in labor and her husband, is presented. Conclusions regarding common laudatory motives, poetic tropes and national particular features of christening songs are drawn.

Keywords: christening, christening song, laudatory motive, midwife, woman in labor.

У світоглядній парадигмі наших предків народження, поряд з такими переломними етапами життя, як шлюб і смерть, змінювало статус людини в соціумі. Перехід від одного сус-

пільного статусу до іншого супроводжував комплекс обрядів з яскраво вираженими захисною та сугестивною функціями. Метою родильних обрядодій та їх вербального супроводу – хрестинних пісень, молитов, побажань, замовлянь – була успішна адаптація матері та дитини в їх новому статусі.

Назва «хрестинні пісні» походить від найменування врочистого застілля після церковного хрещення новонародженого – хрестин. Оскільки назва жанрово-тематичного підвиду пов'язана із церковним обрядом, то відповідно вона з'явилася з приходом християнства. Також зафіксовані так звані пісні «на похрестини», що їх виконували після святкової гостини. Однак на території України побутували також більш архаїчні зразки хрестинної поезії – пісні «на родини», що їх співали під час відвідин породіллі жіноцтвом – родичками, сусідками. Ці пісні зберегли релікти язичницького світогляду [10, с. 6–7]. Варто зазначити, що хрестинні пісні та пісні «на похрестини», попри наявність у них значної кількості християнських образів і мотивів, уміщують також язичницькі. Міфологічний світогляд язичницького періоду – у загальних рисах спільний для слов'янських народностей. Тому білоруська й українська хрестинні поезії беруть свої витoki з однієї міфологічно-поетичної основи. Збирачі українських хрестинних пісень зафіксували побутування цього жанрово-тематичного підвиду родинно-обрядового фольклору на Поліссі, Волині, Поділлі, Опіллі, Бойківщині, Лемківщині та Підляшші (за сучасним адміністративним поділом – це Київська, Чернігівська, Житомирська, Сумська, Вінницька, Закарпатська, Івано-Франківська, Львівська та Тернопільська області). Згідно з відомостями білоруського фольклориста А. Федосіка [11, с. 21], хрестинні пісні були поширені практично на всій етнічній території Білорусі. До того ж стан збереженості білоруської хрестинної поезії превалює над станом збереження української. Питання класифікації хрестинної поезії на сьогодні є дискусійним. На нашу думку, най-

оптимальнішою є класифікація Г. Сокіл, що базується на ідейно-тематичному принципі, за яким виділяються хрестинні пісні з величально-побажальними, гумористичними та застільно-бесідними мотивами [10, с. 8]. Із цим поділом перегукується естетично-функціональний принцип класифікації білорусів, який визначає чотири види хрестинної поезії – ритуально-заклинальну, величальну, гумористичну та бесідну [11, с. 35]. Хоча, скажімо, Анатолій Іваницький виділяє лише дві групи хрестинних пісень – заклинально-обрядові та величальні [4, с. 124–128]. Щодо жанрово-видової систематизації українських хрестинних пісень у збірниках минулого й сучасності, то упорядники зараховували їх і до танцювальних, і жартівливих, і сатиричних, і пісень-нісенітниць, інколи виділяючи для них окрему рубрику «Про кумів» чи просто – «Куми». Це явище можна пояснити відірваністю більшості творів від власне родильної обрядовості. Проте зазвичай збирачі та упорядники народно-пісенних збірок визначали хрестинну поезію як органічну складову родинно-обрядового або ширше – обрядового фольклору, виокремлюючи її в підвид «Хрестинні пісні». Аналізуючи змістове наповнення пісень, їх можна групувати навколо тих чи інших дійових осіб родильної обрядовості – новонародженого, його матері, батька, кумів, баби-повитухи [1, с. 8]. Найчисленнішими й найпопулярнішими є хрестинні пісні білорусів та українців, присвячені двом останнім персонажам. Це неважко пояснити, адже найпочеснішими гостями на хрестинах були саме повитуха та хрещені батьки, з огляду на їх функціональну значущість в обрядових діях.

Спільними для білоруської та української хрестинної поезії є мотиви величання баби-повитухи. Повитуха як один з ключових персонажів хрестинних пісень, основний носій ритуального знання й виконавець обрядового дійства, має особливий, первинно сакральний статус у текстах хрестинних пісень. Про сакральність образу свідчить, зокрема, кількість волів, які, за

текстом пісні, перевозили бабу-повитуху, а саме – 12: «Ой і закладайте, ой і запрягайте / Та дванадцять волів, / Та й одвезете нашу бабусеньку / У саменький двір» [14, с. 71]. На нашу думку, гіперболізацію кількості тварин використовували як прийом виявлення особливої шанобливості до особи повитухи. В іншому зразку хрестинної поезії в перевезенні баби беруть участь аж 16 пар волів: «Запрягайте, запрягайте / Да шестнадцять пар волів, / Да повезем бабусеньку у пиво» [14, с. 70–71]. Цікаво, що в тій самій пісні кума перевозять 14 пар волів, а куму – 12. Отже, в ієрархії соціальної значущості повитуха отримує першість. Білоруські дослідники зараховують пісні про повитуху до заклинальних (ритуально-заклинальних) і величальних. Заклинальні елементи яскраво виявляються в такій хрестинній пісні: «Бяжыць яна боса і без пояса, / Бяжыць яна скарэсенька, / Просіць Бога шчырэсенька: / – Дай жа, Божа, маёй унучцы / Лягесенька, дабрэсенька, скарэсенька» [11, с. 36]. Незвичне, дещо іронічне вбрання баби підкреслює, утім, її щире відданість справі, адже вона поспішає приймати пологи, забуваючи про власний зовнішній вигляд. Аналогічні описи вбрання повитухи наявні також в українських зразках: «А бабусенька готовусенька – / В однім чоботі і без пояса» [12, с. 166]; «А бабусенька вибирається, / Іден чобіт, іден чобіток узувається, / Іден рукавчик удягається» [13, с. 41]. Повитуху величають за готовність у будь-який час прийняти пологи та оперативність приготувань до них: «Паскарусенька ўбіралася» [11, с. 36]; «А бабусенька догадалася, / Швидесенько да й убралася» [12, с. 166]; «Бабуся біжить, аж земля дрижить» [7, с. 246]. Варто звернути особливу увагу на невід’ємні атрибути баби-повитухи, оскільки вони виразно вказують на зв’язок обрядодій та пісенності, наприклад: «простир», «сповиточок» [12, с. 166]; «повивач» [7, с. 246] – полотно для сповивання; «подушечка», «пелюшечка» [13, с. 41]; «пялёначкі» [11, с. 36] – пелюшки. Трепетне ставлення до повитухи відтворюється вжи-

ванням суфіксів здрібнілості-пестливості: «бабуся» [14, с. 71], «бабусенька» [14, с. 64], «бабуня» [7, с. 246] – в українській хрестинній поезії; та «бабусечка» [8, с. 132], «бабуся» [8, с. 153], «бабачка» [8, с. 191], «бабка», «бабулька», «бабусечка», «бабусенька», «бабушка», «бабка-любка», «бабка-любка вінаградаў цвет», «бабачка-галубачка», «багданная», «бабусюхна-любусюхна», «бабка – чырвоная рожа» [11, с. 42] – у білоруській. Хоча в білоруських піснях суфікси можуть створювати й іронічний настрій: «Я б гэту бабку / Ды ў бабкі не ўзяў. / Я б гэтай бабцы / Чаркі гарэлкі не даў. / Як наша бабка / Таўчэ-меле, – нядужа. / Як па намётку, – / Дасужа, дасужа. / Як наша бабка таўчэ-меле, – кох-кох-кох. / Як па намётку, – / Ох-ох-ох, ох-ох-ох» [8, с. 335]. Ефекту величання досягають використанням ряду порівнянь та епітетів, які у свою чергу дають змогу реконструювати народні уявлення про ідеальний образ повитухи. Часто використовують епітет «умменькая», який текстуально стоїть поряд з означенням «старенькая» [12, с. 166]. Епітет «старенькая», на нашу думку, позначає життєвий і професійний досвід баби. У білоруській хрестинній поезії бабуповитуху змальовують теж дуже позитивно: вона «не гордая», «дагадзьліва і пагадзьліва» («здагадная»), «клапатлівая», «мудрая» та «ўмелая» [11, с. 42]. Шанобливе ставлення до повитухи виявляли тоді, коли садили її на покутті – найпочеснішому місці за столом, адже на покутті традиційно висіли образи. Місцезнаходження баби-повитухи поетично обігрується в такому білоруському виразі: «Бабка на куце, як вінаград на дварэ» [11, с. 42]. Інформацію про ставлення до повитухи можна зчитати з такого вислову: «Як золат персцень шаруюць, так бабку шануюць» [11, с. 42]. Повагу до баби-повитухи в білоруській хрестинній поезії особливо виразно виявляє слово «ганараваць» [11, с. 42]: «У нашага Іванькі / Вінаград на дварэ, / Пасадзіў ён ды сваю бабульку / Ды на самым куце. / Ой, частуе, ганаруе / Не для людей, – сам для сябе» [8, с. 286]. Певний

зв'язок із цим білоруським предикатом простежуємо в такому українському епітеті, як «гордая» [12, с. 167], який, на нашу думку, позначає високий статус повитухи в соціумі. Отже, повитуха – жінка старшого віку з відпрацьованими професійними навиками та непересічним розумом, яка займає вельми високе положення в соціальній ієрархії. У білоруських христинних піснях величання баби-повитухи та інших дійових осіб відбувається шляхом опису їхнього вбрання («А на бабцы саян, / Ён шоўкам вышыван» [8, с. 239]) і констатації їх заможності («Бабулька, пахнучая м'ята, / Люблю цябе, што ты вельмі багата» [8, с. 241]). Украй промовистим є порівняння повитухи з «пахучою м'яточкою» («Ой коли б я знала, коли б я видала, / Хто в мене бабусею буде, / Посадила б її та в садочку у себе / Пахучою та м'яточкою» [14, с. 64–65]), що свідчить про сердечне ставлення породіллі до баби-повитухи, адже м'ята – одна з найулюбленіших рослин українців. Таке саме порівняння повитухи з м'ятою наявне і в білоруському варіанті вищенаведеної пісні «Каб я знала, ведала»: «Бабулька, пахнучая м'ята». У тексті цієї пісні використано також інші порівняння: «чырвоная роза», «красачка, чырвоная нагодачка» [11, с. 43]. У текстах христинних пісень баба постає невибагливою в питанні плати за пологи, що, очевидно, виявляє скромність її характеру: «Наша бабусенька, наша голубонька / Та не пишна була, – / Узяла пирожок, ще й наміточку, / Сама й пішки пішла» [14, с. 71]. Тут повитуха не тільки скромна у виборі подарунків, вона ще й відмовляється від 12 волів, які б мали вродисто везти її додому. Також наявний у цих рядках присвійний займенник «наша» може вказувати на зараховування повитуху до роду породіллі як вияв глибокої поваги та вдячності за її зусилля в прийнятті пологів. Водночас у багатьох білоруських христинних піснях повитуху висміюють, однак незлостиво, доброзичливо, з легким кепкуванням: «Наша бабулька дай малімонка, / Не п'ець гарэлкі, кажыць, што горка» [8, с. 206];

«Сядзіць бабка на куце, / Як галубка у гняздзе» [8, с. 252]; «Упілася бабка, упілася, / За столикам звілася...» [8, с. 316].

Вельми різноманітними є заклиральні формули в білоруських хрестинних піснях: загальні («А дай жа нам, Божа, / Хрэсьбіны згуляць / І вяселля даждаць» [8, с. 132]), тобто не вказується адресант (подібними є українські заклинання-побажання: «Зробив кумцьо кстины, / Дай, Боже, весьоля!» [13, с. 86]); ті, які належать чоловікові породіллі й скеровані до баби-повитухи («Ты, бабусечка, ты, любусечка, / А хадзі ка мне, паратуй мяне, / Ды дзве душачкі, твае ўнучачкі, / Адну – нараджоную, другую – суджоную» [8, с. 154]) та до породіллі («Жана маладая, / Радасць мая дарагая, / Нарадзі ж ты мне сыночка, / Як ляснога сакалочка. / Нарадзі ж ты мне дачушку, / Як яснуную сакалушку» [9, с. 225]); ті, які належать бабі-повитусі і які можна трактувати як молитви («Дай жа, Божа, маёй унучцы / Лягесенька, дабрэсенька, скарэсенька» [11, с. 36]; «Апростай, Божа, да двух душачак: / Первую – нараждзёную, / А другую – хрышчоную» [8, с. 153]). Мотив приговорювання повитухою молитви наявний і в українських хрестинних піснях: «Опростай, Боже, сі дві душечки – / Одну душечку охрещенную, / Другу душечку народженную, / Третю душечку й бабусеньку» [12, с. 166]. У цій пісні фігурують три постаті – породілля, новонароджене дитя та сама повитуха. Існують варіанти молитви з двома персонажами – породіллем і немовлям («Розділи, Боже, дві душечки. / Одну душечку – на подушечку, / Другу душечку – на пелюшечку» [7, с. 246]) або лише з немовлям («Розв'яжи, Боже, тую душечку» [13, с. 41]); ці молитви в текстах пісень передують прийняттю пологів, адже повитуха промовляє їх у дорозі до породіллі, таким чином ілюструється поетапність обрядодій, що у свою чергу вказує на зв'язок ритуально-обрядового комплексу з його вербальним супроводом. Інші молитви повитухи: «Судзі, Божа, майму дзіцяці да хросту, / Ад хросту судзі, Божа, да вянца, / Да ад вянца су-

дзі, Божа, да жыцця» [8, с. 129], «І дай жа, Божа, дзіцяці / Добрую долю ўбачыць: / І хлебавую, і саявую, / Трэцюю – здаровейкую, / А сілачку – багатырскую, / А волю – свабодную» [8, с. 128]; побажання баби-повитухи: «Каб ета ды дзіцятка расло, / Каб яно шчасліва было» [8, с. 191].

Оригінальним християнським мотивом, пов'язаним з по-статтю баби-повитухи, є мотив її зустрічі та розмови з Божою Матір'ю: «Ой попід терен та й доріжечка, / Ой туди ішла та й бабусенька, / І без пояса, і босюсинька, / Здибала її Божая Мати: / – Куди ідеш, бабусенька, / Без пояса, босюсинька? / – Ой іду, іду та, Божа Мати, / Аж дві душечки ратувати: / Одну душечку, що в подушечці, / А другу душу, що в пелюшечці. / Я – в подушечки, підведи, Боже, / А в пелюшечки – ти, Христи Боже» [1, арк. 47–47 зв.]. Зацікавленість Богородиці діяльністю повитухи є запорукою Божого благословення на вдалий перебіг пологів. Варто зазначити, що функціональне навантаження подібних молитовних формул, які супроводжують передпологові обрядові дії, – це не що інше, як намагання заручитися Божою допомогою при пологах. Наявність цих молитов у хрестинній поезії можна пояснити бажанням відобразити елементи професійної діяльності баби-повитухи в піснях, тобто вже де-факто – на гостині після церковного хрещення новонародженого «пригадати» приготування до пологів.

В українських хрестинних піснях трапляється мотив самовеличання баби-повитухи: «Ой я собі баба на цілу країну, / Роблять на ня люди (2) пуд теплов перинов». Жартівливе визначення свого статусу повитухою підкреслює значимість та врочистість події – народження нової людини. Крім того, ця пісня містить ефектні побажання: «Бодай здорові були людські коріночки, / Вби я пила з ними (2) усе пеленочки. / Та я собі уп'ю, хоч я й не п'яниця, / Аби наша дівка (2) – файна удданиця» [13, с. 47].

Безсумнівно, важливим аспектом хрестинної поезії є висвітлення стосунків породіллі та баби-повитухи, позначених глибокою приязню та теплотою: «Ой що вишенька, що черешенька / Білим цвітом цвила; / Наша Марусенька із бабусею / Хорошенько жила» [13, с. 37]. Хрестинна поезія з мотивом величання повитухи породіллею оперує рядом зворушливих звертань: «Бабусю ж моя милая, / Матюшко моя рідная» [14, с. 68]. Порівняння баби-повитухи з матір'ю свідчить про значущість ролі повитухи в житті жінки, а епітет «милая» підкреслює ніжність їхніх відносин. Безпосередньою щирістю пройнята подяка породіллі: «Спасибі вам, бабко, за вашії руки, / Що визволили мене від більшої муки» [2, арк. 4]. Загалом усі ці поетичні засоби функціонально спрямовані на створення величального настрою пісні.

Традиційною платою, яку породілля обіцяла бабі-повитусі, були насамперед натуральні продукти: «коробочка сім'я», «коробочка бобу» [12, с. 167]; «коробочка проса», «коробочка гречки», «коробочка жита» [13, с. 43]; «грецька мука», а також «кубочок», «сива свинка» [14, с. 68] тощо. Цікаво, що в одній пісні з мотивом обіцяння винагороди бабі-повитусі наявні рядки, які, на нашу думку, містять ознаки сугестії, тобто самонавіювання, спрямованого на вдалий перебіг пологів. Елементом сугестії ці тексти зближуються із замовляннями: «Да бабуса моя старая, / Пороження моє легкое» [12, с. 167]. Окрім того, ці рядки повторюються тричі, підсилюючи сугестивний ефект. Але в іншому зразку хрестинної поезії наявне вже песимістичне передбачення перебігу пологів: «Да бабуса моя гордая, / Породілє моє трудное» [13, с. 43]. У білоруській хрестинній поезії трапляються тексти, у яких плату за пологи обіцяє чоловік породіллі: «А Кірылечка да бабусю прося: / – Дам табе, мая Іванаўна, / Чвертачку проса, / Дзяржы маю Хрысціначку / За белыя ручачкі, / Не задавай ёй, бабусечка, / Вялікія мучачкі. / Дам табе, (мая Іванаўна), /

Чвертку грэчкі, / Падзяржі (маю) Хрысціначку / Пад белыя плечі» [8, с. 153].

Поширеним у хрестинних піснях є мотив обдаровування баби-повитухи батьком новонародженого. Традиційно за пологи розплачувався чоловік породіллі горілкою та грішми, що й проілюстровано в текстах хрестинної поезії: «Ой взяв Василько пляшку горілки: / – Ой то, бабуню, від меї жінки. / Пляшку горілки, сто злотих грошей, / Щоб мій синочок та й був хороший» [7, с. 246]. В іншій хрестинній пісні з величальним мотивом, про яку мовилося раніше, повитуха обирає як винагороду «пирожок, ще й наміточку» [14, с. 71], відмовившись від 12 волів, які б доставили її додому. Таким чином виявляє скромність своєї вдачі.

Одним з найархаїчніших мотивів хрестинної поезії, який сягає своїм корінням язичницьких часів, є мотив величання батька новонародженого в образі міфологічного коваля-деміурга – первинно культурного героя, який створював різноманітні атрибути людського життя [10, с. 9]. Величання в піснях такого типу здійснюється засобом подяки: «Ой спасибі тому ковалю, / Що сковав дитину / Під сюю годину» [14, с. 72]. У білоруських піснях просять Бога привітати коваля-батька: «Паздароў, Божа, каваля, / А што скаваў нам дзіця» [8, с. 111]. У ці величальні тексти, як правило, уплітаються еротично-жартівливі нотки, надаючи їм особливого колориту: «І в рученьки не хукав, / І ніжкою не тупав: / І тепло, і добро / Кувати було» [12, с. 164]; «А ні ў ручкі не хукаў, / А ні молатам не стукаў, / А ў мягкіх падушках, / А пад цёплай дзяружжай, / Без молата, без кувадла, / А паглядзіш – дзіця ладна» [8, с. 111]. Вдало використана тут ампліфікація зміцнює враження про важливість здійсненої «ковалем» «роботи» [11, с. 39]. Окрім десакралізації язичницьких текстів про коваля-деміурга, основним призначенням хрестинних пісень з похідним образом коваля-батька було створення позитивної веселої атмосфери на гостині після хрещення, оскільки

сміх на хрестинах був ритуальним і мав забезпечити веселе й щасливе майбутнє новонародженому.

У текстах хрестинної поезії на чоловіка породіллі накладася вельми відповідальна функція запрошення баби-повитухи приймати пологи: «Ходить (Наталка) по валу. / Посилає (Миколу) по бабу» [2, арк. 2]. Як правило, у піснях цей «похід по бабу» відбувається в неділю (сакральний для українців день) зранку (вільний від впливу негативних потойбічних сил час доби): «Ой у неділю дуже раненько / Біжить Василько по бабусеньку» [7, с. 246]. Предикат «біжить» указує на максимальне докладання зусиль майбутнім батьком для створення оптимальних умов удалого перебігу пологів. Не лякає його навіть відстань: «Пішов, пішов мій миленький / Сім миль до гаю. / Сім миль до гаю, / Привів же він бабку» [2, арк. 3]. У дусі традиційної народної лірики сформульовані звертання дружини до чоловіка: «мій миленький» [2, арк. 3]; «чоловіче мій, дружино моя» [12, с. 166]. І в білоруських хрестинних піснях посланцем до баби-повитухи є чоловік породіллі. Йому належить звертання-прохання заклинального типу, про яке йшлося вище: «Ты, бабусечка, ты, любусечка, / А хадзі ка мне, паратуй мяне, / Ды дзве душачкі, твае ўнучачкі, / Адну – нараджоную, другую – суджоную» [8, с. 154]. Традиційно в текстах української хрестинної поезії жінка відправляє за повитухою чоловіка, але трапляється і мотив відсилення породіллем листів до баби, очевидно, із проханням про допомогу: «Ой як шле, да шле части листоньки, / Части листоньки до бабусеньки» [14, с. 64].

У білоруській хрестинній поезії однією з основних підстав для величання чоловіка породіллі є його господарські якості. Наприклад, у пісні «Ой дымна, дымна ў садзе» батько новонародженого славиться, бо в нього троє воріт у дворі, є «чалядачка». Пісня вирізняється також незвичністю змісту: «Іванічка» не хоче повертатися додому, коли йому повідомляють,

що жінка народила сина: «Сын у мяне хазяїн у дварэ», але погоджується вернутися, коли довідується, що дружина народила дочку: «Дачка ў мяне госцейка ў дварэ» [11, с. 40]. На перший погляд, зміст пісні не відповідає дійсним реаліям патріархального суспільства, коли хлопчик був бажаною дитиною, оскільки згодом разом з іншими представниками чоловічої статі в родині виконував основну господарську роботу. Проте, з іншого боку, при вступі в шлюб син залишався в батьківській хаті, поле переходило в його власність, тоді як дочка йшла «в невістки» в дім чоловіка. Відповідно, коли син створював свою сім'ю, роль батька як глави роду дещо потьмарювалася. Однак у більшості зразків хрестинної поезії білорусів син є очікуванішою дитиною, ніж дочка: «Калі сынок – залатая калыбелька, / А калі дачка, дык луб'яначка» [8, с. 80]. В іншій пісні на прохання породіллі дати їй соку чоловік відповідає так: «Калі сына, я мёду дабуду, / А калі дачушка, я й так абайдуся; / Калі сына, я й горад пастаўлю, / Калі дачушка, з кажушкaмі адпраўлю» [8, с. 64]. Таке різне ставлення до народження сина й дочки зумовлене насамперед нерівноправним соціальним становищем чоловіка та жінки, яке існувало до початку ХХ ст.

Також батька новонародженого величають через опис його багатих маєтків («У нашага Якімкі стаіць святліца брусава-ная» [11, с. 42]; «Пасярод двара дый Іванавага / А стаіць цяром ды падрублены» [15, с. 19]) або вродливу зовнішність. Останній прийом величання яскраво проілюстрований у пісні «Не цясовы церам стаіць»: хоч і не «пышан» «Кузёмка», але настільки красивий, що тут не обійшлося без впливу могутніх природних сил: «Ці не сонца яго раділа? / Ці не месяц яго ўзгадаваў? / Ці не зоры яго калыхалі? / Ці не звёзды яго трымалі?». Проте головну роль у його величній красі відіграли дбайливі батьки, брати та сестри. Риторичні запитання в цьому тексті емоційно зміцнюють сприйняття величі головного героя [11, с. 42].

Мотив величання породіллі базується передусім на оспівуванні її пологових страждань: «Кому ніч мала, кому ніч мала, / Наший Маруси да за год стала» [14, с. 64]; «Лежить кумойка в лелії, / Їй крыжейки зболіли» [6, с. 133]. Варто звернути увагу на локалізацію пологів у хрестинних піснях – це може бути «лелія», тобто ложе, а також народження дитини могло відбуватися під плодовим деревом, що вкрай символічно – аналогія між плодоносністю природи та жінки: «Ой під вишнею, під черешнею – / Там Палажка сина вродила» [12, с. 166]. Окрім того, вишня (черешня), за народними уявленнями, – символ плодучості, продовження роду, краси молодої жінки. Ефект величання породіллі підсилюється мотивом підтвердження своєї вірності та любові чоловіком: «Не покину, моя мила, / Не покину, / Візьму тебе на рученьки, / Як дитину. / Візьму тебе на рученьки / Ще й маленьке / І пригорну до серденька, / Бо миленькі» [7, с. 247]. Таку відповідь отримує дружина, подаючи чоловікові «чашу меду аж до стелі» та просячи не покинути її «молодої». У цій пісні породілля – «на постелі», а в іншому варіанті – «за скалою», тримає «чашу вина за собою» [5, с. 73–74]. На нашу думку, «скала» – це метафора традиційної зависи чи перегородки, якою закривали ліжко породіллі, щоб убезпечити її та немовля від «уречення». У хрестинних піснях білорусів наявний мотив величання чоловіком своїх дружини та дітей: «Жонка – па краса мая, / Дзеткі – па цеха мая. / Жонка па красіць у піру, / А дзеткі пацешуць у даму» [8, с. 84]. Білоруська хрестинна поезія оперує також традиційним атрибутом величчя, яким є багатий одяг – «бабры і чорныя сабалі» [8, с. 86]. Наявність елементів пишного вбрання в тексті пісні підвищує соціальний статус породіллі. Але в цьому самому зразку хрестинної поезії ідеалізований образ породіллі потьмарюється розкриттям її реального суспільного становища: вона, коли пані задала «пабіць кручкі» та повісити «бабры і чорныя сабалі», була розчарована, бо їй сказали, що вона «не вяліка гаспажа», «паб'е

кручки» сама й повісить свої «бабры, сабалі» [11, с. 40]. Проте виявлення реального становища селянки не позбавляє породіллю величі в останніх рядках пісні [11, с. 40]: «Не вяліка гаспажа, – / Без баброў хараша» [8, с. 86]. Суфікси здрібнілості-пестливості додають тону ніжності та трепетності до образу молодої матері: «кумочка» [6, с. 136], «кумуненька» [3, арк. 73], «кумасенька» [5, с. 73–74], «мамусенька» [7, с. 247], «Марусенька» [14, с. 71], «Аўгінька, сэрца мае» [8, с. 87]. Білоруські хрестинні пісні, головним персонажем яких є породілля, містять не лише величальний мотив, але й відомості про її взаємовідносини із чоловіком, родиною та інші господарсько-побутові реалії. Ці твори мають оповідний характер, і нерідко вельми тяжко визначити, чого є найбільше в пісні – величання, виявлення почуттів чи простого повідомлення про персонаж, його зовнішність, вчинки тощо [11, с. 40]. Існують також зразки хрестинної поезії білорусів з мотивом смерті породіллі під час невдалих пологів. Тужливий настрій таких пісень підсилюється образом дітей-сиріт: «Гараць свечачкі, усхліпаючы, / Плачуць дзетачкі, уздыхаючы. / – А вам, дзетачкі, мамкі не будзець, / Мне, маладому, другая будзець» [11, с. 42]. Оригінальним є мотив хрестинної поезії українців, пов'язаний з недовірою чоловіка породіллі: «А наша кумойка в лелії, / А ей кумочко все не вірив. / Аж втоды ей кумочко звірив, / Аж му сокола на руки повила» [6, с. 136]. Очевидно, цей мотив базується на певних архетипних схемах мислення – батько признає дитину, беручи її на руки. Трапляються українські хрестинні пісні з мотивом прохання породіллею грошей у чоловіка на «вивід» (церковне очищення жінки на 40-й день після пологів): «Ой мій милий, милесечкий! / Дай золотий, золотесечкий. / Дай мені золоточок / Та на виводочок. / Нехай же я виведуся, / З бабусею проходюся» [2, арк. 12].

Отже, компаративістичний аналіз величальних мотивів української та білоруської хрестинної поезії, пов'язаних із бабою-по-

витухою, породіллею та її чоловіком, дав змогу визначити ряд тотожних мотивів, а також виявити національні особливості хрестинних пісень білорусів та українців. Можна дійти висновку, що схожість мотивного фонду й елементів поетики пояснюється спільним праслов'янським міфологічним світоглядом і архетипним мисленням, що становить підґрунтя художньо-образної системи української та білоруської народної словесності, а також пізнішими культурними міжетнічними впливами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 28-3, од. зб. 313, 55 арк.
2. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 31-2, од. зб. 24, 12 арк.
3. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 40-1, од. зб. 15.
4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. – К. : Музична Україна, 1990.
5. Народні пісні з села Соломії Крушельницької, записані в с. Біла Тернопільського р-ну Тернопільської обл. / [упоряд. : П. Медведик, О. Смоляк]. – Тернопіль, 1993.
6. Народные песни Галицкой и Угорской Руси / собранные Я. Головацким. – М., 1878. – Ч. II.
7. Пісні Тернопільщини: пісенник / [упоряд. : С. Стельмашук, П. Медведик]. – К. : Музична Україна, 1989. – 356 с.
8. Радзінная паэзія / [склад. : М. Я. Грынблат, В. І. Ялатаў]. – Мінск, 1971.
9. Радзіны: Абрад. Пісні / [уклад. : Г. А. Пятроўская, Т. І. Кухаронак]. – Мінск, 1998.
10. Сокіл Г. Хрестинні пісні в системі обрядової поезії українців // Хрестинні пісні / [зібрала та упорядкув. Г. Сокіл]. – Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – 202, [5] с. : іл.
11. Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / [А. С. Фядосік, А. С. Емяльянаў, У. М. Сысоў, М. А. Каладзінскі ; навук. ред.

К. П. Кабашнікаў]. – Мінск : Бел. навука, 2001. – 422 с. – (Беларускі фольклор: жанры, віды, паэтыка; кн. 2).

12. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; [атрибуція автографів, упорядкув., передм. і прим. О. І. Дея]. – К. : Наукова думка, 1983. – 527 с. : іл., ноти.

13. Хрестинні пісні / [зібрала та упорядкув. Г. Сокіл]. – Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. – 202, [5] с. : іл.

14. Чубинський П. П. Мудрість віків. – К. : Мистецтво, 1995.

15. Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. – С.Пб., 1902. – Т. 1. – Ч. 1.

SUMMARY

Family ceremonies along with christening songs, prayers, wishes and spells were all aimed at making sure the new mother and new child adapt well to their new state. The name «christening songs» comes from the name of a festive dinner after the newborn child's christening. This kind of family folklore which was popular in Polyssya, Volyn, Podilla, Opilla, Boykivshina, Lemkivshyna, Pidlyashshya and almost all over Belarus have the same mythical and poetical ground.

Still belarusian christening poetry is more preserved than ukrainian. The classification of ukrainian christening songs is still questionable. According to the content they can be categorized as a newborn songs, mother, dad, godparents and midwife songs. The most numerous and popular ukrainian and belarusian songs are songs for godparents and the midwife, who were the honorary guests at the christening ceremony. The midwife being one of the key characters in christening songs, is the main keeper of traditions and the rituals and holds a special sacred status in the texts of all the christening songs.

It is common for the christening poetry of both ethnic groups to name the midwife and to give the midwife gifts from the father of the newborn, to name the father and the mother of the newborn and to explain the connection between the midwife and the mother. The comparative analysis of Ukrainian and Belarus christening poetry on the midwife, mother and her husband revealed a series of common features and national differences.

Keywords: christening, christening song, laudatory motive, midwife, woman in labor.

УДК 393.94

І. М. Коваль-Фучило

РЕГЛАМЕНТАЦІЇ ОПЛАКУВАННЯ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ ГОЛОСИЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ

У статті проаналізовано правила ритуального оплакування, які стосуються власне виконання (обов'язковість / не обов'язковість голосіння в контексті обряду; ритуальна поза голосильниці; ритуальне заспокоювання голосильниці; кореляція виконання голосінь з іншими складовими обряду) і персонажних регламентацій (кому можна / не можна голосити; кого можна / не можна оплакувати; черговість оплакування померлого).

Ключові слова: голосіння, ритуальна поза, голосильниця, померлий.

В статье проанализированы правила ритуального плача, которые касаются собственно выполнения (обязательность / необязательность плача в контексте обряда; ритуальная поза причитальщицы; ритуальное успокоение причитальщицы; корреляция выполнения причитаний с другими составляющими обряда) и персонажных регламентаций (кому можно / нельзя причитать; кого можно / нельзя оплакивать; очередность оплакивания умершего).

Ключевые слова: причитания, ритуальная поза, причитальщица, умерший.

The paper explores the rules of ritual lament concerning the actual implementation (obligation / not obligation of laments in the rite context, ritual stance of the lament-woman, ritual calming of the lament-woman, laments correlation performance with other components of the rite) and personal regulations (who can / can not lament, who can / can not mourn, a line of lamentation during rite).

Keywords: mourning, ritual pose, holosylnytsya, died.

Дослідники голосильної традиції одностайні в тому, що існування строгих правил, регламентацій щодо виконання ритуального оплакування є важливим аргументом його не-

стихійності, традиційного начала, архаїчності, обрядового походження. Традиційна культура народу за тривалий час трансформувала плач – емоційну реакцію на болісні переживання – у ритуально зумовлену обрядодію, упорядкувала її, підпорядкувала своїм потребам. Уважний погляд на ці народні інструкції щодо здійснення оплакування дає підстави твердити, що вони досить давні за походженням, причому деякі з них, як-от заборона голосити вночі, поширені в усіх слов'янських традиціях, де побутує голосіння¹.

Важливим аргументом архаїчності голосіння є пов'язаність регламентацій щодо його виконання з усіма основними кодами похоронного ритуалу: акціональним, персонажним, часовим, локативним, музичним. У цій статті розглянемо функціонування голосінь у системі акціонального й персонажного семантичних пластів української похоронної традиції.

Акціональні регламентації

Основними складовими акціональних регламентацій виконання оплакування є:

- ♦ обов'язковість / необов'язковість голосіння в контексті обряду;
- ♦ ритуальна поза голосильниці;
- ♦ ритуальне заспокоювання голосильниці;
- ♦ кореляція виконання голосінь з іншими складовими обряду.

Обрядова **регламентація обов'язкового виконання** голосіння, тобто його необхідності в контексті похорону, попри поширеність на всій етнографічній українській території, має цікаві локальні особливості. Фольклорний матеріал і етнографічні описи похоронних обрядів дають підстави виокремити критерій ступеня обов'язковості голосіння в похороні – від строгої регламентації до можливої відсутності: «Матері по померлим дітям, або дівчатам по братам чи то які інші

родині, годиться [тут і далі в цитатах підкреслення автора. – І. К.-Ф.] «причитувати», йдучи за труною; в противному разі люде осудять: ич, мов, яка здорова, а не тяме причитувать»²; «Над умершим голосяты; обыкновенно это высокопоэтические проявления скорби; “голосиння”, впрочем, не обязательно и практикуется оно, в зависимости от того “як у кого яка удаль”» [10, с. 319]. Ці свідчення з Полтавщини й Харківщини.

Високий ступінь обов'язковості, аж до категоричного припису, характерний для поліського похорону. Світоглядні установки щодо цього правила втілилися не лише в акціо-нальному коді похоронного ритуалу – власне в оплакуванні, а й набули вербалізації на рівні фольклорного осмислення – у формі фразеологізмів (клішовані побажання і схвальні репліки про голосіння за батьками) і наративів, зокрема легенд. Так, відомий український мовознавець, етнограф Василь Кравченко у своїй неопублікованій студії «Вмирання, смерть, похорон та забобони, сполучені з ними» (матеріал зібрано в с. Бехи на Житомирщині) писав: «Всяке бажає вмерти дома, бо тут “доглянуть, поплачуть і гарно поховають”. В цій справі є й побажання: “Дай, Боже, добру смерть, щоб на своїй лаві вмерти”. Про того ж, хто вмер на чужині, кажуть: “Нешасний, куди заніс ти свою голову?!”. При тому додають: “Не дай, Боже, вмерти на чужій стороні – нікому його там і оплакати”. Але ж в тих випадках, коли трапиться комусь умерти в чужому селі, то побожні бабусі плачуть за ним» [19, арк. 217].

Отже, згідно з народною позицією, найгірше для людини в разі її смерті поза домом є те, що вона позбавлена нагоди бути оплаканою. Щоб не допустити цього, чужу людину оплакують «побожні бабусі». Апеляція до побожності свідчить про пов'язаність у народному світобаченні голосіння із сакральною сферою. Така атракція не випадкова, адже в уже згаданому селі Бехи Василь Кравченко записав етіологічну легенду про те, чому потрібно голосити.

«Плакати над померлим конче годиться, але чому? Про те свідчить легенда, що заховалась межі бехівців:

Колись Адамові діти, як воун вмер, над ним плакали так крепко, що волос в землю вріс ³. Тоді Господь каже: “Адаме, Адаме!.. Встань, бо твоє чадо плаче!” – А Адам каже: “Господи, як треба вмирати вдруге, то не буду встават”. Господь каже:

– Будеш! (себто – вдруге помреш). То Адам не схотів устати й своє чадо утішити, а його онуки й досі плачуть за своїми батьками» [19, арк. 232].

У легенді розповідається, що першогоголосіння було виконане над першою людиною – Адамом. Воно було таке «крепке», що навіть Бог просив померлого Адама встати, але той не захотів. Наратив пов’язує походження голосіння також із персонажами із сакральної, священної царини. І хоча цей текст є вторинним осмисленням обрядодії оплакування, семантичним фундаментом є все-таки зв’язок із сакральною сферою. Подальшим розвитком цієї ідеї є вірування про здатність голосіння полегшити потойбічну долю померлого: «По небіжчикові конче годиться плакати, бо, кажуть, йому легше на тому світі, коли його оплачуть» [19, арк. 222]. У цьому записі немає уточнень, як саме оплакування може стати у пригоді в потойбіччі. Умовною відповіддю на це питання є мотивація, зафіксована на початку ХХ ст. на Гуцульщині кореспондентами Володимира Гнатюка й нами на Закарпатті на початку ХХІ ст.: сльози омивають гріхи померлого [23, с. 25; 30, с. 27], а в нашому записі – гасять вогонь, у якому горить грішна душа [5, с. 554]. Стійкий асоціативний зв’язок **голосіння** – **сльози** підтверджують численні факти української голосильної традиції. Наведемо приклади із власних записів: «І тільки починається причитання, так починається плач. Вони викликали такі емоції» (ЗВВ); «Я дуже плакала і кричала. Всі люди казали в селі, що “ми всі плакали із-за тебе, шо ти так сильно кричала, побивалася”» (ЗГА).

Критерій обов'язковості голосіння не залежав від існування на певній території інституту найманих голосильниць. Водночас простежується тенденція, що найманий, запрошений плач існував там, де вірили, що голосіння – це остання «прислуга» [23, с. 25], «услуга» [9, с. 357] померлому, а також пов'язували обов'язковість голосіння з ідеєю «заслуженості». Так, на Гуцульщині в с. Голови на початку ХХ ст. зафіксовано факт, що тут була жінка Параска Шекерик, «що її кличуть чужі до себе, щоби голосила по небіжчику». Тут також побутує звичаєва установка, що «за таким, що був злий і погано жив, не голосять: бо не варт, кажуть» [15, с. 26] ⁴.

Отже, вимога обов'язковості голосіння найсильніше виражена в поліській голосильній традиції. Тут оплакування має особливо високий сакральний статус, у його функціональному навантаженні домінує магічна функція (цей момент потребує окремого розгляду), яка визначає затребуваність, а отже, і наявність голосіння. Ця закономірність збережена і в календарному поминальному оплакуванні: «Кожну могилу повинні “возбуджати”. Коли нема до могили рідних, то її відвідують сусіди» ⁵. Наступною за критерієм обов'язковості є гуцульсько-подільська традиція, де поширене вірування про здатність голосіння і спричинених ним сліз – омити гріхи померлого. У наддніпрянській і бойківсько-подільській голосильних традиціях ці вірування виражені трохи слабше. Маємо дещо суперечливе свідчення про голосіння на Лемківщині століття тому: «За умерлими лемки в цілих горах не голосять, чути лише плач і тихе ридання. На допити, чи в давних часах голосив хто за помершим дорогою, відповідали старики, що ні, бо з сего люди сміяли би ся. Се вже такі з давен-давна звичаї, що за помершим не голосять, лише тихо плачуть. Хлопці заводять часами при яких-будь okazіях смішком» [27, с. 207–208]. Отже, голосильна традиція тут була відома й побутувала з різною активністю, оскільки має-

мо записи з інших сіл Лемківщини, а також пародійні зразки (див. [11, № 834, 832]).

Наш експедиційний матеріал дає підстави зробити ще одне припущення. У Чернігівській області інформанти наголошували, що для місцевої традиції характерна значна увага до похоронного обряду: «В нас великі похорони, страшно! По 100, по більше. Легше свадьбу адбувать. Дуже здорово треба платить, і подарки» (КВІ). Тут дуже важливою складовою обрядової традиційної культури є приготування людини літнього віку до свого похорону; добре опрацьована номінація учасників похорону, складна система вірувань, пов'язаних із культом померлих. Схожі закономірності простежуємо і в гуцульській похоронній традиції⁶. На Гуцульщині, як і на Поліссі, ми зафіксували досить добре збереження традиції оплакування. Отже, збереженість голосіння залежить від опрацьованості і стану локальної похоронної обрядової традиції загалом.

Такий важливий чинник, як **ритуальна поза голосильниці**, дослідники українського оплакування незаслужено оминали увагою.

У російській фольклористиці про цей важливий момент маємо свідчення з Вологодської області, а саме – з території міжріччя Сухони і Юга та верху Кокшенги, де відома форма виконання плачу, яку називають хльостання: «Виконавиця із криком кидається на підлогу, на лавку, на стіл – при цьому обов'язково на напівзігнуті руки, до яких із плачем прихляє голову. Плечі її дрижать від ридань. Піднявшись, вона продовжує голосити, але в особливо гіркі моменти плачу знову із силою кидається на землю. Необхідне неабияке вміння, щоб під час цього не завдати собі травми, тому хльостання навчаються із дитинства /.../ Хльостаються всюди, де звучить оплакування: в хаті, на вулиці, на цвинтарі» [17, с. 84].

Із записів білоруських дослідників довідуємося, що в цій слов'янській традиції голосильниця виконувала оплакуван-

ня, стоячи біля домовини померлого – «в головах»: «Жонка падыходзіць да памёршага мужа, становіцца ў галавах і галосіць»⁷.

Водночас маємо відомості про цей важливий момент, зібрані записувачами українських голосінь. Фіксуєючи голосіння, фольклористи далеко не завжди могли описати позу, в якій голосильниця виконує оплакування. Це можливо лише під час живого виконання. Таких записів зафіксовано збирачами значно менше, аніж голосінь на замовлення. Простежується тенденція, що помітити особливості поведінки жінки під час оплакування могла лише стороння людина, у кожному разі не місцева, бо для останньої поведінка, зокрема поза голосильниці, була такою природною, що її просто не помічали. Отже, маємо таку інформацію про ритуальну позу під час оплакування. Перше свідчення – із видання Павла Чубинського – стосується поминальних оплакувань на Полтавщині:

*«Синочку жъ мій, голубе мій, орле сизокрилий!
Навалили жъ на тебе важкої землі,
Що ні встать, ані голосу подать!» –
Голосит матъ, обнимая могилу [29, с. 711].*

Із Курщини початку ХХ ст. маємо такий запис про поминальне оплакування після Великодня: «Як тіко прийде на могилку, перекреститься, поцілує хрест той, шо на могилі, потім стане на колючки і голосе, а далі припадає ниць до могили, поцілує землю і знов туже і причитує, хто шо задума» [28, с. 32].

Ось ще одне свідчення з Полтавщини за 1929 рік: «У Варвари вмерла дитина. Варвара тужить припадає до дитини /.../ Вже зібрались нести на кладбище. Варвара йде й тужить [далі текст голосіння]. Так дійшли аж до кладовища. /.../ Варвара дивилась на дитину й тієї самої всюди голосила. Вона декілька раз нахилялась до дитини й цілувала її. Ось уже стали заби-

вати труну. Вона, не витирпівши, знов заголосила. Голосивши вона прийшла додому» [5, од. зб. 807, арк. 44–44 зв.].

Записка-коментар із Рівненщини, 1959 рік: «Мати нахиляється над могилою, і сльози заливають її. Вона плаче» [3, од. зб. 1253, арк. 56–56 зв.] (далі – продовження голосіння).

Під час календарних поминальних голосінь у с. Сварицевичі ми спостерігали, що жінки, які виконували голосіння, перед початком оплакування цілували фотографію на надмогильному пам'ятнику або просто надмогильний хрест, виконували голосіння, схиливши голову до пам'ятника або нахилившись до могили. Жінки, які оплакували недавно померлих родичів, під час голосіння час від часу опиралися двома руками на хрест, наче для відпочинку (відеофіксацію див. на компакт-диску до збірника [11]).

Наведені факти фольклорно-етнографічних спостережень свідчать, що основними лексемами для означення ритуальної пози голосильниці є дієслівні форми, утворені від інфінитивів *припадати*, *хилитися*. У цих словах не лише відображена фізична поза голосильниці – вона справді нахиляється, а й набуває вираження ідея *стати*, *зробитися ближчою до померлого*, *наблизитися до нього*. Ця ідея засвідчує важливе значення комунікативної функції голосіння як засобу спілкування з померлими. Про її вагому роль у контексті оплакування свідчить проникнення наведених лексем у тексти голосінь. Ось фрагмент із уже згаданого видання П. Чубинського – опис ритуальної пози під час оплакування в тексті голосіння:

*На що жь глянемо –
Споминать тебе будемо
И будемо плакати!
Ми жь до твого слідочку
Припадать будемо
И споминати тебе будемо! [29, с. 703].*

Голосіння із Чернігівщини початку XX ст:

*До которого міні синочка тепер припадати,
Которому синочку тепер годити?* [6, арк. 14].

Оплакування з Полтавщини (записи Павла Гнідича):

*Та я^и до дорожки препадала,
Та вашого слідочку шукала, та я^и не найду.*

У самозаписах голосінь Насті Присяжнюк маємо такі рядки:

*А я ж буду приходити свою дочечку відвідувати,
До сирії землі припадати,
Сиру землю цілувати, бо тут же мої діточки*
[3, од. зб. 449, арк. 34].

Ще частотнішими є випадки функціонування в текстах голосінь лексем із коренем -хил-. Тут можна навести чимало прикладів:

*Куди ми голову прихилимо, що ми негоднії,
Чи нам іти вмирати?..* [11, № 569].

* * *

*Да куди ж нам тепер прихилицца,
Да кому ж нам тепер пажалицца,
Ну да каму ж, мая мамочка, наше горе выказать?..*
[11, № 586]

* * *

*Там стоять же та дубочки,
Я думаю, що мої браточки.
Я до них головочку прихилию
І всю правдочку їм розкажу*
[11, № 624].

Зрештою, ідея *похиленості* виходить за межі голосильної традиції⁸. У народній культурі і в усній словесності вона репрезентує мотиви розлуки, втрати, смутку.

Результат метафоризації, вторинного осмислення цієї ритуальної пози самими носіями традиції маємо у віруваннях, пов'язаних із віщуванням смерті: «Сич лігає, на трубу він сідає. Нахилив голову – і так ми перекладаєм, шо кажим: поховав. Бо в трубу ж нахилений» (ГРІ).

Утілення семантики відповідної пози й місця виконання голосіння, а саме – голосильниці *похилена над померлим* – відбулося в номінації голосінь як їхніми носіями, так і записувачами: «Причитание и голошение над покойниками» [8]; «Як жінка над вмерлим чоловіком примовляла» [21, с. 46]; «Плач матері над дівчиною-одиницею» [7, арк. 80]; «Похоронна, або плач над дочкою» [4, од. зб. 361, арк. 21 зв.]. Кількість таких прикладів можна легко збільшити, вони зафіксовані в різний час і в різних регіональних традиціях. Для нас важливо наголосити, що в цих випадках номінація зберігає локативну семантику розташування голосильниці. Цей акціональний припис міститься в описі ігор біля мерця, які були досить популярними ще в середині ХХ ст.: «Улаштували похорони-гру і цілий день по черзі плакали-голосили над лавкою, де наче лежав покійник, вчилися, як голосити»⁹. Можна припустити, що традиція вживати прийменник *за* в номінації голосінь (Голосіння *за* матір'ю) – хронологічно пізнішого походження.

На матеріалі текстів голосінь і супровідного вербального фольклорного матеріалу ми простежили семантично-хронологічний шлях розвитку лексеми на означення ритуальної пози оплакування – *припадати*. Тут хочемо висловити припущення, що ця поширена номінація має своє джерело. Так, Л. Ленчевський 1899 року про оплакування в Старокостянтинівському повіті писав таке: «И теперь, впрочем очень редко, можно видеть, что оплакивающие своих умерших родных бьются “о земь” или “о комин” головою». Таке виконання пов'язане з фактами, зафіксованими давніми мандрівниками Україною, які згадували про тілесні пошкодження на по-

хороні. У наведеній цитаті чітко зазначено, що таке ритуальне биття головою є вже реліктовою формою. Зрештою, ця реліктовість не перешкодила їй виникнути знову в 1960-х роках у пам'яті Насі Присяжнюк, яка описує відповідну ситуацію оплакування хати на Поділлі через від'їзд сім'ї на Зелений Клин: «В 1901 році наші сусіди виїжджали в Асурійський край (Гасур, або Зелений Клин). Зібралось проводити цілий куток, всі родичі. Зробили обід, як за покійником. Поклали речі на віз і зібрались їхати. Перша заголосила хазяйка Васька Хілошиха Трохимець, а за нею 3 дочки, а потім родичі, всі люди плакали. А господарі об полудрабки билися й плакали» [13, арк. 36–37 зв.]. Можливо, багатократно зафіксоване українським матеріалом слово *припадати* з відчутними «больовими» конотаціями є пізнішою номінацією архаїчного ритуального самопобиття під час похорону, зокрема оплакування¹⁰.

Нетиповим свідченням виконання голосіння є факт із Буковини, зафіксований на початку ХХ ст.: «Діти виходять на двір, ловляться за руки, обходять хату три рази і голосять за батьком або мамою» [9, с. 357]. Така ритуальна обрядодія нав'язує до ідеї оберегу і, очевидно, має на меті захистити господарство від руйнівного впливу смерті.

У різночасових фіксаціях виконання голосінь у різних локальних традиціях, а також на підставі власних експедиційних спостережень можемо стверджувати, що під час тривалого оплакування присутні на похороні чи на календарному поминанні учасники завжди намагаються заспокоїти голосильницю. Попри закономірне суто людське прагнення допомогти людині пережити горе, це **обрядове заспокоювання голосильниці** має чітке ритуальне забарвлення. Підтвердженням цієї тези є три аргументи. По-перше, кількість спеціальних реплік – незначна, і їхній зміст не характеризується різноманіттям, а навпаки – це шаблонні фрази, які сформувалися внаслідок багатократної повторюваності. Ідея заспокоювання по-

лягає в аргументації даремності, марності плачу і в акценті на шкідливості його для здоров'я плакальниці. По-друге, серед носіїв фольклору побутує й подекуди набуває вербалізації уявлення про необхідність заспокоювати голосильницю. Це уявлення в різних формулюваннях навіть проникає в тексти голосінь. По-третє, про ритуальну природу заспокоювальних реплік свідчить їх вторинне осмислення й далі – проникнення в контекст наративів про пародійне голосіння.

Факти ритуального заспокоєння зафіксував 1899 року в Старокостянтинівському повіті Л. Ленчевський: «Прямо считается неприличным не плакать по умершем. Наоборот, хорошо оплакиваемого считают счастливым: “Отто счастливый! Так гарно плакалы по нему”. /.../ И тепер, впрочем очень редко, можно видеть, что оплакивающие своих умерших родных бьются “о земь” или “о комин” головою. Но сами крестьяне смеются над такими “пассионами”, как они называют таких, и “хамынають” ([від *схаменути*. – І. К.-Ф.] уговаривают) их. Зато решительно осуждают тех, кто не умеет причитывать по покойнике, “як провадять”» [22, с. 77].

Ритуальне заспокоювання голосильниці під час похорону зафіксувала Надія Ковальчук у с. Озерськ Дубровицького району Рівненської області 25 жовтня 1998 року (див. аудіододаток на компакт-диску до [11]). У записі живого виконання після дружини голосить сестра, відтак знову голосить дружина. Після восьми хвилин плачу чути, що присутні починають заспокоювати голосильницю: «Хватит уже». Голосильниця не слухає присутніх і продовжує. Вона періодично робить паузи під час оплакування. Через 15 хвилин її знову заспокоюють: «Буде, буде, ше завтра будеш цілий день плакати, а він вже не повернецца»¹¹.

Показові свідчення містяться в самозаписах і коментарях Насті Присяжнюк: «Коли вже довго плачуть, то жінки підходять і кажуть: “Досить! Не вернемо, якби можна виплакати, то

всі б кричали» [5, арк. 36]. Із наших записів у с. Сварицевичі: «Успокойса, тобі ж діти треба годувати!» Родичка намагається переключити увагу голосильниці на дітей померлої доньки, якими їй доведеться опікуватися. Із запису цього ж оплакування: «Хватить уже, бо вже тебе трібушить» [5, № 729].

Із самозаписів Насі Присяжнюк – у коментарі до довгого голосіння тітки за племінницею: «Не плачте, не додавайте жалю батькам. Ще повинні їх заспокоювати» [13, с. 80]. А ось приклади «проникнення», вербалізації факту заспокоювання в текст голосіння:

*Ой сестро, ніхто мене не заспокоїть, не розважить,
Не буду вже я мати сестри-жалібниці* [11, № 1097].

* * *

*Ой не можу не плакати, не можу заспокоїтись.
Який же спокій таку дитину в землю віддати?*
[11, № 1134].

* * *

*...а нехай би він з нами ще побув,
але не виплачемо й не викричимо його* [11, № 1094].

Цікавими й показовими є факти автозаспокоювання голосильниці в записах на замовлення, де вона сама себе вгамовує, щоб не втратити психічної рівноваги перед записувачем: «Хвате», «Та хвате» [23, с. 375, 394] (у записах Валентина Дубравіна). Першим такі репліки зафіксував Порфирій Мартинович на Полтавщині: «Охъ Боже мій, буде вже плакаты, не поможеться... Це пісьня довга. И щодня схочемо засьпиваты й заплакаты» [2, арк. 156].

Наші респонденти під час інтерв'ю в коментарях про їхнє оплакування також говорили схожі фрази: «Кричала, кричала. З могили одтягували. Страх один! Да ничего не помогло,

однак, хоч кричи. А в мене ще тиснення, сахар – дак менший син не давав ни кричать, ни голосить» [11, № 772].

Ідея заспокоєння дуже важлива для української голосильної традиції, оскільки для останньої характерна висока емоційність текстів, особлива психічна напруга під час оплакування. Серед наших матеріалів маємо кілька свідчень про те, що голосильниці навіть втрачали свідомість під час виконання оплакування (див., наприклад, [11, № 1187]). Саме тому традиція виробила спеціальні формули, які, попри певну шаблонність, допомагають вгамувати голосильницю. Зрештою, народна дотепність вигала цікаві й навіть несподівані варіанти заспокоєння, часом не без гумористичних конотацій. Ось приклад діалогу під час календарного оплакування в згаданих Сварицевичах:

[Голосіння за чоловіком]
... Чого ти мене не забереши до себе,
Чого ти до мене не приходиш та не забереши мене,
Моя дружино!
Моя й хорошая!
А вже ж ти мене забув,
Та ти ж мене так возив, лікував все,
А тепер не хочеш полікувати,
А я ж два рази ногу ламала,
Да Бог дав – ще й ходю,
Ох Боже!
Ох моя ж дружино,
Ох красавиць мій хороший!
А він мене спасав,
Ой він ж мене лічив...
Ох мій дружинонько!..
А моя рідненькая,
Хорошая моя,
А що ж ти забув про мене,
Да й не приходиш,

Да й не зовеш мене...

[Родичка] – Забере!

[Голосильниця] – Забере, свахо! (голосить у відповідь)

[Родичка] – Забере, забере, нікуди не дінеться!

[Голосильниця] – Я знаю, що забере, а як трудно без його уже другий год (ЄНО).

Наведений текст голосіння є поетичним проханням дружини до чоловіка «забрати її до себе». Родичка і близька товаришка голосильниці жартома запевнює останню, що чоловік все одно її «забере», тому вона може так не побиватися. Голосильниця чудово розуміє дружній гумор подруги, однак пояснює, чому вона голосить: їй важко без чоловіка. Звісно, такий діалог в інших умовах мав би дещо зловісний характер, проте в нашому випадку двоє жінок чудово порозумілися, для них це напівритуальна, напівдружня розмова.

Ритуальне заспокоювання голосильниці має також цікавий лінгвістичний аспект. Так, і в наративах-описах ситуації оплакування, і навіть у текстах голосінь для номінації інтенцій припинення голосіння з боку учасників обряду використано лексему *не давати*: «...менший син не давав ни кричать, ни голосить» (НЛ); «А ти ж мені ніколи ж не давав плакати»; «Ти ж мені не давав плакати ніколи» [11, № 792]. Така фольклорна модель речення, з одного боку, побудована за типом для фольклорних фактів, наприклад, фразеологізмів¹² і голосінь, конструкцією із заперечним дієсловом не давати («Та я жъ тобі, мій сыночку, не давала и плакать» [11, № 94]; «Та хіба ж я тобі їстоньки не давала?» [11, № 281], а з другого – викликає конотації з категоричною забороною чогось предметного, цілком відчутного. Такі фольклорні конструкції свідчать про архаїчність, глибоку осмисленість носіями традиції ритуальної обрядодії голосіння, наявність і продуктивність її вторинної метафоризації в традиційній культурі¹³.

Важливою акціональною регламентацією оплакування є **кореляція звучання голосінь з іншими складовими обряду**. Тобто виконання голосіння має своє визначене місце і час, воно може початися в певний момент і не перешкоджає іншим обрядодіям. Так, існує багато свідчень про те, що учасники похорону обов'язково вгамовували голосильницю, коли починалася церковна відправа: «Під час дороги на кладовище заводять тягом – хіба що утомляться дуже, то перестають на хвилю, або як “пан-отець” Євангеліє читає» [26, с. 23–24]; «І то тільки тоді так плачуть, як піп не відправляє, а наколи піп читає Євангеліє або відправляє похорон, то тоді одна другу зачитує і перестають плакати» [20, с. 146]; «Найбільше плачуть, як вже провід на подвір'ї поставлять, як піп приїде. А як починає правити, то наказ затихнути. А як піп вийде і вкладають в труну, то всі кричать родичі-жінки, а чоловіки тільки плачуть мовчки, поки несуть на кладовисько, то плачуть. А як піп починає Євангелію читати, то замовкають»¹⁴.

Цього правила дотримуються й сьогодні: «Як Євангелію читає – не голосять, похорон правиться – не голосять, слухають похорон. Не положено» (ПГІ). Сталість і поширеність цього припису свідчить про його давність і важливість в українській голосильній традиції.

Описана регламентація не голосити під час відправи припиняє оплакування, водночас певні етапи похорону сприяють активнішому його виконанню. Наприклад, повсюдно побутує тенденція, що голосильниця завжди реагує ритуальним плачем на прихід нових учасників. Це актуалізує її спомини, стає певним стимулом для оплакування й навіть набуло вербалізації в тексті голосіння. Мотив заклику до померлого подивитися на людей, які прийшли до нього, належить до основного мотивного фонду української голосильної традиції, тобто властивий усім локальним голосильним традиціям, характеризується високим ступенем імпровізації

і тривалим хронологічним побутуванням. Тут обмежимося лише одним прикладом:

*А чого ж це ти лежиш,
Чому не шануєш своїх бояр та дружок,
Що прийшли до тебе в гості,
Моя ти дитино...*

Потім, вгледівши між тими, хто прийшов, подруг померлої по школі:

*Дунечко! Та поглянь,
Он прийшли до тебе подруги,
Щоб іти в школу [11, № 249].*

Персонажні норми української голосильної традиції

Найпоказовішими маркерами архаїчності й традиційності оплакування є регламентації цієї обрядодії, пов'язані з **персонажним кодом похорону**. Це добре розроблений і відчутно міфологізований пласт знань про голосильну традицію, який є актуальний для всіх локальних голосильних традицій. Так, майже всім носіям традиції, навіть тим, які не вміють голосити й лише чули голосіння чи хоча б трохи знають про цей звичай, добре відомо, кому можна голосити, а кому ні; за ким можна чи варто голосити, а хто «не варт»; кого найдовше і найбільісніше оплакують, а за ким і зовсім не голосять. Мовиться про традиційні культурні норми, які визначають:

- ◆ кому можна / не можна голосити;
- ◆ кого можна / не можна оплакувати;
- ◆ черговість оплакування померлого.

Персонажна опозиція **той, кому можна голосити** ↔ **той, кому не можна голосити** насамперед актуалізує родинні зв'язки померлого. Слід наголосити, що це правило працює навіть у локальних традиціях, де існував звичай найманого плачу. Тради-

ція визначає потенційних активних виконавців оплакування. Отже, згідно з народними регламентаціями, провідне місце тут належить найближчій родині: «Плачуть і голосять більш усього рідня» (Донеччина, див. комент. до [11, № 263]); «Голосить рідня або особи, близькі до помершого. Плачок не наймають» (Буковина, див. комент. до [11, № 263]); «На Україні нема професійних плакальниць, плачуть лише рідні за рідними» (Черкащина, див. комент. до [11, № 325]). Українська голосильна традиція називає також інших людей, які можуть оплакати померлого, хоча однозначно заявляє, що основним критерієм щирості голосіння є туга за померлим: «Коли яка людина помирає, то за нею дуже голосять сусіди, а головним чином хатні» (Хмельниччина, див. комент. до [5, № 1087]); «Плачуть жалібно і з усердієм тіко свої рідні: мати, дочка, систра або тетка, а вже дальні родичі плачуть з меншою охотою. Чужі баби плачуть ни всі, а тіко деякі. Плачуть тіко ті, які були дуже знакомі, часто буали в гостях і так жили ладно і то вже плачуть ни з такою охотою, як рідні, кому дуже жаль умерлого. Чужі плачуть тіко з-за того, щоб на поминках посадили їх на перве місце і получче вгощали» [27, с. 29]. Такі самі тенденції збереглися до сьогодні, проте нині, коли дитяча й молодіжна смертність, завдяки медичному обслуговуванню, значно нижча, респонденти акцентують, що голосять насамперед за молодими: «/А голосять в вас в селі за покойником?]/ – Ой! Ну як оце, примером, умре тітка Люся. Уже 93 годи. Ну, заплаче син, усе. А не дай Бог, що трагічне, да молоде вмирає – і голосять, і кричать!» (Н Л); «/Дотепер можна почути голосіння?/ – Да. Де такеє старе – не, а де молодеє умре – дак совсем невозможно!» (БКІ).

У наведеному переліку привертає увагу наявність серед потенційних виконавців оплакування сусідів. Це не єдиний випадок уваги похоронної традиції до стосунків сусідства. Так, цікавий факт ритуального акцентування на цьому моменті до сьогодні зберіг гуцульський похорон. Тут сусідів одра-

зу після родини називають серед тих, кому дають ритуальну пожертву, так звані «миски» – посуд з їжею ¹⁵: «якимось фіїнам (похресники), сестрам, якщо є перві (двоюрідні) сестри, родині або добрим сусідам» (ПБВ); «дають рідним, двоюрідним, сусідам близьким, потом сусідам дальшим» (СГП). Донині повсюдно дотримуються заборони виконувати сільсько-господарську й іншу роботу, поки померлий перебуває в хаті. Ця заборона стосується й найближчих сусідів. У с. Прокурава межею дії цього припису є річка або струмок, «поки не пройде вода»: «Квіти, вазони треба з хати повиносити, бо, кажут, вони всі всихаютьси. Прати не можна. Сусідам навіть, поки не поховають. Не можна на городі робити. Кажут: “Поки не пройде вода”. Так як у нас тут є потік такий, то вже за потоком – то ті можут робити» (СНЮ).

Отже, тут сусіди є активними учасниками похорону: їх часто кличуть споряджати померлого, виносити труну з хати, копати яму. Особливий статус має сусід, поле якого межує з полем померлого. На похороні процесія вперше зупиняється на цій межі, яка має семантико-типологічну схожість із водяною перепорою і сакральними спорудами: «Перший раз домовину ставлять на межі: коли земля його закінчуєся, починаєся другого. Другий раз ставлять на воді. Ну, і біля кожного хреста чи каплички по дорозі /.../ А, і коли на межі ставлять, то дають “за прости́біг” [пожертву. – І. К.-Ф.] межівнико́ви» (ПБВ). Про важливість особи сусіда в ритуальному контексті свідчить факт, що традиція навіть виробила спеціальну назву для такої людини – *межівник*.

Ми розглянули перелік осіб, які зазвичай виконували голосіння на похороні. Однак промовистішими свідченнями міфологізації й особливого сакрально-магічного статусу голосіння є заборони на оплакування. Основним правилом тут є заборона голосити вагітним, а раніше ще й зарученим дівчатам. Ці особи через свій особливий лімінальний статус загалом у по-

хороні майже не брали участі. Це правило до сьогодні актуальне на всій території України і стосується як похоронного, так і поминального оплакування: «Наречені не голосять, хоч би як жаль було» [17, с. 301]; «Перед вшановуванням Куста всі жителі села [Сварицевичі. – І. К.-Ф.] (крім вагітних жінок, дівчат, які заручилися) обов'язково йдуть на кладовище “возбудіті”, “возбуджаті” рідних»¹⁶; «Вагітна у нас була оце моя невестка Надя – дак она і на кладбище не ходила, і не прощалася. /.../ Приехала на похорон – помогала, а до батька не пудходила, не прощалась і на кладбище не ходила. Це точно» (НЛ); «Я й не приказувала. Це був 47-й год, я була беременна Васильком. На кладбище неззя беременним ходить» (ЯКІ). Заборона голосити названим лімінальним категоріям (вагітним жінкам і зарученим дівчатам) ставить обрядодію оплакування в один типологічно-семантичний ряд з іншими важливими складовими ритуального акціонального коду, на які існують заборонні регламентації. Так, наприклад, рідним заборонено робити домовину, перекладати тіло в домовину, нести гріб із померлим.

Наступною персонажною опозицією, важливою в регламентуванні оплакування, є формально-семантична пара **той, кого можна оплакувати ↔ той, кого оплакувати не можна**. Тут, по суті, усі локальні традиції за увесь час фольклорно-етнографічних спостережень, до наших днів включно, одностайні в забороні голосити за малими дітьми: «За маленькьоў дитиноў ни вільно плакати, бо она шіслива у Бога, то ангилик»; «Ни плач за дитиноў, бо слозами утопиш» [25, с. 334]; «За малов дитинков гріх плакати, бо вно ни має гріхів жедних, а за маму, то лиш муси перелетіти три рази через вогонь душка за то, шо мама з ним мала муки. Витак иде до неба, бо то прото ангелик. А ек хто приказуе за маленьков дитинков, то топи его в слизах, бо з него нима шо змивати и за це має великий гріх тот, шо плачет, бо вин своєми слизами завдає дитині муки» [30, с. 27]; «От плач дітей за батьками – це Богові вгодно, бо це слёзи благодатні. “А чо́го

за дитиною плакати? Дитина безгрішна – приймає ангельський вид. Щасливий той, хто малим помер”»¹⁷; «І батюшка казав, що не плачте, не можна плакати за дитиною. Він маленький, він ангелятко, він буде ангелом коло Бога» (СГМ). Аргументом для заборони називають особливий статус дитини – її зараховують до ангелів, яких Бог забирає до себе в рай, у чудове місце, тому немає підстав, навіть гріховно жаліти, оплакувати дитя. Про поширеність і стійкість цього народного уявлення свідчить його вербалізація в редукованому вигляді, а саме у формі звертання до померлого, у тексті голосіння:

*Мої диточки, мої ангеляточка!
Нащо жъ вы мене покынули [11, № 103].*

* * *

*Та мій анголик дорогий,
А мій анголик малесенький [11, № 363].*

* * *

*Дитиночко моя люба, ангелику мій славний,
Я гадала, синочку, що ти мене поховаєш
[11, № 944].*

* * *

*Ви в мене як соловейки, як ангелики.
Діти мої не догодовані [11, № 992].*

Ця, безсумнівно, вторинна мотивація заборони, відшліфована відомою церковною позицією про безгрішність охрещеної дитини, змушує до пошуків первинної мотивації. Про важливість для традиційної культури порушеної проблеми свідчить стійкість, частотність і однотайність мотиваційних рефлексій, пов'язаних зі смертю дитини. Роздуми про це питання виводять на глибинні традиційні народні уявлення про дитину, зумовлені її особливим магічним лімінальним статусом. Ми не маємо наміру заглиблюватися в семантичний простір цих уяв-

лень, оскільки ця важлива проблема виходить за межі нашої студії. Водночас вона потребує і має своїх дослідників [12, с. 81–112]. Зупинимось на тих моментах, які важливі для пояснення первинної мотивації заборони голосити за дітьми.

Ключем для нашого трактування заборонної регламентації на оплакування дітей є розшифровка порушень цього загальновідомого правила. Розгляньмо приклади. У 1924 році на Житомирщині було зафіксовано голосіння матері за вмираючою дитиною. Про це свідчить ремарка перед текстом: «Як жінка оплакує малу дитину, що вмирає» [4, од. зб. 438, арк. 52]. У супровідному листі до Етнографічної комісії ВУАН записувач Й. Валовой написав: «Надсилаю запис, де оплакується дитину. На жаль, я не можу записати це нотами. Це дуже цікавий речитатив». Тобто зафіксоване оплакування є не звичайним плачем, а ритуальним оплакуванням, оскільки про це свідчить відповідне музичне виконання. Водночас, що найважливіше, він виконаний в абсолютно заборонений період – під час вмирання дитини, а згідно з часовими регламентаціями, голосити в такі моменти заборонено. Усе-таки мати через великий жаль порушує цю серйозну заборону. На нашу думку, формування табу на голосіння за дітьми й вмотивування його твердженнями про майбутнє посмертне райське життя померлої дитини мало на меті заспокоїти матір, яка через жаль і розпач також могла стати втраченою для громади, суспільства. Бачиться, що описані «ангельські» мотиваційні рефлексії існують у прагматичному полі психокомпенсаторної функції традиційної обрядової культури і мають на меті зберегти здоров'я і життя молодой матері, що втратила дитину¹⁸.

Нашу тезу підтверджують численні заборони матері йти на цвинтар за першою дитиною в день похорону: «На поминах і в задушні дні не заводять. Мати не йде за “деревищом” і не заводить за першою дитиною» [26, с. 24]; «/А казали, що за першою дитиною мамі не можна було плакати?/ – Плакати – плакала,

а не йшла на могилки» (ЄМА). Така семантично-обререгова прагматика зумовлює заборону на оплакування вагітним жінкам: важкі психоемоційні переживання шкідливі як для вагітної жінки, так і для майбутньої дитини.

Ще одним підтвердженням нашої тези про прагматичну підставу табу на голосіння для матері є комплекс уявлень про оплакування самогубців. Не вдаючись до аналізу міфопоетичних уявлень про цю особливу категорію померлих, розглянемо матеріал, який стосується нашої теми. Із Гуцульщини початку ХХ ст. маємо такі свідчення: «Хто собі сам жите відби́ре, то за ним плакати ни вільно, бо він того ни варт» [25, с. 334]. У цій персонажній заборонній регламентації маємо актуалізацію семантики «заслуженості» померлим, щоб за ним голосили. Згідно з народними уявленнями, самогубці не заслуговують на це. Проте існують свідчення про оплакування таких померлих:

Шо ж тебе штовхнуло на таке?

Так не знаю.

Я ж тебе гляділа і жаліла тебе.

Не вгледіла і не вжаліла (БКІ).

* * *

Ой доню моя ріднесенька, доню дороженька!

*Ой що ти наробила, нащо ти сиріточок лишила?*¹⁹

В обох випадках – це голосіння матері, яка, попри всякі заборони, через превеликий жаль порушує традиційні норми. Отже, заборона оплакувати дітей і самогубців разом із правилом не плакати надто довго є прагматичною мотивацією, захисним механізмом традиційної культури, що має на меті зберегти здоров'я й життя матері, яка втратила дитину. Водночас це не протирічить системі вірувань про особливий магічний статус дітей і самогубців у системі народних вірувань і уявлень, які існують у пасивній пам'яті носіїв фольклору і набувають вербальної актуалізації під час похорону.

Показовим свідченням традиційного начала обряду голо-
сіння є існування норм щодо **черговості оплакування помер-**
лого. Тут маємо два типи регламентацій. Поширеним є прави-
ло, що першими голосять найближчі родичі, а відтак – дальші:
«Першенство мають найблизші родички померлої людини:
мати, дочка і сестра, а також невістка, внучка, невістка (бра-
това), тітка, баба, вуйна, стрийна, стрийчина, уйчина, тітчи-
на, зовиця, свість, свекра, теща, сваха, кума, сусіда. Заводять
найблизші, а дальші тоді, як нема ближших, або як дійсно дуже
любили померлого, при величавім похороні для збільшення
паради» [26, с. 24]. Надія Ковальчук, яка здійснила запис голо-
сіння на похороні чоловіка ([11, № 699], див. також запис голо-
сіння і відповідного контексту на компакт-диску), засвідчила,
що між дружиною й сестрою померлого під час оплакування
виникала певна напруженість щодо того, хто має право пер-
шим голосити й довше оплакувати.

Інша регламентація – голосити починають найстарші учас-
ники обряду: «Зачинають голосити найстарші присутні» [9,
с. 357]. Водночас друге правило не суперечить першому, згідно
з яким оплакування розпочинає найближча родина, оскільки
із цього ж регіону маємо інформацію, що «голосить рідня або
особи, близькі до помершого. Плачок не наймають» [9, с. 357].
Традиційна норма, згідно з якою першими починають голоси-
ти люди літнього віку, належить до блоку уявлень і правил, які
стосуються персонажного коду похоронного обряду, а саме,
що основними розпорядниками і в багатьох ключових момен-
тах виконавцями на похороні (приготування тіла, нічне си-
діння біля померлого, читання молитов) повинні бути особи
саме цієї вікової категорії. Зрештою, у нашому випадку важли-
во наголосити, що показовими є не певні правила та рекомен-
дації щодо послідовності оплакування, а власне увага традиції
до цієї складової похоронного обряду.

ПРИМІТКИ

- ¹ Цікаві праці із цієї проблеми маємо в російській фольклористиці [1; 14].
- ² Записав П. Сікало в м. Сміла на Полтавщині в 1925 році [5, од. зб. 756, арк. 208 зв.].
- ³ Вислів «волос в землю вріс» — це в розумінні, що «так дуже плакали Адамові діти за своїм батьком, що аж волосся на голові стовч стало» (примітка В. Кравченка).
- ⁴ Ідея «заслуженості» відома також в інших регіонах України, про що йтиметься в аналізі функціонального навантаження голосіння.
- ⁵ Записав С. Шевчук у с. Сварицевичі Дубровицького р-ну Рівненської обл. в 1987 році [3, од. зб. 1196, арк. 1].
- ⁶ Цій темі ми присвятили спеціальну студію [18].
- ⁷ Записи В. Сисова (Фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, етнографії і фольклору АН Білорусі. — Ф. 8, оп. 91, спр. 254, арк. 8).
- ⁸ Про її активність і живучість у голосильній традиції яскраво свідчить коментар за 1987 рік до опису обряду календарного оплакування із с. Сварицевичі: «Діти повинні схиляти голови, чоловіки стояти нерухомо, а жінки голосять» [3, од. зб. 1196, арк. 1].
- ⁹ Самозаписи Насті Присяжнюк [13, арк. 25 зв.].
- ¹⁰ Додатковим аргументом цього твердження є народні фразеологізми на зразок «хоч головою об стіну бийся» для номінації плачевного становища людини.
- ¹¹ Див. коментар до праці «Голосіння» [11, № 699].
- ¹² Пор. поширені прислів'я на зразок: «Б'ють і плакати не дають».
- ¹³ Ще більше доказів для підтвердження цієї тези містить символізація обрядового оплакування, пов'язана з магичною функцією голосіння.
- ¹⁴ Із самозаписів Насті Присяжнюк [13, арк. 36–37 зв.].
- ¹⁵ Детальніше про це див. в матеріалах АНФРФ ІМФЕ [7].
- ¹⁶ Записав Степан Іванович Шевчук у 1987 році під час включеного спостереження в с. Сварицевичі Дубровицького р-ну Рівненської обл. на Трійцю (Зелену неділю).
- ¹⁷ Із самозаписів Насті Присяжнюк [13, арк. 100].
- ¹⁸ Ця сама оберегова прагматика зумовила появу легенд про особливу Божу опіку над дітьми, народженими поза шлюбом, зафіксованими на початку XX ст. Цікавим є образ Божої Матері, яка в особливий спосіб опікується такими дітьми: коли щось погане має статися з ними, то вона один черевик взує, а другий — уже ні, і так біжить до Бога просити за нешлюбну дитину.
- ¹⁹ Із самозаписів Насті Присяжнюк [13, арк. 71].

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеевский М. Д. «Чтобы слезы не капали...»: регламентирование выражения эмоций при ритуальном оплакивании покойника // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. научных статей. – М., 2009. – Вып. 12. – С. 334–346.
2. АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 11-4, од. зб. 611.
3. АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 14-3, од. зб. 1196; од. зб. 1253; од. зб. 449.
4. АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 1-5, од. зб. 361; од. зб. 438.
5. АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 1-7, од. зб. 756; од. зб. 807.
6. АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 29-3, од. зб. 227.
7. АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 6-3, од. зб. 66.
8. Беньковський І. Оплакування умерших. Причитание и голошение над покойниками // Киевская старина. – 1896. – № 9. – С. 250–261.
9. Бордейний І. Похоронні звичаї й обряди в селі Молодієві Черновецького пов. // Гнатюк В. Похоронні звичаї й обряди // Етнографічний збірник. – Л., 1912. – Т. 32.
10. Васильєв М. К. [Документи, известия, факты] // Киевская старина. – 1890. – № 8.
11. Голосіння / упоряд. І. Коваль-Фучило ; [наук. ред. Л. Іваннікова] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2012. – 792 с. + компакт-диск.
12. Гузій Р. З народної танатології: карпатознавчі розсліди. – Л. : Ін-т народознавства НАН України, 2007. – С. 81–112.
13. ДАВО. – Ф. Р-5105, оп. 1, од. зб. 86.
14. Добровольская В. Е. Запреты и предписания, связанные с исполнением похоронно-поминальных причитаний, в традиционной культуре Центральной России (материалы Владимирской и Ярославской областей) // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. научных статей. – М., 2009. – Вып. 12. – С. 319–333.
15. Дудек П. Про плачок на Гуцульщині // Свенціцький І. Похоронні голосіння // Етнографічний збірник. – Л., 1912. – Т. 31. – С. 25–26.
16. Ефименкова Б. Б. Текстологическое исследование // Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская область). – М., 1980. – С. 7–87.
17. Кисілевська О. Похоронні звичаї й обряди в селі Товмачику, Коломийського повіта // Гнатюк В. Похоронні звичаї й обряди // Етнографічний збірник. – Л., 1912. – Т. 32. – С. 299–302.
18. Коваль-Фучило І. Похоронний обряд на Косівщині: семантика й номінація // Народна творчість та етнологія. – 2013. – № 6. – С. 65–89.

19. *Кравченко В.* Вмирання, смерть, похорон та забобони, сполучені з ними // АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 15-3, од. зб. 158.

20. *Кузеля З.* Посиженіє і забави при мерці в українськiм похороннiм обрядi // Записки Наукового товариства iменi Шевченка. – 1915. – Т. 122.

21. *Курило О.* Матерiяли до української дiялектологiї та фольклористики. – К. : ВУАН, 1928.

22. *Ленчевский Л.* Похоронные обряды и поверья в Староконстантиновском у. Волынской губ. // Киевская старина. – 1899. – № 7 (Т. 66).

23. *Михалецький О.* Голосiня в Тростянцi, Снятин. пов. // *Свенцiцький І.* Похороннi голосiння // Етнографiчний збiрник. – Л., 1912. – Т. 31. – С. 25.

24. Обрядові пiснi Слобожанщини (Сумський рiгiон) / фольклорнi записи та упорядкув. В. В. Дубравiна. – Суми, 2005.

25. *Онищук А.* Похороннi звичаї й обряди в селi Карловi Снятинського пов. // *Гнатюк В.* Похороннi звичаї й обряди // Етнографiчний збiрник. – Л., 1912. – Т. 32. – С. 231–252.

26. *Охримович О.* Голосiння в селi Волосянцi, пов. Стрий // *Свенцiцький І.* Похороннi голосiння // Етнографiчний збiрник. – Л., 1912. – Т. 31. – С. 23–24.

27. *Перейма Т.* Похороннi звичаї й обряди в селi Ропицi Руськiй Горлицького пов. // *Гнатюк В.* Похороннi звичаї й обряди // Етнографiчний збiрник. – Л., 1912. – Т. 32. – С. 203–209.

28. *Тарасевський П. К.* Про голосiння в с. Шебекинi, Курс[ької]. губ. // *Свенцiцький І.* Похороннi голосiння // Етнографiчний збiрник. – Л., 1912. – Т. 31. – С. 29–33.

29. *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. – С.Пб., 1877. – Т. 4.

30. *Шекерик-Доників П.* Приказованє по умерлим // *Свенцiцький І.* Похороннi голосiння // Етнографiчний збiрник. – Л., 1912. – Т. 31. – С. 26–28.

СПИСОК ІНФОРМАТОРІВ

БКІ – Бородiна Катерина Юнiвна, 1936 р. н. Записано 1 липня 2010 р. в с. Мньов Чернiгiвського р-ну Чернiгiвської обл.

ГРІ – Горобець Раїса Иванiвна, 1940 р. н., iз с. Миронiвка Свiтловодського р-ну Кiровоградської обл. Записано 19 травня 2012 р. в с. Глинськ Свiтловодського р-ну Кiровоградської обл.

ЄМА – Єфимець Марiя Андрiївна, 1941 р. н. Записано 12 червня 2011 р. в с. Сварицевичi Дубровицького р-ну Рiвненської обл.

ЕНО – Єфимець Ніна Олександрівна, 1937 р. н., народилася в Дніпропетровську, з 1969 р. – у Сварицевичах. Записано 12 червня 2011 р.

ЗВВ – Зайченко Віра Володимирівна, 1938 р. н., вища освіта, наук. співробіт. Чернігів. істор. музею, народилася в с. Масяни Чернігівського р-ну Чернігівської обл. (нині – територія м. Чернігова). Записано 30 червня 2010 р. в м. Чернігові.

ЗГА – Зікрач Галина Афанасіївна, 1949 р. н. Записано 15 вересня 2011 р. в смт Високопільля Високопільського р-ну Херсонської обл.

КВІ – Кравченко Валентина Іванівна, 1940 р. н. Записано в червні 2010 р. в с. Стольне Менського р-ну Чернігівської обл.

НЛ – Новак Людмила, 1936 р. н. Записано 1 травня 2011 р. в с. Велика Кошелівка Ніжинського р-ну Чернігівської обл.

ПБВ – Петричук Богдан Васильович, 1989 р. н., народився в с. Бабин, вища освіта. Записано 2012 р. в м. Косові Івано-Франківської обл.

ППІ – Петровська Ганна Іванівна, 1940 р. н. Записано 3 липня 2010 р. в с. Козацьке Ніжинського р-ну Чернігівської обл.

СГМ – Світлична Галина Миколаївна, 1947 р. н. Записано у вересні 2011 р. в с. Кам'янка Апостолівського р-ну Дніпропетровської обл.

СНЮ – Сидорак Наталія Юріївна, 1949 р. н. Записано 2012 р. в с. Прокурава Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

СГП – Стефурак Ганна Павлівна, 1939 р. н. Записано 2012 р. в с. Хімчин Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

ЯКІ – Якинець Катерина Іванівна, 1925 р. н. Записано 20 травня 2012 р. в смт Власівка Світловодського р-ну Кіровоградської обл.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АНФРФ ІМФЕ – Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

ДАВО – Державний архів Вінницької обл.

SUMMARY

The paper explores the rules of ritual lament concerning the actual implementation (obligation / not obligation of laments in the rite context, ritual stance of the lament-woman, ritual calming of the lament-woman, laments correlation performance with other components of the

rite) and personal regulations (who can / can not lament, who can / can not mourn, a line of lamentation during rite).

Researchers of the lament tradition are unanimous that the existence of strict rules, regulations to implement the mourning ritual is an important argument in its traditional principles, archaic, ritual origin. The traditional people culture during a long time, transformed crying – the emotional reaction to painful experiences – into the ritual caused doing, compiled it, took control of its needs. Close look at these people's instructions for making mourning gives reason to argue that they are quite old in origin, some of which, such as the prohibition of wailing at night, common to all Slavic traditions in which exists ritual cry.

An important argument of cry archaic is interconnection regulations for its implementation with all major funeral ritual codes: acting, personal, temporal, locative, music. The article analyzes the laments functioning in acting system and personal semantic layers of Ukrainian funeral traditions.

Ceremonial regulation to enforce cry, that its necessity in the context of a funeral, despite the prevalence of the entire Ukrainian ethnographic territory has an interesting local features. Folk material and ethnographic descriptions of funeral rites give reason to distinguish mandatory criterion of mourning in funeral from strict regulation to the possible absence.

The high degree of commitment, even to the categorical order, is characteristic to polissa funeral. Ideological installation on this rule embodied not only in acting code of burial ritual (actually in mourning, but also at the level of verbalization became a folk understanding) in the form of phraseology (cliche wishes and positive replica of mourning for parents) and narratives, including legends.

Prohibition for children and suicide mourn plus the rule not to cry too long is pragmatic motivation protective mechanism of traditional culture, which aims to preserve the health and life of the mother who lost her child. However, this does not preclude the belief system of special magical status about children and suicides in the system of people's beliefs and perceptions that exist in the passive memory of people and get verbal actualization at the funeral.

Keywords: mourning, ritual pose, holosylnytsya, died.

УДК 392.5+398.8(477.41/.42=161.2=161.3)

*О. П. Павлова
(Білорусь)*

ОБРЯДОВІ ПІСНІ СВАТАННЯ Й ЗАРУЧИН БІЛОРУСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ

У статті розглянуто обрядові пісні сватання й заручин білорусько-українського Полісся; виявлено основні образи-символи, що трапляються на території прикордоння; окреслено подібності та відмінності цих обрядів.

Ключові слова: сватання, заручини, обряд, поетика, символіка, структура.

В статье рассмотрены обрядовые песни сватовства и помолвки белорусско-украинского Полесья; выявлены основные образы-символы, встречающиеся на территории пограничья; указаны сходства и отличия данных обрядов.

Ключевые слова: сватовство, помолвка, обряд, поэтика, символика, структура.

The ritual songs of courtship and engagement in the Belarusian-Ukrainian border region are considered. The main images of the characters appearing in the borderland. Indicated similarities and differences of these ceremonies.

Keywords: courtship, engagement, ceremony, poetics, symbolism, structure.

Тексти пісень передвесільного періоду білорусько-українського Полісся мають у своїй структурі та змісті як деякі відмінності, так і певні збіги.

У більшості текстів найповніше відтворено обряд сватання, у якому відбиті міфологічні уявлення, пов'язані з купівлею-продажем нареченої. Використаний у піснях діалог наповнює текст своєрідним колоритом і супроводжується різноманітними прислів'ями та приказками:

Сватове-панове, па што вы прыехалі?
Ці па грэчку, ці па жнэчку,
Ці па доўгую касу...
Няма грэчкі, не памыта,
Няма жнэчкі, не пабіта,
А наша дзеўка ўся адмыта (АМК).

Щодо українських варіантів пісень передвесільного періоду, то в них, окрім обов'язкових діалогів, що відбуваються між сватами, трапляються батьківські настанови, напутні поради перед відповідальним вибором дітей:

– Чи я, мамо, вам докучила,
Що ви рано так заручили?
– Не ти, доню, нам докучила,
Докучили твої подруги,
Під віконце підбігаючи,
На вулицу викликаючи... [1, с. 94];

Перейдеш ти в нову хату,
Збережи господарство там,
Не втрачайся, не соромся,
Тільки щастя буде в ній... (ГВМ).

Якщо в білоруських текстах найповніше показано внутрішній світ, відображено психологічний стан молодих перед весіллям, то в українських піснях передусім переважають похвальні наспіви на адресу молодої, підкреслювалася її краса. Наречену намагалися показати рукодільницею та господинею:

А ты, хлопец, не пужайся,
А ты, хлопец, не саромся,
Будзе ў вашай хаце свята,
Безумоўна будзе... (ОВК);

А казали: Марусенька не пряха, А її матюнка не ткаха,
А її сестриця небилиця, – Аж вона, молодая, на пряла,
А її матюнка наткала, А її сестриця побілила,
На ясному сонечку посушила,
У світлиці на скамниці покачала,
Іванову всю родиночку обдаровала. Гу! [1, с. 93].

Як розповідали жителі с. Озерщина Речицького району Гомельської області, у білоруських обрядах сватання було прийнято: «Приежжать на своей телеге (обязательно на своей), жених держал в руках рушник и боты для тещы, ого» (АМК). В українській традиції також можна знайти подібні варіанти обрядової дії: «До нас свати йшли, попереду – жених, а позаду – його почет. Наречений обов'язково ніс у руках гостинець й взуття для тещі, його взували на весіллі, а на “сватанні” приміряли...» (записано від переселенки із Чернігівщини). Також подібний обряд із примірюванням взуття трапляється в пісенних текстах на Гомельщині, наприклад:

Еду ціха, еду хутка,
Бо вязу я боты цёшчы,
Чырвоныя, прыгожыя,
У сваты еду я! (АМК).

В українських пісенних текстах також можна відшукати схожі сюжети:

Тихо конічек мій їде,
Черевички везу я,
Червоненькі і біленькі
Черевички везу я (ГВМ).

У весільній обрядовості білорусів важливим був вибір дня сватання.

«За уявленнями наших предків, найсприятливішим днем для сватання вважався четвер (у окремих регіонах сватання відбу-

валося в суботу або неділю). Про інші дні тижня говорили так: “Усё роўна вяселле не склеіцца” [2, с. 11]. У м. Добруші Гомельської області найкращим днем для проведення весілля вважалася п’ятниця: «В п’ятницю збирались усі, приходили дивитися на жениха, як воно, та що...» (ОВК). «З того моменту, як сват переступав поріг хати майбутньої нареченої, починався відповідальний довесільний період. Його зміст полягав у тому, щоб встановити взаємопорозуміння між родами» [2, с. 11].

Траплялися випадки, коли на сватання приходили свати з подушкою в руках. «Вважалося, чим більше в ній буде пір’я, тим більше щастя буде у молодих, якщо сватання пройшло успішно, то молодих обсипали цим пухом, вважалося, що вони будуть таким чином жити в багатстві» (СТМ). В описах весільної обрядовості в українській традиції таких моментів ми не виявили.

Сватання могло бути успішним, якщо наприкінці застілля мати майбутньої нареченої виконувала глибоко символічний ритуал: у пляшку, принесену сватом, насипала жита, загортала в рушник і повертала гостю. Це означало: посіяне зерно обов’язково проросте новим колосом [2, с. 12].

«Зазвичай сват відправлявся на заручини з буханкою хліба й пляшкою горілки. В українській традиції було прийнято, щоб жених ніс на заручини кабанчика і дві пляшки, одну – повну, другу – порожню. Якщо першою діставала наречена повну пляшку, це означало, що життя буде безхмарне, тихе й спокійне, якщо ж порожню – буде багато проблем» (ГВМ).

Інколи доходило навіть до комічного. Ось що розповідала жителька с. Голубичі Ріпкинського району Чернігівської області: «У меня было так, как пришёл жених в сваты, принёс тую гарэлку и пусту бутылку, дык мама моя достала полную, заставила его выпить. “Если выпьешь, – говорит, – всю, здоровый, отдам дочку за тебя, а нет – значит не судьба”. Он выпил, а она ему: “Да ты еще и пьяница, не-е, не отдам дочку за тебя”» (ГВМ).

Більшість пісень, що їх виконували під час сватання й заручин, як у Білорусі, так і в Україні привертають увагу не тільки своїми сюжетами, але й неповторними образами-символами, використання яких у кожній з пісень має певний зміст.

У пісенних текстах, що їх виконували свати, важливе місце відводилося зооморфним образам, які символізують нареченого й наречену: «А ў нас ёсць галубок да пары вашай галубцы». Образ голубки означав чистоту, молодість, цноту, незайманість дівчини. У білоруських весільних піснях, якими супроводжувався обряд сватання, селезень і качечка також уособлювали нареченого й наречену:

– Сівы, белы селязеньчыку,
Ці быў ты на Дунайчыку,
Ці бачыў ты сваю качачку?.. [3, с. 63].

Не можна також оминати увагою образ зозулі, вічний символ самотності. Щодо пісень, що їх співали під час сватання, то тут цей образ-символ теж виник не даремно. Не всі дівчата, які були засватані, мали бажання виходити заміж. Як засвідчують жителі с. Короватичі Речицького району Гомельської області, траплялися випадки, коли рідні дівчини примушували її виходити заміж за нелюбого: «Дівчина не завжди хотіла йти заміж, тому приходили батьки молодого й домовлялися зразу з її батьками, без участі молодої:

Куковала зязюленька под окном,
Плакала, ой Юлечка, за столом.
Ой не плачь, не плачь, Юленька...» (АМК).

Якщо порівнювати тексти білоруських та українських пісень, то можна дійти висновку, що в білоруських варіантах частіше трапляється образ зозулі, яка символізує дівчину, а в українських пісенних зразках – це зазвичай образ риби: «Впала Галюхна, впала, / Наче рибонька в'яла» [1, с. 80].

Символіка риби тісно пов'язана з водною стихією, яка забезпечує початок життя, так як і весілля, що символізує початок нового життя. Не випадково ця стихія найчастіше трапляється в цих пісенних текстах та може бути представлена і річкою, і озером, і навіть океаном. Але найчастіше цей образ-символ, репрезентований у вигляді річки Дунай, ми можемо спостерігати в текстах весільних пісень як у білоруському фольклорі, так і в українському:

А то ноч і здрадзе,
Прийдзе Ванечка і ўкрадзе,
Завязе цябе на Дунай... [3, с. 65];

Та рушники напярла,
По тихому Дунаю білила... [1, с. 80].

У більшості пісень, що виконувалися дівчиною або для дівчини, яку видавали заміж проти її волі, можна знайти образи-символи, які репрезентовані в зменшувально-ласкавій формі: «галубанька», «качачка», «Дунайчык», «зязюлька», «рибонька» тощо. Їх функціональність пов'язана з відображенням у пісенних текстах внутрішнього стану нареченої.

Розглянуті характеристики пісенних текстів передвесільного періоду білорусько-українського Полісся, якими супроводжувалися сватання й заручини, дозволяють дійти висновків про наявність в українському й білоруському весільному фольклорі як деяких схожих особливостей, так і специфічно виражених.

ЛІТЕРАТУРА

1. Весільні пісні : у 2 кн. / редкол. : О. І. Дей (голова), І. П. Березовський, М. М. Гордійчук, С. Д. Зубков та ін. ; відп. ред. : І. П. Березовський, О. А. Правдюк. – К. : Наукова думка, 1982. – Кн. 1. – 872 с.

2. *Котович О. В.* Белорусская свадьба: тайные ключи семейного счастья / О. Котович, Я. Крук. – Мінск : Адукацыя і выхаванне, 2011. – 72 с.

3. Палескае вяселле / [уклад. і рэд. В. А. Захаравай]. – Мінск : Універсітэцкае, 1984. – 303 с.

СПИСОК ІНФОРМАТОРІВ

АМК – Аникеева Марія Кирилівна, 1945 р. н., с. Озерщина Речицького р-ну Гомельської обл.

ГВМ – Говбиш Валентина Михайлівна, 1950 р. н., м. Гомель.

ОВК – Овмененко Вікторія Костянтинівна, 1945 р. н., м. Добруш Гомельської обл.

СТМ – Сердечна Тетяна Максимівна, 1951 р. н., с. Короватичі Речицького р-ну Гомельської обл.

Переклад з білоруської Олени Чебанюк

SUMMARY

The purpose of this study is to investigate wedding songs, in fulfillment of rituals of courtship and engagement in Belarusian and Ukrainian Polessie. The author draws attention to the main images and symbols occurring in the territory of the borderland, indicates similarities and differences not only the songs, but also ritual stages of courtship and engagement, which took place in Ukraine and Belarus.

The most striking elements of the wedding ceremony is the ritual stages, retained its relevance to the present day.

The article indicates the presence of plot differences existing between the Belarusian and Ukrainian versions of songs. Noted the existence of differences in the plot itself songs and in the ceremonial stage under which they are performed.

Most of the songs that sound during courtship and engagement, both in Belarus and Ukraine, attracted the attention of not only his story, but also a unique image – symbols, the use of which in each of the songs filled with deep meaning. The article focuses on the zoomorphic images in Belarusian and Ukrainian versions of songs.

Value articles give personal records website, collected during field expeditions to the Ukrainian and Belarusian woodland.

Keywords: courtship, engagement, ceremony, poetics, symbolism, structure.

УДК 398.8(477.7=163.2)

О. Б. Червенко

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА БОЛГАРСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ПІВНІЧНОГО ПРИАЗОВ'Я: ЗІСТАВНИЙ АСПЕКТ

У статті з'ясовується проблема побутування різних пісенних жанрів болгарського фольклору Північного Приазов'я. Простежується збереження функціонування календарно-обрядової пісенності, народних балад, любовних, історичних, релігійних та старих міських пісень від кінця XIX ст. до сьогодні. Пісні мають автентичний характер та досить високий рівень збереження.

Ключові слова: болгарський фольклор, жанр, пісня, Північне Приазов'я.

В статье поднимается проблема бытования различных песенных жанров болгарского фольклора Северного Приазовья; прослеживается сохранение на этой территории функционирования календарно-обрядовой песенности, народных баллад, любовных, исторических, религиозных и старых городских песен с конца XIX в. до сегодняшнего дня. Песни имеют аутентичный характер и достаточно высокий уровень сохранности.

Ключевые слова: болгарский фольклор, жанр, песня, Северное Приазовье.

The article deals with the problem of existence of different song genres of Bulgarian folklore in Northern Pryazovye. The functioning of calendar singing, folk ballads, love, historical, religious and old town songs from the written records of the XIX-th century up to contemporary ones has been researched. The songs have authentic character and fairly high level of preservation.

Keywords: Bulgarian folklore, genre, song, Northern Pryazovye.

На території України одним з компактних регіонів проживання етнічних болгар сьогодні є Північне Приазов'я, зокрема

Бердянський, Приазовський та Приморський райони Запорізької області. Болгари, котрі в XIX ст. (1860–1862 рр.) переселилися сюди, незважаючи на їхню ізольованість, зуміли зберегти свою самобутню культуру, яка передається прийдешнім поколінням.

Народні пісні та звичаї в багатьох селах регіону зберігаються й дотепер, що становить актуальність цього дослідження. Записи болгарських фольклорних текстів, зроблені наприкінці XIX – на початку XXI ст. (А. Варбанський, В. Добрев, Н. Кауфман, І. Тодоров та ін.), фіксують стан народної культури болгар згаданої місцевості.

Метою дослідження є характеристика сучасного стану народної пісенності болгар, особливостей її збереження та функціонування, визначення особливостей її жанрово-змістової специфіки.

Джерелами фактичного матеріалу наукової розвідки стали власні польові записи авторки та збірники болгарських фольклорних творів, записаних на території названих районів Запорізької області. Аналіз записів указує на те, що в активному побутуванні приазовських болгар найкраще збереглися любовні та родинно-побутові пісні, календарна пісенна обрядовість, зокрема, зимового та весняного циклів, народні балади та пісні з міфологічними й легендарними сюжетами, а з родинно-обрядового циклу – весільні пісні. Менше збереглося історичних, юнацьких та гайдуцьких пісень, зовсім небагато – трудових та релігійних. У репертуарі сучасних виконавців добре представлені старі міські пісні.

Балади, як зазначає Ц. Романська, «є одним із найцінніших поетичних зразків болгарської народнопоетичної творчості. Ці твори сповнені переживань, пов'язаних з давнім світоглядом народу, його минулим. Вони не мають перспектив розвитку. Але вони завжди зберігатимуть свою велику поетичну цінність» [10, с. 60].

У регіоні дослідження поширені народні балади й пісні з міфологічними та легендарними сюжетами, наприклад пісня «Син баща на суд кара» [4, с. 96], зафіксована В. Добревим від Варвари Федорівни Мануїлової (Дукової). Варіант цієї пісні ми записали в с. Лозуватка Приморського району від Надії Іванівни Ангелової [13, № 1]. Відмінність цих записів полягає в іменах головних героїв: у варіанті В. Добрева ім'я сина Нікольчу, а батька – Стуян, у наших записах – син Стуян, а ім'я батька не вказується. Фіксуються деякі відмінності й у тексті, скажімо, в описі того, у якому становищі перебуває син порівняно з батьком, у зображенні шляху, яким вони рухалися батько і син. Прокляття батька починаються однаково, але у варіанті В. Добрева детальніше змальовано те, що станеться із сином. У варіанті В. Добрева також звучать фінальні слова сина Нікольчу (відсутні в нашому записі) про те, що прокляття батька – найтяжче.

Серед пісень, опублікованих А. Варбанським, у розділі XII «Пісні весільні й трапезні» представлена балада «Майчина та клятва и Лазаровата молитва» [9, № 280]. Цю баладу записали й ми (однак у значно коротшому варіанті) у 2009 році в с. Петрівка Приморського району від Ганни Олександрівни Тафрової [13, № 2], яка перейняла пісню від матері. На початку балади йдеться про те, що в жінки було дев'ять синів і дочка. Синів мати оженила, а доньку не хотіла віддавати заміж далеко, «*приз девят сила в дисету*», проте старший Лазар пообіцяв, що кожний із синів по одному разу відведе матір у гості до доньки Пе(и)ткани. У нашому варіанті мовиться, що один раз і Питкана прийде до матері: «*веднѣж Питкана ж да доди*». Але сталося так: коли Пе(и)ткана пішла з дому, то чума ввійшла в їхню домівку й виморила всіх братів. Щосуботи мати ходила на кладовище, поливала могили своїх синів, окрім Лазаря. Його проклинала за те, що він наполіг віддати доньку так далеко заміж, і тепер вони не можуть ба-

читися. На цьому наш варіант пісні закінчується. У варіанті А. Варбанського пісня має продовження: Лазар звернувся в молитві до Бога. Піднявшись із труни, він прийшов до Петкани, але не сказав їй, що всі брати померли. Дівчина питала, чому в брата такий одяг, чому від нього пахне сирістю. Дівчина ставила йому багато запитань, і він на всі відповідав. По дорозі додому вона дослухалася до природи і птахів. Лазар звернувся до сестри, щоб на питання матері, хто її привів, вона відповіла: «*Бати ма Лазар доведе*» і дав свою срібну каблучку як доказ. Зустрівшись, мати і донька плакали, а невдовзі померли.

У приазовських болгар з календарно-обрядових пісень збереглися й активно побутують пісні зимового циклу. Зокрема сурвакарські та коледні пісні, які співають дівчині, хлопцеві та ін. У наших записах є тільки початок однієї з коледних пісень, записаної в с. Лозуватка Приморського району. У збірнику А. Варбанського [9, № 35] записано повний варіант цієї пісні.

Нині досить активно побутують найчисленніше представлені лазарські пісні. Вони є майже в усіх пісенних збірниках та архівних записах Північного Приазов'я.

Пісень, які супроводжують обряди Еньовдень і Пеперуда, збереглося небагато. У 2011 році нам вдалося записати дві еньовденські приспівки в с. Преслав Приморського району від Любові Павлівни Ардиянової. Наведені в збірнику Н. Кауфмана варіанти він записав у 1971 році в селах В'ячеславка, Гюнівка та Радолівка Приморського району [5, № 1199, 1201, 1202].

Л. Ардиянова заспівала тільки початок однієї з приспівок: «*Ой, Еньо, Еньо, Еньова китка / извади, Еньо, стой над уда, / стой над уда, той е на щастя*» [13, № 26]. У збірнику Н. Кауфмана представлено варіанти цієї приспівки з поясненнями. Записано її в с. В'ячеславка Приморського райо-

ну: «Ой Еньо, Еньо, Еньова китка, / извади, Еньо, що е над вода, / що е над вода, то е на щастие. / Альъно цвети на диван цѣфти» [5, № 1199].

З родинно-побутових творів зафіксовано багато варіантів таких пісень, як «Закули ми черна кукошка» [13, № 47–51], «Булка върви, булка върви, през гура зелена» [13, № 36–38]; [4, с. 120]; [8, 27]. Дещо менше – «Де има вину чървену, Раду льо?» [13, № 41, 42], «Дони пере на реката, Дони, бялу Дони» [13, № 43, 44].

Приазовські болгари не тільки зберігають у своїй пам'яті історичні пісні, перенесені їхніми предками з Болгарії, а й відгукуються на драматичні події першої чверті ХХ ст. Перша світова та громадянська війни знаходять своє зображення у фольклорі приазовських болгар. Подіям Першої світової війни присвячені пісні «Помниш ли, мамо, помниш ли» [13, № 116] та «Що си кахарна, мила душице» [13, № 120, 121]. У них зображено війну як джерело особистих трагедій, і сюжети їхні подібні. Син каже матері про смерть брата, дівчина оплакує перед своєю матір'ю загиблого коханого. Специфіка в тому, що особиста трагедія переживається як частина колективної трагедії. Показовими є слова вмираючого «*бати*» (старший брат) з пісні «Помниш ли, мамо, помниш ли» [13, № 116], записаної 2009 року в с. Мануйлівка Приморського району від Д. С. Димитрова: «Брайне, Стуене, Стуене, / Повдигни ми лека й ми снага, / Привърджи ми тежка ми рана, / Да идиш на мама да кажиш, / Колко дувици йустана, / Колко сираци-сюрмаци, бедни сирумаци» [13, № 116].

Варіант цієї пісні опубліковано в статті Д. Димитрова. Зафіксований він зі слів Л. Димитрової в 1932 році в с. Деяново (тепер – Лозуватка). У збірнику «Български народни песни» [1] (1938 року видання) означена пісня представлена в чотирьох варіантах під назвою «Спомен». Перший варіант записано в с. Першо-Миколаївка (нині – с. Миколаївка), тре-

тій – с. Райнівка, четвертий – Мариїно (нині – с. Маринівка), а щодо другого, то місце запису не зазначено. У першому варіанті пісні «Спомен» та в записах Д. Димитрова ім'я співака (першої особи), до якого звертається поранений брат, – Іванчо, у другому варіанті – Тодор, а в нашому варіанті – Стуен.

Перша світова війна також знайшла відображення в текстах пісень: «*четиринайсета гудина*», «*германската граница*», «*австрийска сабя*». У першому, третьому та четвертому варіантах пісні «Спомен» війна починається «*Сред лято, сред харманя*», у другому – «*Сред лято по Илиев ден*» і третьому – «*На личин ден, на Илинден*», а в сучасному варіанті – «*Сред ляту, мамо, по Илин*». Мінімальний історичний контекст генерує узагальнення і перетворює війну на масове та нез'ясовне людиновбивство, закарбоване в народній свідомості через номінацію «*страшната война*».

Темі громадянської війни присвячена пісня «Какво и чуду станалу» [13, № 115], записана нами в 2010 році в с. Гюнівка Приморського району від Є. Г. Карастоянової. Варіант пісні, записаний від того ж інформатора, опубліковано в газеті «Роден край» у статті Л. Куртева [7, с. 4]. Через натуралістичні деталі твір актуалізує архаїчну зображальну поетику. Ворогів та мучителів прямо не названо, але вказуються села, які стали їх жертвою: «...в гуляму й селу Плѣнковѣ, (2) / Плѣнковка, ем в Зеленовѣ...» [13, № 115]. Повніший варіант подано у статті В. Христова. У ній зазначається, що цю пісню склала літня жінка із с. Петрівка [11, с. 6]. У трьох варіантах по-різному описано муки батька Георгія та його сина Іванчо.

Варто наголосити на тому, що історичні пісні приазовських болгар є досить важливим джерелом сутності їхньої історичної пам'яті. Вони ілюструють спроможність національної психології поєднати в одному фольклорному тексті події далекого минулого й недавні переживання.

Щодо гайдуцьких пісень слід зауважити, що вони достатньо присутні в активному репертуарі приазовських болгар, зокрема, у с. Мануйлівка від літніх людей ми записали гайдуцьку пісню «Еей, събрали ми съ, събрали» [13, № 122], у с. Гюнівка – «Удила ми е Буяна девят години с хайдутин» [13, № 123] і два варіанти пісні «Янка низ гора вървеше» [13, № 124; особистий архів автора]. Вони певною мірою відображають специфіку й багатство болгарського фольклору XIX ст., коли ці пісні були актуальними.

Яскравим прикладом мотиву подолання закоханими перепони їхньому кохання є пісня «Караджа и Рада» [9, № 312] в записах А. Варбанського та «Караджу Радки думаша» [13, № 90], записана нами в 2009 році в с. Петрівка Приморського району від Ганни Олександрівни Тафрової. На перешкоді закоханим стоять батьки. У сучасному варіанті батько Радки заручає її, не звертаючи уваги на почуття дочки. Рада відповідає на питання коханого, що ж сталося вчора у її домі: *«Ми най ма тейну пусгуди, / пусгуди, далек ма дава. (2) / Яз нища, той ма гудява»* [13, № 90].

У варіанті А. Варбанського Караджа знає, що відбулися заручини. Пісня починається з питання до Ради, що їй подарували: *«Радо-льо, либе лъжовно, / Като та снощи годия, / Какъв ти кибень дадая?»* [9, № 312]. У цій пісні – типова драматична ситуація патріархальної соціокультурної традиції.

У варіантах приазовських болгар пісня має щасливу кінцівку. Молоді протистоять волі старших, але опосередковано, що є неприпустимо згідно з нормами патріархальної моралі. Не роблять це й жертвовно, закінчуючи життя самогубством. Вони вдаються до хитрощів. Караджа радить Радці вдавати із себе хвору й попросити щось таке, чого немає на світі. У варіанті А. Варбанського і в сучасних записах Радка просить різні речі:

*«Девят-годишна ябалка,
Въ момски джобови носяна,
Носяна, не изгноена»*
[9, № 312].

*«Уд ербичката крилицету,
и ут гълъбчиту сърцету,
и ут дива куза сирини»*
[13, № 90].

Того, що просила Радка, ніхто не зміг знайти, крім Караджу. Як нагороду він отримав дозвіл одружитися з Радкою. Прикметно, що не показується, як саме Караджу виконує бажання коханої. Твір ігнорує сюжетні ходи за рахунок деталей, через які передається душевний стан героїв.

Типовий варіант мотиву залишеної дівчини маємо в пісні «Ой лозе, лозе, чи черну грозди» [13, № 96]. Пісня – це риторичне звертання до виноградної лози. Запитання створюють уявлення про сирітство й самотність за допомогою образу лози, за якою нема кому дивитися. Єдина «власність» і одночасно найбільша нестача – коханий, якого немає. Його відсутність ідентифікує дівчину як залишену і вселяє втрачену любов як трагічну долю, самотність, крає душу спогадом про колишню взаємність: *«Саде си имах едно либе, / саде си имах идно първо либе / и той отиди в града му град София»* [13].

Мотив бідності, яка не є перепоною для кохання, виражено в пісні «Мър Тудоро, Тудоро» [13, № 94]. Коханий Тодори має тільки багатство природного світу *«гура зилена»*, де спів птахів символізує романтичну піднесеність справжнього кохання.

Мотив нерозлучності в любові і смерті присутній у пісні «Двамка се любили, мамо» [13, № 75], записаній у 2007 році в м. Бердянську від Ганни Костянтинівни Рунчевої. Пісня є в збірнику Л. Ноздріної [8, с. 28]. У ній відсутня пряма вказівка на батьків як на чинник нездійсненої любові. Твір з таким мотивом є у збірнику А. Варбанського в розділі VIII «Весільні пісні (сватання)»: пісня «Либия са двама млади», записана в с. Преслав від Стефани Варбанської [9, № 203]. Ще на дві пісні натрапляємо серед сиденкарських пісень у збірни-

ку Н. Кауфмана: «Либия са двама млади лифтеря, мари», зафіксовану в с. Преслав [5, № 361], та «Либилі са двама млади лефтери, мари», записану в с. Лозуватка Приморського району [5, № 362].

Смерть роз'єднала закоханих на певний час, щоб вони з'єдналися назавжди у вічності. Метаморфоза, яка образно втілює мотив нерозлучності в любові і смерті, уособлює образи лози і тополі: «*На мума на гроба, мамо, тополя израсна, / А на ергеня луза изникна*» (2) чи двох тополь: «*Израсли са два тополя високи*» [5, № 361], що пояснюється специфікою флори Північного Приазов'я та особливостями землеробського побуту приазовських болгар.

Пісню «Разбуляла са й, Калина» [13, № 99] співають на субат у с. Трояни Бердянського району. Варіант цієї пісні, із зауваженням, що вона виконується під час хоро, є в збірнику І. Тодорова «Тудорка» [2, с. 31], щоправда, головна героїня тут має інше ім'я. У варіанті І. Тодорова мати запитує доньку, чому вона сумна: «*Та што си тяжна кахърна?*». Дівчина відповідає: «*Сега ма мамо паряса*». У сучасному варіанті головна героїня Калина вже дев'ять років важко хворіє через те, що вона кохала вівчаря, а він її покинув. Тоді Тодорка-Калина підпалила кошару для овець.

Отже, любовні мотиви в піснях приазовських болгар мають соціальний характер. Взаємовідносини між молодими людьми реалізуються в різний спосіб, проте залежать від моральних і етичних норм, що склалися в суспільстві. Класова диференціація, патріархальні сімейні закони і моральний вибір створюють перепони для закоханих. У більшості пісень мотив любові має трагічний характер.

Релігійна пісня «Никольчу Войвода болян» зафіксована в записах А. Варбанського у [9, № 304] та в збірнику Н. Кауфмана «Разболял ми са й Николчо» [5, № 1250]. Варіант цієї пісні «Девойка в сандък лежи», у виконанні Григорія Федо-

ровича Янева, наведено серед міфологічних пісень у книзі В. Добрева «Чушлемій» [4, с. 109]. Ми також записали цю пісню «Е-хей, помниш ли, мамо, знаиш ли» [13, № 125] в 2009 році в с. Богданівка Приазовського району від Ганни Михайлівни Славової.

На відміну від традиційних болгарських народних пісень, автор яких невідомий, так звані «старі міські пісні» є авторськими. Як зазначив С. Цанов у рецензії на збірник Л. Ноздріної [8], «вторична фольклоризація – перетворення літературних текстів у народні – явище дуже цікаве та специфічне саме для болгар України» [12, с. 10].

У збірнику А. Варбанського «Песните на бердянските българи» в розділі «Додатки» є пісня «Хаджи Димитр» [9, № 530] з приміткою, що автор – Хр. Ботев. Серед наших записів баладу «Хаджи Димитр» виконують Р. Жежулова, Р. Желязкова, А. Статєва та А. Стоянова із с. Лозуватка Приморського району. Усі вони сприймають її як народну пісню «Жив е той, жив е! Там на Балкана» [особистий архів автора]. Виконавиці стверджують, що пісня народна, і вони знають її від своїх батьків. Можна припустити, що якби вони мали достатню освіту, то були б ознайомлені з творчістю Хр. Ботева. Їхній варіант набагато коротший, ніж оригінал.

У збірнику Л. Ноздріної [8, с. 28] також є ця пісня. Там зазначається, що вірш узято з навчальної програми (1936 р.) болгарської школи с. Софіївка Бердянського району. Але незалежно від того, що вірш Хр. Ботева «Хаджи Димитр» вивчали в школі, він побутував і як народна пісня. У збірнику є також запис вірша Хр. Ботева «На прощаване» [8, с. 26], з приміткою, що ця пісня передавалася з вуст у вуста як народна.

Отже, пісенний фольклор болгар Північного Приазов'я, незважаючи на певні деформації, є доказом збереженої етнокультурної пам'яті болгар, що понад півтора століття живуть

в умовах культурної ізоляції. Аналізуючи болгарські пісенні тексти, поширені в цьому регіоні, можемо говорити про їх автентичний, а подекуди й архаїчний характер, живе побутування та досить високий рівень збереження. Слід зазначити, що пісні деяких жанрів, зокрема любовні та релігійні твори, представлені у записах як кінця XIX, так і початку ХХІ ст.; понад сто років вони зберігалися в пам'яті людей та передавалися прийдешнім поколінням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Български народни песни / отгов. ред. А. Кетков. – К. : Държавно изд-во на нац. малцинства в УССР, 1938. – 120 с.
2. Български народни песни, събрани в с. Преслав и с Строгановка, Русия, Бердянски уезд / събр. И. С. Тодоров. – Ловеч : Труд, 1903. – 48 с.
3. *Димитров Д.* Война и революция в современном песнотворчестве болгар Приазовья / Д. Димитров // Труды института славяноведения академии наук СССР. – Ленинград : АН СССР, 1934. – Т. 2. – С. 127–148.
4. *Добрев В. Д.* Чушмелій / В. Д. Добрев. – Мелітополь : МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2009. – 297 с.
5. *Кауфман Н. Я.* Народни песни на българите от Украинска и Молдавска ССР : [в 2 т.] / Н. Я. Кауфман. – София : БАН, 1982. – Т. 1. – 720 с.
6. *Кауфман Н. Я.* Народни песни на българите от Украинска и Молдавска ССР : [в 2 т.] / Н. Я. Кауфман. – София : БАН, 1982. – Т. 2. – 944 с.
7. *Куртев Л.* За сурва и песните в живота на Евдокия Карастоянова / Л. Куртев // Роден край. – 2012. – 14 януари. – № 2 (1072). – С. 4.
8. *Ноздрина Л. Ф.* Фольклор болгарских сел Бердянского района Запорожской области (к 150-летию переселения болгар из Бессарабии в Таврию) / Л. Ф. Ноздрина. – Запорожье ; Дикое Поле ; Бердянск, 2010. – 88 с.
9. *Песните на бердянските българи* / събрал и наредил А. В. Върбански. – София : Проф. Марин Дринов, 2002. – 626 с.
10. *Романска Ц.* Българската народна песен / Цветана Романска. – София : Наука и изкуство, 1965. – 175 с.
11. *Христов В.* Песня – душа народа / В. Христов // Роден край. – 2003. – №18. – С. 6.
12. *Цанов С. М.* Ценна книга с български фолклорни творби от Таврия / С. М. Цанов // Роден край. – 2011. – № 12. – С. 10.

13. Червенко О. Б. Болгарський фольклор Північного Приазов'я / збірник та упорядник О. Б. Червенко. – Бердянськ : БДПУ, 2012. – 126 с.

SUMMARY

The article is focused on genre peculiarities of Bulgarian folk songs in Northern Pryazovye such as folk ballads, calendar, love, historical, religious and old town songs. It has been determined the basic structural and semantic transformations of song contexts both in temporal and space aspects which have been compared the previous recordings with the ones made in the end of the XIX-th – and the beginnings of the XXI-st century. The research has analysed the present state of Bulgarian folk song traditions, the peculiarities of their saving and functioning. It has been highlighted the peculiarities of genre and semantic specificity based both on the author's own records made in the villages of the region and the recordings and collections of Bulgarian folk works fixed in the territory of Berdyansk, Pryazovsk and Prymorsk areas in Zaporozhye region.

The analysis of the written records has shown that love lyric and family ritual songs, calendar singing traditions of winter and spring folk holidays, folk ballads and songs with mythological and heroic plot as well as wedding songs have been still often performed by the Bulgarians during traditional festivals and family holidays. The historical, youth and Gaiduk songs have been few in number and work and religious songs are the least of all. The contemporary singers have quite a lot of old town songs in their repertoire.

The researched region is famous for numerous folk ballads and songs with mythological and heroic plot.

The largest group of songs that is still often performed is Lazar songs. They have been presented practically in all collections and archive recordings of Northern Pryazovye.

The historical songs of the Bulgarians in Pryazovye are considered to be very important background of their historical memory. They illustrate the power of national psychology to combine the events of the ancient times and current feelings in one folk text. The songs about the sufferings during the Ottoman Yoke are the most numerous among the modern written records which are presented in Northern Pryazovye.

Gaiduk songs are quite representative in the active repertoire of the Bulgarians in Northern Pryazovye. They are the brightest samples of great variety in the Bulgarian folklore in the XIX-th century and reflect

its main characteristic features in the time when they were actual.

Love lyrics in the Northern Pryazovye Bulgarians' songs has a social aspect. There are different types of relations between young people but they depend on moral and ethical standards that have been established in the society. Class differentiation, patriarchic family laws and moral choice create barriers for sweethearts. So, the motive of love is tragic in most songs.

Song folklore of the Bulgarians in Northern Pryazovye, despite the particular deformations, is the proof of preservation of ethnic and cultural memory of the Bulgarians who have lived in terms of cultural isolation for more than one hundred and fifty years.

Having analyzed the Bulgarian song texts of this area the author has come to a conclusion that it is possible to speak about their authentic and even archaic character, living existence and fairly high level of preservation. It should be emphasized that songs of some genres such as love and religious works have been presented in written records both in the end of the XIX-th and the beginning of the XXI-st century. So, they have been kept in the people's memory for more than hundred years and passed from one generation to the others.

Song folklore of the Bulgarians in Northern Pryazovye as a compact ethnic group which has been located within the foreign language environment has autonomous nature and obeys specific internal laws of development, and at the same time interacts with other national folklore systems.

Keywords: Bulgarian folklore, genre, song, Northern Pryazovye.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ СЛАВІСТИКИ

УДК 378(439=16)

Л. Г. Мушкетик

СЛАВІСТИЧНІ ЦЕНТРИ В СУЧАСНІЙ УГОРЩИНІ

У статті мовиться про угорську славістику, зокрема у вищих навчальних закладах країни – Будапештському, Дебреценському, Сегедському, Печському університетах та Ниредьгазькому інституті. Згадано славістичні інститути та кафедри, охарактеризовано навчальні програми та мовну спеціалізацію, підручники й посібники, тематику славістичних досліджень, періодичні видання та персоналії. Особливу увагу приділено україністиці.

Ключові слова: угорська славістика, університети, слов'янські мови, кафедри, підручники, дослідження, україністика.

В статье идет речь о венгерской славистике, в частности в высших учебных заведениях страны – Будапештском, Дебреценском, Сегедском, Печском университетах и Ниредьгазском институте. Упоминаются институты и кафедры славистики, рассматриваются учебные программы и языковая специализация, учебники и пособия, тематика славистических исследований, периодические издания и персоналии. Отдельное внимание уделено украинистике.

Ключевые слова: венгерская славистика, университеты, славянские языки, кафедры, учебники, исследования, украинистика.

This article provides the overview of the Hungarian Slavic Studies at universities of the countries such as: Budapest, Debrecen, Szeged, Pécs and Nyíregyháza Institute. It is mentioned about Slavic institutions and departments, educational programmes and language specialization, books and manuals, subject of the Slavic studies, periodicals and personalities. Special attention is paid to Ukrainistics.

Keywords: Hungarian Slavic Studies, universities, Slavic languages, departments, books, researches, Ukrainistics.

Угорська славістика значною мірою традиційно зосереджується у вищих навчальних закладах країни, зокрема в Будапештському, Сегедському, Печському університетах, Ніредьгазькому інституті.

У Будапештському університеті ім. Лоранда Етвеша в рамках історико-філологічного факультету створено Інститут слов'янської та балтійської філології, який очолює Іштван Лукач, спеціаліст із балканославістики, дослідник хорватської та словенської літератури й культури. Тут проводять навчальний процес, а також наукові та навчально-методичні дослідження. При Інституті існують кафедри: польської філології (завідувач – Ж. Радулі), російської мови і літератури (завідувач – К. Кроо), слов'янської філології (завідувач – М. Жиляк) та української філології, яку очолює відомий учений-славіст, доктор філологічних наук, професор Андраш Золтан. Головою Угорської асоціації українців є Вікторія Лебович, яка займає посаду доцента кафедри в Будапешті. Таким чином, в Інституті викладають болгарську, чеську, польську, хорватську, литовську, російську, сербську, словацьку, словенську, українську, білоруську та македонську мови. Наукові дослідження публікують в університетських часописах «*Studia Slavica*» та «*Studia Russica*». Так, матеріали конференції, присвяченої угорському славісту Емілю Балецькому, вихідцю із Закарпаття, розміщено у 23 томі часопису «*Studia Russica*» (2009). З українських матеріалів тут знаходимо статті В. Лебович про історію україністики в Будапештському університеті, О. Ковач про українські запозичення в угорській мові та проблеми їх виявлення, Н. Коляджин про Григорія Кочура як перекладача, історика й теоретика українського перекладу та деякі інші.

У 2005 році в Будапешті вийшла збірка праць професора А. Золтана під назвою «Слова, фрази, тексти. Філологічні праці». У монографії на широкому історичному й культурному тлі розглянуто угорсько-слов'янські мовні запозичен-

ня, проілюстровані численними прикладами, а також мовні та культурні взаємодії цілих культур – угорської, російської, української, білоруської, польської, румунської тощо [2, с. 30–44].

У Відні 2008 року побачила світ колективна монографія німецькою та українською мовами «Українці (рутени, русини) в Австро-Угорській монархії та їх мовне та культурне життя з погляду Відня та Будапешта» (вступ і загальна редакція М. Мозера та А. Золтана) («Die Ukrainer (Ruthenen, Russinen) in Österreich-Ungarn und ihr Sprach – und Kulturleben im Blickfeld von Wien und Budapest»). До видання ввійшли статті М. Мозера, М. Кочіша, Ш. Шімонек та ін. Зокрема, В. Лебович присвятила своє дослідження часопису «Ukrania», що виходив в Угорщині в 1916 році під головною редакцією Г. Стрипського; угорські й німецькі мовні запозичення в закарпатських говірках розглядали А. Абоні та Є. Бараньне-Комарі; М. Кочіш подав опис українських церковних книг, які зберігаються в Будапешті та Сегеді; А. Золтан проаналізував мовні та культурні зв'язки поміж русинами, які проживали у двох регіонах імперії – Галичині й Угорщині. Цим та іншими своїми дослідженнями А. Золтан хоче привернути увагу до української проблематики, адже, за його словами, відносно неї в сучасній Угорщині спостерігається певна інформаційна лакуна й дезорієнтація.

А. Золтану та Е. Бараньне-Комарі належать також розділи про українську мову й культуру, що ввійшли до двох фундаментальних збірок студій про європейські мови. Перша з них – «Európai nyelvművelés. Az európai nyelvi kultúra múltja, jelene és jövője» («Європейська мовна культура: минуле, сучасне та майбутнє мовної культури в Європі») – вийшла в Угорщині за редакцією Гези Балажа та Еви Деде (Budapest : Inter Kht–PRAE. HU, 2008. – 433 p.) і є результатом багаторічної праці Дослідницької групи мовної стратегії Угорщи-

ни. Книга містить 39 праць відомих угорських мовознавців з мовної культури Європи, її історії, розвитку та збереження в різних європейських країнах. Зі слов'янських – це студії про польську, білоруську, українську, російську, сербську, словацьку та словенську мови. Огляд української тематики складається з трьох частин – історичне тло, сучасне становище, організації.

Іншим солідним виданням стало «Európai helyesírások. Az európai helyesírások múltja, jelene és jövője» («Європейські правила правопису: минуле, сучасне та майбутнє правил правопису в Європі»), редакторами якого теж були З. Балаж та Е. Деде (Budapest : Inter Kht–PRAE. HU, 2009. – 318 p.). Сюди увійшли 23 статті про правопис європейських країн, зокрема англійський, болгарський, чеський, польський, угорський, російський, німецький, норвезький, португальський, український тощо. А. Золтану та Е. Бараньне-Комарі належить огляд історії та сучасного стану українського правопису. Як побажання, вони зазначили, що сучасний рівень розвитку українського суспільства вимагає вироблення єдиних правил використання багатьох технічних, інтернетівських та інших термінів, що мають англomовне походження й часто вживаються змішано, як кирилицею, так і латиницею в різних сполученнях, на кшталт: *смс, есемеска, SMS, SMS-ка* тощо.

3 жовтня 2011 року на історико-філологічному факультеті Будапештського університету ім. Лоранда Етвеша відбулося врочисте засідання з нагоди 50-річчя кафедри української філології, яке відкрив Андраш Золтан. Зі щирими привітаннями виступили: проректор університету Д. Фабрі, Надзвичайний та Повноважний посол України в Угорській Республіці Ю. Мушка, заступник декана гуманітарного факультету з міжнародних питань Ф. Пал, директор Інституту слов'янської та балтійської філології університету І. Лукач та ін. Урочисте привітання від президента Міжнародної асоціації украї-

ністів, академіка, директора Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського) Г. Скрипник зачитала співробітниця Інституту Л. Мушкетик.

Цього самого дня відбулася наукова конференція, у якій взяли участь: В. Німчук (Інститут української мови, Київ), М. Кочіш (Сегедський університет), М. Мозер (Відень – Мюнхен – Пілішчаба), О. Ковач (кафедра української філології, Будапешт), Л. Мушкетик (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ), В. Мойсієнко (Житомирський держуніверситет, Київ). Зі спогадами, оглядами про роботу відділення україністики виступили співробітники кафедри (колишні й нинішні), зокрема, В. Лебович розповіла про історію викладання української філології на факультеті, Г. Вернке – про викладання історії української мови (1978–2003), І. Ньомаркаї – про обставини створення кафедри української філології (2002), Е. Бараньне – про дисертації на українську тематику в рамках Слов'янської мовознавчої програми мовознавчої школи Університету ім. Л. Етвеша. Відомі науковці з різних країн виступили з такими доповідями: Василь Німчук «Таємниця “Велесової книги”»; Оксана Ковач «Нові аргументи до слов'янських етимологій в угорській мові»; Міхаель Мозер «Оригінальні й осучаснені видання закарпатських письменників – на прикладі Августина Волошина»; Мігай Кочіш «Українська філологія в Сегеді»; Леся Мушкетик «Угорські переклади в Україні»; Віктор Мойсеєнко «Актові книги Правобережної України – важливе джерело вивчення історичної діалектології». Подія транслювалася по Угорському телебаченню. Матеріали конференції опубліковано в збірнику «Studia Slavica» за 2012 рік (V. 57, № I).

У Дебрецені, другому за величиною місті Угорщини, славістичним центром є **Інститут славістики Дебреценського університету ім. Лайоша Кошута**. Свого часу Інститут слов'янської філології очолювали такі відомі дослідники, як Е. Іглої, З. Хай-

наді, І. Т. Молнар, І. Д. Молнар, Л. Надь Калман, у наш час – це літературознавець, русист Йозеф Горетіті. Тут діють дві кафедри: російської мови та літератури (завідувач – К. Адягаши) і польської мови та літератури (завідувач – Л. Надь Калман).

Систематичне вивчення слов'янських мов і літератур почалося в Дебрецені після 1949 року – під впливом політичних факторів – з вивчення російської мови й літератури, а після 1956 року тут почали вивчати також польську, болгарську, чеську, словацьку і сербську мови, у 1984 році було створено кафедру польської мови та літератури. Після 1990 року значно зменшилася кількість викладачів російської мови та студентів, які її вивчають, що, однак, не вплинуло на рівень досліджень. У цей час в Угорщині з'явився інтерес до вивчення української мови, за міждержавною угодою почали працювати викладачі з Росії, України, Болгарії та Польщі – так звані лектори, як, зрештою, і в інших університетах країни.

Інститут з 1980-х років бере активну участь у науковому житті Угорщини, щороку тут організовують славистичні студентські та інші конференції, видається збірник «Slavika», «Студії з русистики» та ін.

Слід відзначити, що тематика досліджень дебреценських славистів є доволі широкою. Це питання теорії мови й літератури (З. Гайнаді), прикладна лінгвістика і методика викладання, порівняльні (компаративні) та зіставні дослідження, угорсько-слов'янські зв'язки, інтердисциплінарні вивчення: угорська та слов'янські літератури, мови, у тому числі тюркські та фінно-угорські (К. Адягаші), різноманітні терени історичної науки й культури тощо. Приділяється увага питанням перекладу. К. Адягаші та Г. Балаж з угорського боку брали участь у підготовці «Українсько-російсько-угорського словника лінгвістичної термінології», укладеного славістами Київського національного університету імені Тараса Шевченка – завідувачем кафедри слов'янської філології О. Паламарчук,

О. Снитко, Г. Стрельчук, Н. Білик, М. Шевченко [5]. Словник уміщує понад 7 тис. термінів й охоплює найбільш уживану термінологію вказаними мовами в царинах фонетики, граматики, лексикології, стилістики, словотвору, діалектології, історії української мови, теорії комунікації.

З 1993 року в Угорщині введено закон про вищу школу, який передбачає наближення угорських університетів до західноєвропейських зразків. Цьому відповідає введення в навчання системи «кредитів», а також розмежування в рамках вивчень основних професійних галузей. Студенти можуть отримувати паралельно дві спеціальності на різних факультетах. У підготовці з основних спеціальностей (русистика й полоністика) виокремлено три терени: 1) мовна освіта (30–35 %); 2) лінгвістична освіта (25–30 %); 3) літературна й культурно-історична освіта (30–35 %). У межах кожної галузі виокремлено основний матеріал, обов'язкові предмети вивчення та дисципліни, що їх вільно обирають студенти. У категорії *обов'язкові дисципліни на вибір* студент, згідно зі своїми потребами, може вибирати з декількох варіантів один чи більше курсів. Коло предметів, що їх вибирають за бажанням, студент може визначити відповідно до своїх особистих інтересів. Теми пропонованих дисциплін частково чи повністю збігаються з науковими зацікавленнями викладачів, які дедалі більше поглиблюються.

У підготовці студентів виокремлено два етапи. Основна підготовка триває на двох перших курсах і завершується базовим іспитом. На цьому іспиті студенти мають показати володіння мовою й тим основним лінгвістичним матеріалом, без знання якого неможливо продовжувати подальше навчання. Основне навчання – на III–IV курсах. У новій структурі навчання студенти мають можливість проходити стажування, термін якого вони обирають самостійно. Завершує процес іспит з історії мови й комплексний іспит із сучасної мови (чи лі-

тератури) та захист дипломної роботи (університетська докторська програма). За 10 семестрів до отримання диплома студенти шляхом практичних оцінок, колоквиумів, основних іспитів, завершальних іспитів та дипломної роботи мають виконати програму з 50 учбових одиниць. Підвищенню рівня навчання сприяє також тривале чи короткочасне перебування (стажування, навчання) студентів і викладачів у слов'янських країнах, переважно Польщі та Росії.

Закон про Академію наук 1995 року вніс зміни в порядок наукових атестацій. Ступені доктора (університетського) та кандидата наук відмінено, нову ступінь PhD можна отримати в університетах після закінчення університетської постградуальної програми, акредитованої по кожній галузі наук, і після захисту дисертації PhD. Обов'язкові тематичні елементи програми – комп'ютерна обробка тексту й історія російської діалектології. Кілька викладачів Інституту отримали звання габілітованого доктора (PhD). Для роботи над програмами в розпорядження докторантів надається 10 комп'ютерів, а також спеціальна бібліотека Інституту з фондом 41 тис. томів і фондом періодики із 43 країн.

Щодо викладання української мови, то вона належить до обов'язкових дисциплін на вибір, тобто студент має вибрати для вивчення болгарську або українську мову. Викладанням української мови, згідно з міждержавною умовою, свого часу займалися лектори Київського національного університету імені Тараса Шевченка (О. Коваль-Костинська, Л. Мушкетик, С. Мельник та ін.), вони готували підручники та посібники, їх статті й рецензії публікували в періодичних виданнях Інституту.

У 1993 році в Ніредьгазькій вищій школі ім. Д. Бешшенеї (нині – **Ніредьгазький інститут**, який розташований найближче зі згаданих вишів до угорсько-українського кордону) була створена кафедра української та русинської філології, яка

за спеціальністю «українська мова та література» в 1999 році була акредитована на університетському рівні, що свідчить про високий рівень підготовки студентів і викладачів. Плідній роботі кафедри сприяло також те, що неподалік від Ниредьгази, у Бакталорандгазькому ліцеї було відкрито українську спеціалізацію, тому абітурієнти можуть вступати до вишу зі знанням мови. За короткий період було не лише сформовано основні принципи навчання, розроблено плани та методику, але й підготовлено базу для навчання – видано низку підручників з української мови, літератури, фольклору та історії, іншого методичного матеріалу, наукових досліджень, перекладів тощо. Значну роль у розвитку кафедри відіграв її очільник – професор Іштван Удварі, у коло наукових зацікавлень якого входили мовознавство, історія культури тощо. Зокрема, йому належить фундаментальна праця з історії культури українців-русинів [6], публікація рідкісних пам'яток історії та культури закарпатських русинів. Варто лише згадати, що бібліографія праць за 1995–2000 роки, пов'язаних з його діяльністю (дослідження вченого, підручники, статті, рецензії, редакторська робота, відгуки тощо), включає 580 позицій. Позитивне в роботі кафедри – широке залучення до співпраці спеціалістів з території України, спільна розробка певних тем і програм.

Згідно з концепцією кафедри, пріоритетними в розвитку угорського українознавства вважаються такі напрями: створення загальних і спеціальних бібліографій, підготовка словників, різноманітних підручників, вивчення угорсько-українських зв'язків, питань перекладу, популяризація української мови й культури в Угорщині, а угорської – в Україні, архівні видання та ін. Справді, із цієї тематики на кафедрі з'явилося понад п'ятдесят видань (див. інформацію у виданнях «Всесвіт», «Вісник МАУ», «Наукові записки МАУ» тощо). Із підручників слід назвати книги С. Панька, М. Капраля,

Л. Паламар, С. Мельник, А. Гедеш та ін. Популяризації угорської культури в Україні сприяла серія перекладів монографій, що вийшли на кафедри. Це, зокрема, «Історія угорської літератури» Д. Ёорьомбеї (1997), «Історія Угорщини» групи авторів (1997), «Чиї ви сини? Огляд угорської етнографії» Л. Коши (2002) тощо.

Та чи не найбільшою заслугою співробітників кафедри є підготовка та видання шеститомного українсько-угорського [7] та угорсько-українського тезаурусних [8; 9] словників, підготовлених колективом авторів під керівництвом І. Удварі, який незадовго до видання останнього тому пішов з життя. Після його смерті кілька років кафедру за сумісництвом очолював Золтан Андраш, який продовжив справу І. Удварі. Зокрема, слід згадати репринтне видання «Нягівських повчань чи постилл» 1758 року на основі петербурзького видання О. Петрова, копію якого І. Удварі придбав ще за життя (Петров А. Памятники церковно-религиозной жизни угор-русовъ XVI–XVII вв.: Поучение на Евангеліе по Няговскому списку 1758 г. II. Іерея Михайла «Оброна верному члвку». Тексты // Сборникъ Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. – Т. ХСVII, н. 2 и последній. – Пг., 1821. – С. 1–22). До книги увійшло також дослідження відомого угорського славіста Ласло Дежьо «Няговські повчання та їх автор». Тут дослідник підкреслив важливість вивчення не лише мови й літературних пам'яток, але й комплексних культурних відносин, зокрема взаємопроникнень у контексті української та румунської, польської та угорської історій культур, що сприятиме розробці повнішої історії європейської культури.

У 2007 році в Ніредьгазі з'явилося видання, присвячене творчій спадщині, 25-м роковинам від дня смерті відомого угорського славіста Еміля (Ємельяна) Балецького «Э. Балецкий. Литературное наследие» (за редакцією А. Золтана та

М. Капраля, яким належить також вступне слово до книги). Е. Балецький (1919–1981) – виходець із Закарпаття, філолог-славіст, багато років поспіль очолював кафедру російської філології Будапештського університету, співавтор першого підручника старослов'янської мови для угорців, автор численних мовознавчих та інших статей і розробок. Рецензоване видання присвячене маловідомій частині спадщини вченого – його літературним творам, зокрема поезії російською мовою, художнім перекладам, фольклорним записам на Закарпатті та статтям рідною мовою.

На кафедрі в Ніредьгазі побачила світ праця (написана на основі кандидатської дисертації) відомого закарпатського дослідника й перекладача Іштвана Ковтюка (він відомий і як перекладач угорською мовою «Лісової пісні» Лесі Українки) – «Украинские заимствования в ужанском венгерском говоре» (2007 р., за редакцією та з передмовою А. Золтана).

У 2010 році в Ніредьгазькому інституті відбулася конференція, присвячена 60-й річниці від дня народження Іштвана Удварі. Головою організаційного комітету конференції на пошану пам'яті І. Удварі став А. Золтан. З доповідями з різних теренів славістики, україністики виступили проф. В. Німчук, І. Ковтюк, А. Золтан, М. Мозер, Л. Мушкетик, В. Лебовітч, Є. Бараньне та ін. Матеріали конференції опубліковано 2011 року в збірнику із серії «*Studia Ukrainica et Rusinica Nyíregyháziensia* 28» під назвою «*In memoriam István Udvari (1950–2005)*».

У 2011 році в Ніредьгазі було створено Інститут славістики, до складу якого ввійшли згадана кафедра й кафедра російської мови та літератури, яку вже багато років поспіль очолює відома дослідниця, русист, доктор філологічних наук, спеціаліст із теорії перекладу (переклади А. Чехова угорською мовою), семіотики, лексикології – професор Ержебет Йонаш Чекене.

Ще одним славістичним осередком Угорщини є **Сегедський університет ім. Ференца Йосипа**, тут створено Слов'янський інститут, який очолює відомий славіст, мовознавець, доктор філологічних наук, професор М. Кочіш. До складу Інституту ввійшла кафедра російської філології (завідувач – І. Багі) та кафедра слов'янської філології (завідувач – М. Кочіш), де українську спеціалізацію також має Н. Шойтош. В Інституті виходять друком періодичні видання «Hungaro-Ruthenica» та «Dissertationes Slavicae: Sectio Linguistica», «Dissertationes Slavicae: Sectio Historiae Litterarum».

М. Кочішу належить заслуга віднайдення в Угорщині, систематизації та вивчення церковних манускриптів, принесених на територію країни українцями-переселенцями. Самих рукописів – 12, і вони зберігаються в бібліотеках різних міст Угорщини, це: Скотарське Учительське Євангеліє в Будапешті, Сегедська Мінея і Сегедські Листки в м. Сегеді, Лейтанська Мінея, Шарошпотокське й Маріапочське Євангеліє, Надьлейтанський і Шарошпотокський Апостоли, Піріченський Кодекс і Дюлайські Євангельські уривки в м. Ніредьгазі, Маріапочський та Дебреценський Кодекси в м. Дебрецені. М. Кочіш є також видавцем таких праць: «Скотарське Учительське Євангеліє – український гоміліар 1588 р.» (1997), «The Szeged Minea. A Cyrillic Manuscript from the Late 16th Century, 1–3» (1999–2001), «Лейтанская Миней. Исследования и текст» (2003). Дослідник написав низку праць про орфографічні й мовні особливості українських пам'яток XVI ст., що зберігаються в Угорщині. Підсумком стала його монографія «Tizenhatodik századi ukrán egyházi kéziratunk és helyesírásuk» (Сомбатгей, 2008 р.) («Українські церковні рукописи XVI століття в Угорщині та їх правопис»). Дослідження М. Кочіша вражає своєю скрупульозністю, точністю, вивреністю, ґрунтовним знанням матеріалу. Він висвітлює нові, досі невідомі науці факти з історії укра-

їнської мови та культури (детальніше про це див. працю Л. Мушкетик [3]).

У 1991 році було створено **Інститут славістики при історико-філологічному факультеті Печського університету**, ректором якого став Д. Шокшевич. Інститут складається з кафедри хорватської філології (завідувач – Д. Шокшевич) та слов'янської філології (завідувач – В. Роберт), тут викладають російську, чеську, хорватську, польську, словацьку, українську, македонську мови та літератури. У 1999–2005 роках деканом історико-філологічного факультету була відома славістка, історик, доктор філологічних наук Марта Фонт, яка серед інших цікавилася також питаннями давньоукраїнської історії та літератури, славістики загалом. Нині вона очолює кафедру історії середньовіччя та ранньої історії Університету, її діяльність відзначена високою урядовою нагородою.

М. Фонт, як і славісти А. Золтан, В. Лебович, М. Капраль, взяла участь у XV Міжнародному з'їзді славістів у Мінську в серпні 2013 року. А. Золтан, В. Лебович, Н. Шайтош, П. Вереш та інші в жовтні цього самого року виступили на VIII Міжнародному конгресі укріністів у Києві.

Отже, славістика в угорських університетах продовжує розвиватися і в наш час, до викладання залучаються дедалі нові слов'янські мови, модифікується й удосконалюється навчальний процес, розширюється коло славістичних досліджень, зокрема компаративістика.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адягаши К., Мушкетик Л.* Кодокіпирование и другие механизмы языковой интерференции (по фрагментам письменных работ закарпатских студентов на русском языке) // *Tractata Slavica.* – Debrecen, 2011. – Т. III. – Р. 143–155.
2. *Мушкетик Л.* З новинок угорської славістики // *Слов'янський світ.* – 2007. – № 5. – С. 30–44.

3. *Мушкетик Л. Г.* Кочіш М. Українські церковні рукописи XVI століття в Угорщині // Мовознавство. – 2011. – № 4–5.
4. *Мушкетик Л. Г.* 3 нових видань угорської україністики // Наукові записки МАУ. – 2012. – Вип. 1. – С. 129–136.
5. Українсько-російсько-угорський словник лінгвістичної термінології / К. Адягаші, О. Паламарчук, О. Снитко, Н. Білик та ін. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. – 521 с.
6. *Udvary I.* Ruszinok a XVIII. században (Történelmi és művelődéstörténeti tanulmányok). – Nyíregyháza, 1994. – 390 p.
7. Ukrán-magyar szótári adatbázis – Українсько-угорський словник / szerk. I. Udvari ; munkatársak : I. Kótyuk, A. Abonyi, A. Hegyes, M. Káprály stb.). – Nyíregyháza, 2000–2003. – K. 1–6.
8. Magyar-ukrán szótár – Угорсько-український словник / szerk. I. Udvari ; főmunkatárs : I. Kótyuk ; munkatársak : A. Hegyes, L. Musketik ; közrem. : A. Abonyi, M. Káprály, N. Káprály, R. Rományuk, J. Szofilkánics. – Nyíregyháza, 2005. – K. I : A–Ly. – 916 p.
9. Magyar-ukrán szótár – Угорсько-український словник / szerk. I. Udvari ; főmunkatárs : I. Kótyuk ; munkatársak : A. Hegyes, L. Musketik ; közrem. : A. Abonyi, M. Káprály, N. Káprály, R. Rományuk, J. Szofilkánics. – Nyíregyháza, 2006. – K. 2 : M–Zs. – 717 p.

SUMMARY

The article deals with the Hungarian Slavic studies, particularly in higher education institutions of the country. Thus, in the Lorand Etvesh Budapest University at the Historical-Philological faculty the Institute of Slavic and Baltic Philology is established, headed by Ishtvan Lukach, specialist of balkan Slavic studies. Here is the learning process, as well as science and teaching-methodological research. There are the following faculties at the Institute: Polish philology, Russian language and literature, Ukrainian and Slavic Studies Philology (Head Prof. Andrash Zoltan). In Debrecen, the second largest city of Hungary, the Slavic Center is the Institute of Slavic Studies of the Layosh Koshut University of Debrecen. Here is the Polish, Bulgarian, Czech, Slovak and Serbian languages taught, two faculties – Polish and Russian language and literature are created. In the above-mentioned Slavic centers the collections «Studia Slavica» and «Studia Russica» (Budapest), «Slavica» and «Studies of rusistics» (Debrecen) are edited.

Over twenty years there was a faculty of Ukrainian and Ruthenian Studies at the Niredhaza Institute, there was published a number of spe-

cial bibliographies, dictionaries, various textbooks, monographs translations, archive publications, etc. – in total, more than 50 books.

Two more Slavonic branches are located in the south of Hungary, this is Franz Joseph Szeged University, where Slavonic Institute (Director Mihay Kochish) was created. The Institute joined the faculty of Russian Philology and the faculty of Slavic philology. In 1991 there was established the Institute of Slavic Studies at the faculty of Historical-Philological department of the Pechskogo University (Director D. Shokchevych); the faculty of Croatian philology and Slavic Studies philology is functioning here.

Keywords: Hungarian Slavic Studies, universities, Slavic languages, departments, books, researches, Ukrainistics.

УДК 39+81'2“19”

Н. П. Маршева

РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНСПІРАЦІЇ ІДЕЙ КЛОДА ЛЕВІ-СТРОСА У ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ТАРТУСЬКО-МОСКОВСЬКОЇ ШКОЛИ

Ідеї французького структураліста К. Леві-Строса відігравали вагомому роль у фольклористичних студіях тартусько-московської семіотичної школи. Ю. Лотман, Є. Мелетинський, С. Неклюдов, О. Новик, Д. Сегал, Т. Цив'ян та В. Топоров у своїх дослідженнях широко застосовували принцип бінаризму, прийом трансформації, математичні методи, вивчали текст у сукупності його варіантів і зверталися до питання співвідношення форми та змісту. Своєрідністю структурної фольклористики був синтез підходів В. Проппа та К. Леві-Строса – синтагматичного й парадигматичного аспектів та доповнення синхронічного аналізу діахронічним.

Ключові слова: структурний метод, семіотика, бінарні опозиції, трансформації, синтагматичний та парадигматичний аспекти.

Идеи французского структуралиста К. Леви-Стросса играли важную роль в фольклористических исследованиях тартуско-московской семиотической школы. Ю. Лотман, Е. Мелетинский, С. Неклюдов, О. Новик, Д. Сегал, Т. Цивьян и В. Топоров в своих изысканиях широко применяли принцип бинаризма, прием трансформации, математические методы, изучали текст в совокупности его вариантов и обращались к вопросу соотношения формы и содержания. Особенность структурной фольклористики заключалась в синтезе подходов В. Проппа и К. Леви-Стросса – синтагматического и парадигматического аспектов и дополнение синхронического анализа диахроническим.

Ключевые слова: структурный метод, семиотика, бинарные опозиции, трансформации, синтагматический и парадигматический аспекты.

The ideas of Claude Levi-Strauss played an important role in the folklore studies of Tartu-Moscow semiotic school. Yu. Lotman, E. Meletinski,

S. Nekludov, O. Novik, D. Segal, T. Tsuvian and V. Toporov used widely in their researches the binarism principle, the transformation technique, the mathematics methods, studied the text in all its variants and appealed to the problem of form and content correlation. The particularity of the structural folklore studies was in the synthesis V. Propp's and C. Levi-Strauss approaches – syntagmatic and paradigmatic dimensions and addition the synchronic analysis by diachronic.

Keywords: structural method, semiotic, binary oppositions, transformation, syntagmatic and paradigmatic dimensions.

Вивченню фольклору відводилося вагоме місце в структурно-семіотичних дослідженнях тартусько-московської школи. Учасники Літніх шкіл зі вторинних моделюючих систем в Тарту черпали багато ідей з наукового доробку видатного структураліста Клода Леві-Строса. Складний термін «вторинні моделюючі системи» був придуманий навмисно учасниками семіотичної школи, щоб не вживати поняття «семіотика» й приховати таким чином теми конференцій і збірників від цензури. Зарубіжні напрями – семіотика та структуралізм – не схвалювалися в колишньому СРСР, оскільки їхня «філософська основа була неприйнятною» [22, с. 135] для пануючої марксистської ідеології в радянській науці. Крім цього, завуальованість поняття «вторинні моделюючі системи» мало своє смислове навантаження: «Мова розумілася як первинна моделююча система – мова моделює дійсність. Над нею надбудовуються вторинні системи, які моделюють окремі аспекти цієї дійсності. Таким чином, знакові системи розумілися як вторинні, надбудовані над мовою» [23, с. 275]. Тартусько-московська школа була новаторською, оскільки зверталася до тогочасних зарубіжних провідних наукових концепцій. Але варто зазначити, що структурна лінгвістика має свої витоки в російській науці – це діяльність формальної школи та Московського лінгвістичного гуртка.

На думку С. Неклюдова, функціональний метод П. Богатирьова та синтагматичне дослідження чарівної казки В. Проппа

стали основою для зародження структурної фольклористики, подальший розвиток якої тісно пов'язаний із семіотичною школою на теренах Естонії. Вивчення усної народної творчості зі структурно-семіотичних позицій було перспективним і продуктивним, тому що «завдяки своїй специфіці фольклор особливо проникний для структурно-семіотичних досліджень» [16, с. 322]. Ця специфіка зумовлена природою текстів народної поетичної творчості, які нараховують «обмежену кількість елементів “алфавіту структури” та жорстку систему правил їх поєднання» [21, т. 2, с. 8]. В. Пропп також наголошував на тому, що застосування структурного методу є плідним для фольклору, бо йому притаманна «повторюваність у великих масштабах» [18, с. 151]. Поєднання новітніх західних концепцій та продовження російської наукової традиції зумовило своєрідність тартусько-московської школи, а в рамках неї – і структурної фольклористики. Ідеї французького структураліста К. Леві-Строса збагатили парадигматичним аспектом синтагматичний аналіз, що продовжував традицію В. Проппа.

Важливим для розуміння феномену тартусько-московської школи є її історія виникнення. У 1962 році в Москві вперше відбувся Симпозіум зі структурного вивчення знакових систем, присвячений семіотичним дослідженням у Радянському Союзі. У цей самий час у Тартуському університеті Ю. Лотман почав читати курс лекцій зі структуральної поетики про застосування нових прогресивних методів для аналізу поетичного тексту. Тези симпозіуму потрапили до рук Ю. Лотмана, і він запропонував своїм московським колегам продовжити співпрацю в цьому перспективному напрямі на базі Тартуського університету. З'явилися Літні школи, а результати досліджень почали публікувати в «Працях про знакові системи». Таким чином, тартусько-московська школа була об'єднанням учених із Тарту й Москви та двох культурних традицій. Ці дві культурні традиції відповідали двом напрямам філологічної

школи – московській і петербурзькій. Московська школа була відомим осередком високого рівня лінгвістичної науки (Московський лінгвістичний гурток та видатні лінгвісти Р. Якобсон та М. Трубецької), у коло її зацікавлень входили синхронія, статика й архаїчні культури. Петербурзька школа більше уваги приділяла літературознавчим студіям і була направлена на історичне вивчення та динаміку. Об'єднання цих двох напрямів філологічної думки взаємно збагачувало дослідження й було одним із чинників феномену тартусько-московської школи. Інший чинник – постать її засновника Ю. Лотмана. К. Леві-Строс високо цінував непересічну особистість ідейного натхненника семіотичної школи й називав його «Grand esprit» [2, с. 9], що можна перекласти як «світлий розум» та «велика людина». Ю. Лотман був видатним літературознавцем, культурологом. У його праці «Лекції зі структуральної поетики» містяться важливі ідеї для структуральної фольклористики, які були деякою мірою інспіровані науковою спадщиною дослідника міфів К. Леві-Строса. Французький учений не раз зазначав, що він не є засновником структурного методу, а перейняв його зі структурної лінгвістики. Однак він продемонстрував практичне застосування структурного дослідження на міфологічному матеріалі – проторував шлях для нових досліджень. Саме тому дослідники фольклору, застосовуючи структурний метод, звертаються до наукового доробку К. Леві-Строса.

У зв'язку зі звинуваченнями в поверненні до формалізму, проблема форми і змісту постала з новою силою. Ю. Лотман, посиляючись на К. Леві-Строса, написав у вступі до «Лекцій зі структуральної поетики», що «формальний аналіз відразу ставить питання змісту» [8, с. 21]. У структуралізмі центральне поняття «структура» розумілося як єдність форми і змісту, які мали досліджуватися в їх нерозривному зв'язку. У семіотичних студіях категорії форми та змісту позначаються термінами «план вираження» та «план змісту». Засновник тартусько-

московської школи категорично спростовує звинувачення у формалізмі й наголошує, що метою є пізнання змісту через вивчення форми, адже великі ідейні твори не можуть мати низький рівень художнього прояву, тобто плану вираження.

Діалектичний підхід у структурному аналізі міфів К. Леві-Строса відобразився в принципі бінаризму, а в теоретичному вивченні фольклору як явища художньої словесності – у понятті естетика тотожності Ю. Лотмана: «Вона базується на повному ототожненні зображених явищ життя із уже відомими аудиторії та закріпленими в системі “правил” моделями-штампами» [12, с. 223]. У фольклорі цими штампами є казкові зачини, кінцівки, епічні повтори, застигли системи-персонажів, сюжетні схеми тощо. Крім того, фольклору притаманна імпровізація, яка призводить до варіативності текстів. Отже, на одному полюсі ми маємо штампи, тобто одноманітність, а на іншому – імпровізацію, тобто різноманіття, які перебувають у діалектичних відношеннях, оскільки, «щоб існувала тотожність, необхідне різноманіття» [12, с. 224].

Принцип бінаризму відіграє визначальну роль у структурному методі, що добре видно на прикладі міфологічних розвідок К. Леві-Строса. Ю. Лотман також стверджує про його важливість для аналізу тексту: «Якщо взяти не телефонну книгу, а будь-який художній чи міфологічний текст, то неважко довести, що в основі внутрішньої організації елементів тексту, як правило, лежить принцип бінарної семантичної опозиції: світ буде ділитися на багатих та бідних, своїх та чужих, правовірних та єретиків, освічених та неосвічених, людей природи та людей суспільства, ворогів та друзів» [11, с. 227]. Це пов'язано з особливістю людського мислення, якому притаманно сприймати світ у протиставленнях. Наприклад, тартуський учений в аналізі середньовічних руських текстів (він не розглядає окремо авторські та фольклорні тексти) виокремлює дві бінарні опозиції: *небо – земля* та *свій – чужий*. Небо й земля ототожнюють-

ся з небесним і земним життям, що є важливим для розуміння текстів сакрального характеру. Опозиція свій – чужий, на відміну від попередньої, що оперує у вертикальній площині, говорить про горизонтальну. Вона пов'язана з притаманною на той час думкою, що «все не своє є гріховним» [13, с. 214], тобто у своєму краї праведники живуть, а в чужому – не знають Бога. Залежно від проаналізованого матеріалу, структурних відношень у самій системі, бінарна опозиція може мати інше значення. Наприклад, у праці дослідників Є. Мелетинського, С. Неклюдова, О. Новик та Д. Сегал «Проблеми структурного опису чарівної казки» висловлено думку, що для чарівної казки опозиція свій – чужий має «центральне значення, яке моделює відношення героя та його ворогів» [14, с. 102]. Також наголошено, що в казці ця опозиція отримала ціннісний характер, на відміну від міфології, де вона виокремила світ людини, що збігається з життям племені, від інших світів, у яких живуть демонічні, хтонічні істоти. Від центральної опозиції свій – чужий виходять інші опозиції, які детальніше описують текст казки. Протиставлення героя та ворогів відображено через бінарні опозиції ціннісного характеру: добрий – злий, високий – низький тощо. У міфічному коді інша вихідна опозиція (людський – нелюдський) проявляється на рівні макрокосмосу в протиставленні свого та іншого царства, а на рівні мікркосмосу – дім та ліс. У родовому коді з'явилася опозиція рідний – нерідний, яка описує багато казок про переслідування мачухою пасербиці. Цей мотив пов'язують із традиційним обміном жінками в архаїчних суспільствах, про що писав К. Леві-Строс у своїй праці «Елементарні структури спорідненості». Коли чоловік бере жінку з іншого племені за дружину, що є порушенням ендогамії, вона є «чужою» і, відповідно, ставиться до своєї пасербиці, як до нерідної, дає їй непосильну роботу.

Т. Цив'ян для аналізу лексеми «дім» у фольклорній моделі світу на матеріалі балканських загадок широко користувалася

принципом бінаризму. Дослідниця виокремила просторові бінарні опозиції (внутрішній – зовнішній, відкритий – замкнений, верх – низ) та часові (день – ніч, ранок – вечір), що походять від основної опозиції світло – темрява. Ці універсальні семіотичні опозиції слугують для виявлення змісту, тобто представлення картини світу. Від опозиції внутрішній – зовнішній походить опозиція належний дому – неналежний дому, що відповідно призводить до опозиції належний культурі – неналежний культурі. У цьому аспекті *дім* розуміється як внутрішній простір, який є осередком культури. Культура – засіб олюднення, це те, що людину робить людиною. Тому можна провести аналогію опозиції належний культурі – неналежний культурі з опозицією культура – природа, яка є фундаментальною ідеєю в науковому доробку К. Леві-Строса: «...усе, що є універсальним у людині, іде від природи й характеризується спонтанністю, а все, що зумовлено нормою, належить до культури» [27, р. 10]. А інша опозиція лексеми *дім* відкритий – замкнений переходить в опозицію вхід – вихід, тому що *дім* є простором, куди людина входить і зачиняється, де відчуває безпеку. Проте вона має виходити, взаємодіяти із зовнішнім світом, це необхідно для її життя, тому *дім* не тільки замикається, але й відкривається.

Виявлення бінарних опозицій складає парадигматичний аспект структурного аналізу, але, на думку Є. Мелетинського, С. Неклюдова, О. Новик та Д. Сегал, семантичні опозиції в російській чарівній казці насамперед пов'язані із сюжетним рядом, тобто синтагматичним аспектом: «...чарівна казка, по-перше, оперує передусім тими опозиціями, які є суттєвими для характеристики взаємодії героя з його антагоністами, по-друге, вона трактує значно суб'єктивніше опозиції, ніж міф» [14, с. 101].

Принцип бінаризму проявляється не тільки в бінарних опозиціях, але й у медіації – подолання протиставлення шля-

хом поступового «осереднення» (зближення) опозицій завдяки медіатору, який часто втілюється в культурному героєві. Тому його природа – двоїста та проміжна. У дослідженнях багатотомника «Праці про знакові системи» ідея медіації К. Леві-Строса була використана в статтях Є. Мелетинського, С. Неклюдова, О. Новик, Д. Сегал, присвяченому чарівній казці. Через специфіку жанру чарівної казки, її спрямованість на сюжет медіація представлена в синтагматиці, на відміну від аналізу міфів, де акцентовано парадигматичний аспект: «У казці, на відміну від міфу, <...> сюжет домінує над безпосереднім моделюванням світу, а весь світ оцінюється певною мірою з точки зору героя. Самі опозиції суто опосередковані ситуацією, реалізуються в боротьбі персонажів, і їх подолання розгортається насамперед сюжетно» [14, с. 106]. Медіатором опозиції своє – чуже є персонажі: помічники та дарувальники. Вони належать двом світам, часто – з іншого царства, але при цьому пов'язані з головним героєм (родинними зв'язками тощо). Це приклад медіації у звичному міфологічному контексті. Якщо ж вести мову про головного героя, то часто протиставлення долається шляхом переходу в інший соціальний статус. Наприклад, для героїні, яка потерпає від мачухи, рішенням є щасливе одруження із царевичем. Метою нашого дослідження не є репрезентація всіх аспектів медіації в чарівній казці, а лише демонстрація її особливостей у порівнянні зі структурним аналізом міфів К. Леві-Строса.

Дуже важливою складовою структурного підходу є застосування математичних методів у гуманітарних науках. Окрім прагнення надати точності й доказовості аналізу, це пов'язано з роллю математики як «методологічної основи виявлення найбільш загальних закономірностей» [8, с. 24]. К. Леві-Строс у статті «Структура міфів» (присвячена аналізу міфів) наводить формулу міфу. У фольклористичних працях із багатотомника «Праці про знакові системи» можна простежити

звернення до математичних методів: опис зв'язків явищ через позначення латинськими буквами, репрезентація матеріалу у вигляді таблиць, схем, наведення формул. Варто зазначити, що Ю. Лотман застерігав у вступі до першого тому «Праць про знакові системи»: деяких висновків можна дійти без використання широкого статичного матеріалу; необхідно надати літературознавству такий вигляд, щоб застосування математичних методів було ефективним.

Виявлення трансформацій у міфах – один із прийомів структурного аналізу, який К. Леві-Строс широко застосував у своєму чотиритомному дослідженні «Міфологіки». Він описав зв'язки між варіантами міфу, між міфами та міфами різних племен тощо і дозволив установити парадигматичні відношення. У праці «Проблеми структурного опису чарівної казки» дослідників Є. Мелетинського, С. Неклюдова, О. Новик та Д. Сегал зосереджено увагу на сюжетній трансформації в чарівній казці, що продовжує традицію синтагматичного аналізу В. Проппа. У цьому аспекті детально розглянуто архаїчний сюжет про чудесну дружину або чудесного чоловіка. Завдяки прийому трансформації можливе порівняння багатьох казок, а в цьому випадку аналіз збагачується антропологічним поясненням – порушення шлюбних норм: «Ключем для трансформації сюжету є перехід від “нормального” екзогамного шлюбу до спроб порушення ендогамії» [15, с. 67]. У ході дослідження були встановлені сюжетні трансформації та бінарні семантичні опозиції, що дозволило за різноманіттям сюжетів виявити єдину казкову семантику й парадигматичні відношення.

У своїй програмній статті К. Леві-Строс наголошував на важливості вивчення міфу в сукупності його варіантів і хибності пошуків єдиного автентичного варіанта. Цим підходом керувалися дослідники фольклору тартусько-московської школи: Є. Мелетинський, С. Неклюдова, О. Новик, Д. Сегал, В. Топоров і Т. Цив'ян. Також варто зауважити, що в російській

фольклористиці його продуктивність продемонстрував раніше В. Пропп у праці «Морфологія казки», що була вперше видана в 1928 році. Цей підхід дозволяє виявити закономірності. Але є різниця в завданнях, які ставили французький та російський учені. В. Пропп установив метасюжет чарівної казки й таким чином дав визначення цьому жанру. К. Леві-Строс виділив парадигматичні відношення і дійшов до змісту, семантики міфу. Метою досліджень семіотичної школи є знаходження змісту – науковці у своїх працях синтезують синтагматику (аналіз сюжетного ряду за методикою В. Проппа шляхом виділення функцій) і парадигматику (за методикою К. Леві-Строса через визначення бінарних опозицій, медіації та трансформацій).

Із початку існування тартусько-московської школи фольклористичні студії були одним з основних напрямів її досліджень. Із четвертого по сьомий том включно в «Працях про знакові системи» було виділено окремий розділ, присвячений міфології, релігії та фольклору. Інтерес до усної народної творчості – зумовлений його природою, яка була особливо проникна для структурно-семіотичного вивчення. У фольклористичних працях семіотичної школи найбільший розвиток отримали такі ідеї К. Леві-Строса: питання співвідношення форми та змісту, принцип бінаризму, медіація, трансформація, застосування математичних методів та вивчення тексту в сукупності його варіантів. У цьому аспекті варто виділити дві статті групи дослідників Є. Мелетинського, С. Неклюдова, О. Новик, Д. Сегал «Проблема структурного опису чарівної казки» та «Ще раз про проблему структурного опису чарівної казки», у яких найбільшою мірою простежено рецепції ідей К. Леві-Строса й показано особливості застосування структурного методу для вивчення чарівної казки (синтез підходів В. Проппа та К. Леві-Строса).

Російські фольклористи завжди приділяли неабияку увагу історичному виміру у своїх дослідженнях. Звернення до істо-

рії є особливістю російської фольклористичної наукової традиції, на відміну від західної, про що слушно зауважила Ліз Грюель-Аперт, перекладач В. Проппа та збірника казок О. Афанасьєва, французький дослідник російського фольклору [25; 26]. У цьому аспекті в тартусько-московській школі особливо показовими є праці В. Топорова, назви статей говорять самі за себе: «До реконструкції міфу про світове яйце (на матеріалі російських казок)», «До реконструкції індоєвропейського ритуалу та ритуально-поетичних формул (на матеріалі заговорів)». Структурно-семіотичний метод спирається на синхронічний зріз матеріалу. Тому у фольклористичних дослідженнях семіотичної школи на теренах Естонії було взаємозумовлене співіснування синхронічного та діахронічного аспектів: «Відійти від історичного дослідження було необхідно, щоб повернутися до нього. Потрібно було зруйнувати зв'язки з традицією для того, щоб потім їх відновити на зовсім іншій основі» [10, с. 296].

Окрім діахронічного аспекту, своєрідність фольклористичних праць тартусько-московської школи пов'язана з історією російської гуманітарної науки. Структуралізм як напрям є західною науковою концепцією і отримав найбільше вираження в науковому доробку К. Леві-Строса, але витoki має в російській гуманістиці – це діяльність формальної школи, Московського лінгвістичного гуртка та праця фольклориста В. Проппа «Морфологія казки». Тому структурні фольклористичні дослідження мали особливий розвиток у межах тартусько-московської школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаспаров Б. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Ю. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 279–294.

2. Дьяков В. Беседа с Островским А. «Вспоминая Леви-Стросса» // ХОРА. – 2010. – № 1/2 (10/11). – С. 7–24.
3. Егоров Б. Полдюжины поправок // Ю. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 304–308.
4. Леви-Строс К. Структура міфів // Леви-Строс К. Структурна антропологія. – К. : Основи, 2000. – С. 195–219.
5. Леви-Стросс К. Единственный миф // Леви-Стросс К. Мифологии : в 4 т. – М. : ИД «Флюид», 2007. – Т. 4 : Человек голый. – С. 531–590.
6. Леви-Стросс К. Размышление над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М. : Наука, 1985. – С. 9–34.
7. Леви-Стросс К. Увертюра // Леви-Стросс К. Мифологии : в 4 т. – М. ; С.Пб. : Университетская книга, 1999. – Т. 1 : Сырое и приготовленное. – С. 11–38.
8. Лотман Ю. Введение // Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 17–27.
9. Лотман Ю. Заметки о тартуских семиотических изданиях. От редколлегии (предисловие к 25-му выпуску «Трудов по знаковым системам») // Ю. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 497–502.
10. Лотман Ю. Зимние заметки о летних школах // Ю. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 295–298.
11. Лотман Ю. Композиция словесного художественного произведения // Ю. Лотман «Об искусстве». Структура художественного текста. – С.Пб. : Искусство, 1998. – С. 203–268.
12. Лотман Ю. Текстовые и внетекстовые структуры // Лекции по структуральной поэтике // Ю. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 201–239.
13. Лотман Ю. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1965. – Т. 2. – С. 210–216.
14. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1969. – Т. 4. – С. 86–135.
15. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Ещё раз о проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Т. 5. – С. 63–91.

16. Неклюдов С. Осенние размышления выпускника летней школы // Ю. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 319–324.
17. Пропп В. Морфология сказки. – Ленинград : ACADEMIA, 1928.
18. Пропп В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В. Фольклор и действительность. Избранные статьи – М. : Наука, 1976. – С. 132–152.
19. Топоров В. К реконструкции мифа о мировом яйце (на материале русских сказок) // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Т. 3. – С. 81–99.
20. Топоров В. Н. К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров): к столетию со дня смерти А. Шлейхера // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1969. – Т. 4. – С. 9–43.
21. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1965.
22. Українська Радянська енциклопедія. – К. : Академія наук Української Радянської Соціалістичної республіки, 1963. – Т. 14.
23. Успенский Б. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Ю. Лотман и Тартуско-Московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 265–278.
24. Цивьян Т. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1978. – Т. 10. – С. 65–85.
25. Gruel-Apert L. La place de la littérature orale russe // La tradition orale russe. – Presses Universitaires de France, 1995. – P. 23–31.
26. Lévi-Strauss C. Les Structures élémentaires de la parenté. – Mouton, 1967.
27. Gruel-Apert L. Tradition orale et l'histoire // La tradition orale russe. – Presses Universitaires de France, 1995. – P. 16–18.

SUMMARY

From the beginning of the existence of Tartu-Moscow semiotic school the folklore studies were the one of their research principal direction. Special section devoted to mythology, religion and folklore was extracted from fourth till seventh volume of *Sign Systems Studies*. The interest to oral tradition was caused by his nature that was very permeable to structural and semiotic studies. In folklore researches of the semiotic school these C. Levi-Strauss ideas were the most developed: correlation of the form and content, binarism principle, mediation, transformation, application of mathematical methods and study text with their variations.

Considering the Russian humanities history: the activity of formal school, of Moscow linguistics group and the work of V. Propp *Morphology of tale*, researchers of Tartu Moscow school, applying the structural method in their studies relied on the achievements of their own scientific tradition. In this aspect it's necessary to highlight two articles of the researcher's group E. Meletinski, S. Nekludov, O. Novik, D. Segal *Problem of fairytale's description* and *Once more about the problem of fairytale's description* which developed the most severely the C. Levi-Strauss ideas and demonstrated the particularities of structural method application on fairy tale's studies by synthesizing V. Propp's and C. Levi-Strauss approaches.

Russian specialists in folklore always gave the attention to the historical dimension in their researches. Therefore it was the interdependent coexistence of synchronic and diachronic aspects in folklore studies of the semiotic school in Estonia. It's necessary to mention the works of V. Toporov who applied the structural method for the myth's, ritual's and others reconstructions. So the structural folklore studies in Tartu-Moscow school combined the syntagmatic and paradigmatic aspects of the structural analysis and harmoniously complemented synchronic approach by diachronic.

Keywords: structural metod, semiotic, binary oppositions, transformaton, syntagmatic and paradigmatic dimensions.

УДК 73.0(4)“19”

Ю. І. Круп'як

ПРОСТІР І ПЛАСТИКА В ТЕОРЕТИЧНОМУ
ВИВЧЕННІ ТА ПРАКТИЧНОМУ ЗАСТОСУВАННІ
(на прикладі європейської скульптури
XX століття)

У статті розглянуто теоретичні проблеми взаємодії простору і сучасної скульптури як можливої програми їх застосування на практиці.

Ключові слова: скульптура, простір, об'єм, форма, пластика, взаємодія.

Статья посвящена теоретическим проблемам взаимодействия пространства и современной скульптуры как возможной программы их применения на практике.

Ключевые слова: скульптура, пространство, объем, форма, пластика, взаимодействие.

This article deals with theoretical problems of interaction space and modern sculpture as a possible program application in practice.

Keywords: sculpture, space, volume, shape, plastic, interaction.

Для скульптора в його практичній діяльності важливим є відчуття об'єму та його взаємодії з середовищем. Розуміння принципів і механізмів цієї взаємодії, їх візуального сприйняття є однією з ключових позицій у процесі створення скульптурного твору. Ця проблема потребує послідовного вивчення, адже незалежно від художнього напрямку, у якому створюється скульптура, принципи взаємодії об'єму і простору, їх візуального сприйняття залишаються незмінними і відіграють важливу роль у формуванні художнього задуму та його втіленні в готовому творі мистецтва. Знання закономірностей такої взаємодії та її проявів для скульптора є запорукою створення повноцінного художнього образу, що ідеаль-

но співіснуватиме з елементами навколишнього середовища. Відсутність цих знань, навпаки, може спричинити його руйнування, позбавивши візуальної цілісності. Саме завдяки роботі митця простір, де перебуває людина, удосконалюється не тільки у формально-візуальному сенсі, а наповнюється філософським та естетичним змістом. Оперування простором та об'ємом як цілісною системою дає можливість скульптору вирішити складні творчі завдання та досягти в скульптурі гармонійно-естетичного поєднання усіх її елементів.

Мета цієї статті – розглянути принципи, пов'язані з функціонуванням системи простір-об'єм, їх історичні зміни та можливості практичного застосування в процесі створення скульптури.

Теоретичне та практичне значення цієї роботи полягає в створенні концепції цілісного бачення простору як базового елемента скульптури та пропозиціях інваріантних підходів його застосування. Такі результати можуть бути використані в теоретичних наукових розробках та безпосередньо в мистецькій практиці.

Від XIX ст. ця проблема привертала увагу як мистців, так і науковців, які намагалися її осмислити теоретично. Так, у 1893 році німецький скульптор і теоретик мистецтва Адольф Гільдебранд у праці «Проблема форми в образотворчому мистецтві» [2] запропонував свою систему поглядів на структурні проблеми художньої форми, де істотне місце належало проблемі матеріалу, зорового образу, що сприймається на відстані, перцептивності образу.

У свою чергу український скульптор О. Архипенко у праці «Теоретичні нотатки» [1] розмірковував над питаннями, що стосуються метафізики, свідомості, співвідношення філософії, мистецтва та науки, а також над конкретними мистецькими проблемами, які потрапили в коло його інтересів, зокрема питаннями форми та простору в скульптурі.

Еволюцію скульптури в просторі проаналізувала Н. Полякова в монографії «Скульптура і простір. Проблема співвідношення об'єму та просторового середовища» [9]. Вона розглянула проблеми, що виникали в процесі виникнення та формування скульптури та її взаємодії з середовищем протягом багатьох століть, взявши за основу історію світового мистецтва. Аналізуючи скульптурні твори різних епох, автор зробила чітку градацію прийомів поєднання матеріального об'єму та його форми з простором згідно історичних умов їх розвитку та пластично-просторової трансформації.

Підсумовуючи, зазначимо, що в цілому означена проблема протягом ХХ ст. досліджувалася спорадично, не будучи темою, до якої зверталось багато дослідників. Спираючись на праці, які все ж торкалися цієї тематики, а також на самі твори питома європейської скульптури ХХ ст., пропонуємо розглянути принципи взаємодії простору і пластичного об'єму в скульптурі.

Людина у власній внутрішній організації прагне до впорядкування та естетизації простору, у якому вона перебуває, що є її іманентним підсвідомим потягом та потребою. Ця проблема має особливий зміст для скульптора, будучи інтенцією, яка спонукає його до творчості. Скульптурна пластика є прикладом можливостей естетичної взаємодії реального простору та матеріального об'єму. В історичному контексті ця взаємодія з часів зародження художньої діяльності як елементу людської культури переживала поступову трансформацію, тримаючись вектора «простір як середовище, в якому перебуває художній об'єкт». Лише на початку ХХ ст. відбулася його кардинальна зміна: простір перетворився на конструктивний елемент, набувши в скульптурі здатності виступати в ролі об'єму. Такі трансформації, зокрема, унаочнили скульптури О. Архипенка, Н. Габо, О. Цадкіна, Б. Хепворт, інших митців. Незалежно від цих змін основні закони візу-

ального сприйняття людським зором простору та об'ємної пластичної форми, їх взаємодії залишаються незмінними. Їх використання дає змогу скульптору якісно зреалізувати свій творчий задум.

Якщо прийняти за фундамент художньої вартості твору вміння скульптора оперувати простором і пластичним об'ємом (формою), то саме їх гармонійне поєднання веде до вершин скульптурної майстерності. Отже, особливий інтерес становлять рефлексії з цього приводу. Відтак думка, що у скульптурі задум майстра втілюється в реальному об'ємі, а за-сіб вираження скульптури – об'ємно-пластична, тривимірна форма розкриває зміст скульптурного твору, доносить до глядача задум скульптора [4, с. 1], є, на наш погляд, об'єктивною та переконливою.

Отже, суттєвим для означеної проблеми вважаємо і, власне, питання форми. У своїй творчій автобіографії В. Мухіна акцентувала увагу на головній небезпеці для скульптури: «Не можна загубити об'єм у скульптурі, це означає перестати бути скульптором: “звучання” тривимірної форми в просторі є суттю цього мистецтва» [7, с. 1].

Отже, форма в скульптурі та її взаємодія з простором була і залишається предметом пильної уваги митців. Німецький дослідник М. Імдаль твердив, що для категоріального визначення пластики важливим є те, що вона сама задає тривимірність, якою також наділений предмет, що її відображує: «...пластика перебуває у фізичному просторі. Реальне існування в реальному просторі надає їй характер безпосередньої присутності. І ця безпосередня присутність віддаляє її, як неминуче від минаючих моментів її оточення. Таким чином, тривимірне буття пластики в реальному просторі є вирішальною умовою для її функції увіковічення, яку можна визначити, як свого роду не-похитність присутності в діалектиці і контингентності реального оточення» [4, с. 382].

Поява пластичної форми в просторі одразу його змінює, причому візуальне сприйняття цієї зміни залежить від активності цієї форми. Також має значення – статична вона чи динамічна, підпорядкована середовищу, чи домінує над ним. Адже розвиток скульптурної форми починається з самих елементарних співвідношень і, безумовно, приводить до дуже складних, так що виникає картина «наполегливого завоювання об'ємом простору» [9, с. 15]. Скульптурна пластика, будучи штучно створеним об'єктом, виконує важливу роль як елемент людського середовища. Викликаючи різні форми взаємодій, які сприймаються візуально, вона має безпосередній вплив на глядача в емоційному сенсі. Взаємодіючи з іншими просторовими формами та безпосередньо з простором, вона формує цілісну картину світу, отже, від неї також залежить, чи буде навколишнє середовище гармонійним, чи матиме деструктивний характер.

А. Гільдебранд трактує пластику як мистецтво наслідування, яке є залежним від природи, зазначаючи, що проблеми, котрі при цьому ставить форма перед художником, дані «безпосередньо природою, продиктовані сприйняттям» [2, с. 16]. Він наголошує, – щоб протиставити це наслідування природі, його слід розвинути й підняти на вищу стадію мистецтва, яку називає архітектонічною, тобто такою, що відображає органічну цілісність відомих співвідношень. Архітектонічна побудова є тим, що створює з художнього дослідження природи досконалий художній твір; отже, те, що ми означаємо як наслідуване, є світом форм, запозичених безпосередньо в природи, і лишень архітектонічно переробленими ці форми стають повною мірою художніми витворами [2, с. 17]. Для А. Гільдебранда важливим у дослідженні скульптури є «з'ясування відношення форми до явища і наслідки цього відношення для художнього зображення», світ форм для нього, що виникають з діяльності наслідування,

має просторовий характер так само, як їх архітектонічна будова. Тож головна точка зору не може бути довільно привнесеною, а має базуватися на нашій здатності до просторового сприйняття: «Створення художньої форми є ніщо інше, як подальший розвиток цієї здатності сприйняття, зародок якої вже лежить у спроможності взагалі просторово сприймати, у спроможності відчувати та бачити» [2, с. 18]. Очевидною істиною є також його визначення про те, що: «...наше ставлення до зовнішнього світу, оскільки такий існує для ока, спирається головним чином на пізнання і уявлення простору та форми. Без останнього було б неможливо орієнтуватися в зовнішньому світі. Таким чином, просторова уява взагалі і уявлення форми, зокрема як обмеженого простору, ми маємо розглядати, як сутнісний зміст, або сутнісну реальність речей. Якщо ми протиставимо предмет або це просторове уявлення про нього тому мінливому явищу, яке ми можемо від нього одержати, то всі явища будуть лише образами нашої просторової уяви, і цінність явища вимірюватиметься силою виразності, котрою вона володіє в якості образу просторової уяви... уявлення форми є конкретний висновок, одержаний нами з порівняння видів явищ, і в ньому необхідне вже відділене від випадкового. Таким чином, воно є не просто сприйняттям, а переробкою сприйняття з певної точки зору» [2, с. 20]. Тут слід зазначити, що пластична форма, зокрема круглої скульптури, має безліч точок огляду – ракурсів, що як образ просторової уяви потребує творчого домислювання в невидимих положеннях сприйняття. Така скульптура свідчить про правильну організацію її композиції, незалежно від складності форми, абстрактного чи натуралістичного трактування пластики. Скульптор має уявляти цілісно свій твір ще на стадії творчого задуму, з урахуванням усіх проблем, що торкаються як сприйняття скульптури, так і її виготовлення, це в подальшому забезпе-

чує його від непотрібних пошуків та багатьох помилок, які майже неможливо виправити в готовій скульптурі. Розмірковуючи про форму, А. Гільдебранд зазначив важливу думку, яку, на наш погляд, варто брати на озброєння кожному митцю без винятку. Вона полягає у тому, що нездатність до архітектонічної розробки наслідуваного матеріалу завжди супроводжується темним почуттям художньої неповноцінності, і тоді «намагаються компенсувати цей недолік... глибоким змістом і т. д» [2, с. 18]. Ми вважаємо, що цей принцип слід застосовувати в пластиці будь-якого напрямку. Гармонійне поєднання членувань скульптури та їх пропорційне співвідношення є основою пластичного мистецтва. Попереднє уявлення цілісного скульптурного образу в просторі є основою творчого процесу.

Говорячи про уявлення форми, хотілося б зазначити, що для скульптора велике значення має відчуття об'єму і здатність просторово мислити. Він повинен уявити не тільки розвиток форми з натури, але і її положення в просторі. Йому «слід відчутти вплив такого положення на безпосередньо прилеглий простір, ніби бачити пластичну енергію, що оточує форму своєрідним силовим полем»; ця обставина «виводить скульптора за межі конкретного предмета» [10, с. 50].

Скульптурна композиція як результат когнітивної діяльності митця є системою зі складною структурою, що об'єднує в собі ті семантичні коди, які є відображенням історичного процесу формування культури та мистецтва. Будучи носієм культурно-історичних архетипів, скульптурна пластика гармонізує простір людини та бере участь як естетичний та духовний елемент у формуванні «екзистенційного середовища суб'єкта». О. Архипенко писав у своїх нотатках: «... духовний зміст скульптури вкладений у форму, форми мають бути виразними і значущими, щоб відкривати багатогранні підходи до їхньої внутрішньої трансцендентальної цінності» [1, с. 230].

Одним із прикладів таких трансформацій у скульптурі може бути «конкретна пластика» як жанр «конкретного мистецтва»¹.

М. Імдаль вказує на відмінність між традиційною та конкретною скульптурою, яка криється в наявності фігуративного в першій. «В традиційному мистецтві пластика дає точне формулювання заданому, ...експонує наперед відоме... У конкретної пластики – значно важче завдання: виробити таку ж саму точність і очевидність... за допомогою змісту невідомого заздалегідь. Призначення, так би мовити, долю конкретної скульптури, так само як і конкретного мистецтва, я бачу в тому, щоб розкрити парадигматичні можливості досвіду. Конкретне мистецтво не існує в контексті певної метафізики, воно несе на собі величезний тягар завдання, яке, можливо, не має вирішення: створити з самого себе, тобто з нічого, інформацію з метафізичним змістом» [4, с. 383–384].

Початок ХХ ст. став відправною точкою у зміні уявлень про скульптурну пластику, важливим став експеримент. Скульптори почали використовувати нові технології та матеріали, а також безліч варіантів їх поєднання. Експерименти з формою, простором, кольором, фактурою стали повсякденним явищем у творчості Пабло Пікассо, Костянтина Бранкузі, Барбари Хепворт, Генрі Мура, Кенната Армітажа, Лінна Чадвіка, Едуардо Полоцці, Теодора Рожака, Сеймура Ліптона, Наума Габо та інших скульпторів. Застосування нових технологій, а також ігнорування академічної доктрини в скульптурі, дали результат, коли у скульптурі активним елементом став четвертий вимір – час. Скульптура стала протяжною в часі, вона більше не була заангажована конкретною ідеологією для інтерпретацій, аналогій та метафоричності. Зокрема, О. Архипенко своєю творчістю довів, що не тільки форми фізичної матерії є важливими в творчості, нематеріальні форми також відіграють важливу роль, зокрема простір, світло, прозорість,

«відбитки або ідея форми, яку підказує рух», а також «рух по колу може символізувати форму диска або кільця», а складніші форми можна сприйняти за асоціацією та близькістю такими, як ритм, гармонія та обсяг звуку, тиша і час; вони «розширюються» чи «звужуються», «вібрують» фрагментарно або скупчуються в щільному об'ємі; вони набувають уявних форм та залишаються трансцендентними, даючи імпульси для творчої матеріалізації. Матеріальне оформлення таких абстракцій, як час і звук можливе за допомогою процесу інтелектуальних та почуттєвих асоціацій, де конкретні форми матерії можуть стати символічними, викликаючи асоціації з нематеріальними явищами, такими як час, простір або звук» [1, с. 230–231]. Крім конкретизації абстрактного, О. Архипенко користувався і зворотним процесом – «дематеріалізацією конкретної форми»: «Я досягаю цього, перетворюючи її на символіку. Я розділяю первісну форму засобами геометризації та фрагментації... Конкретизація абстрактного та абстрагування конкретного в мистецтві являють собою точне відбиття творчого процесу, перебігу в природі з її метаморфозами» [1, с. 230–231].

Новаторський підхід до проблем форми та її інтерпретації, постійні експерименти з нею, як зазначав сам О. Архипенко, стали фундаментом сучасної скульптури. Для розуміння необхідності експерименту з формою важливим є його твердження про те, що «скульптура повинна бути значущою поза формою, щоб стати символом і викликати асоціації та зв'язки, закріплені за допомогою стилістичних перетворень; це підносить скульптуру у царину метафізики; в цьому – завдання мистецтва» [1, с. 228].

Це підтверджує, наприклад, творчість Альберто Джакометті. Так, аналізуючи роботу А. Джакометті «Дієго» (1952–1953), М. Імдаль зазначав, що основне завдання скульптора полягало в тому, аби «заперечити тілесність і пластично спровокувати нематеріальність (явище, побачене, невідчутність та

мінливість) тобто винайти пластичну матеріальність, котра сама по собі заперечувала б все тілесне, все що можна відчувати на дотик; сюди ж він відносив заперечення чіткого контуру і будь-якої визначеності об'єму» [4, с. 320]. Оригінальні зауваження мистецтвознавця висловив і з приводу того, що дана скульптура не відображається в пластичному матеріалі, пластичний рух її поверхні не відповідає тілесності зображення, пропорції не збігаються, форма пластики не піддається буквальному розумінню, жодну з деталей не можна однозначно співвідносити з предметом: тіло сплющується, голова витягується в форму, схожу на мішень. На противагу скульптурі, що знаходиться під знаком класики або веризму, у цій скульптурі споглядання форми нічого не тлумачить, а ймовірно, спричиняє стан розгубленості. Про матеріальність зображення взагалі не йдеться. Так само, як численні насічки, тріщини на лиці не слід трактувати в сенсі пошматованої поверхні чи знаків експресивного відчуження. У А. Джакометті, підсумовує він, фактичну пластичну форму «не треба враховувати: Дієго не втілюється в пластичній формі, а представляється за її допомогою як невідчутне на дотик, незмірне явище» [4, с. 320–321]. На нашу думку, незалежно від філософського, психологічного підтексту, закладеного автором у зміст скульптури, основним його виразником залишається матеріальний об'єм, який можна побачити, тобто художній образ, який був сформований засобами скульптури. Отже, об'ємна форма, певним чином стилізована автором, є носієм того змісту, який він вклав у свій твір. Чим довершеніша й виразніша скульптура, тим більше асоціацій, вражень та емоцій вона може викликати в глядача, тим глибший символічний зміст міститиме, як це демонструє «Дієго».

Попри ті зміни, які відбулися в пластиці ХХ ст., головні фундаментальні закони скульптурного моделювання залишилися незмінними. Не беручи до уваги напрям, у якому зробле-

на скульптура, якщо це скульптура в класичному сенсі цього слова, тобто це об'ємна пластика, промодельована скульптором власноруч, візуальна довершеність її форм залежить від арсеналу засобів виразності, які використовує скульптор у творчому процесі: постановка фігури в просторі; світлотіньове моделювання, підсилююче рельєфність форми; фактура ліплення або обробки матеріалу; зоровий ефект маси і вагових співвідношень; пропорції; характер силуету; вибір фактури, врахування властивостей матеріалів, які використовуватимуться; кут освітлення та підсвічення скульптури, її розташування в середовищі. Наслідком недостатнього володіння цими засобами є скульптурна форма, позбавлена виразності об'ємів та площин. Скульптура втрачає свою візуальну привабливість та погано взаємодіє з навколишнім простором.

Простір у мові скульптури несе певне навантаження: у скульптурному творі він може бути зовнішнім та внутрішнім. Окремого значення набуває взаємодія простору з фактурною поверхнею, яка дає максимальну художню виразність на рівні «мікропростору», тобто світлотіньової оболонки скульптури, що розташована найближче до її поверхні.

Залежно від функціонального призначення простору як місця розташування скульптури обирається її зміст та композиція. Так, скульптура, яку планують встановити на відкритому просторі (у парку, сквері, на площі, у поєднанні з архітектурою) вимагає окремої від інших специфіки проектування та монтажу.

Будь-які твори скульптури мають свій, тільки їм притаманний «життєвий простір». Порушення його кордонів, вихід за його межі не тільки руйнує гармонійне існування скульптури, але може навіть умертвити її, перетворити на звичайний матеріальний предмет, який займає рівно стільки простору, скільки витісняє об'єм його тіла в реальному повітряному середовищі [9, с. 124]. У сучасній скульптурі просторове се-

редовище не завжди має вплив на трактування її пластики та змісту і може виступати лише фоном, довільним місцем експонування. У такому випадку вдалий скульптурний твір максимально наближується до форм, створених самою природою, та ідеально вписується в навколишнє середовище. Прикладом можуть бути парки скульптур у Великобританії, створені у ХХ ст., найбільшими з яких є Глінші і Хай Ланд у Шотландії, Грайздел Форест у Кумбрії на півночі Англії, Йоркширський скульптурний парк в Уейкфілді, Рафффордський заміський парк біля Оллертона, Саут Хілл-парк у Бракнеллі і Художній центр Саттон Мейнор у Саттон Скотні. Твори, розміщені в садах і парках, мають свій самодостатній характер і не є традиційними зразками садово-паркової скульптури – фонтанами або жанровою пластикою. Природа для них – ідеальний простір експонування, який створює найкращі умови для сприйняття пластичного об'єму [5, с. 2].

Власний парк скульптур створив Г. Мур у Мач Хедхем та Б. Хепворт (камерний варіант скульптурного саду поряд з її будинком-майстернею) у Сент Айвзі на півострові Корнуолл. Їхні концепції щодо трактування взаємодії скульптури та природного середовища дещо відрізняються.

Г. Мур як прихильник максимальної незалежності тривимірної пластики тяжіє до єдино можливого «фону» для скульптури – природи, причому в найбільш загальному вираженні – небо, поверхня землі, атмосферний простір; Б. Хепворт, розробляючи, так само, як Мур, біологічні форми як прообрази для створення скульптури, насамперед сприймала ландшафт і природу не як абстрактний простір перетину стихій, що характерно для Мура, а як самостійний складний організм [5, с. 2].

Значення простору в скульптурі також потребує урахування й такого явища, як «емоційний простір». Він відіграє важливу роль у створенні скульптурної композиції, адже «емоційний простір» твору – ніщо інше, як своєрідне силове поле,

середовище скульптурного твору, яке виникає не тільки завдяки специфічній атмосфері, скільки з того, як впливає на психологію глядача. Природа емоційного середовища ґрунтується на естетичних законах ритмічного узгодження форм навколишнього простору з формою самого скульптурного твору [9, с. 141]. Прикладом «емоційного середовища» можна назвати сад скульптур «Міллестарден», створення якого розпочалося в 1906 році шведським скульптором Карлом Міллесом, коли він купив землю для свого помешкання та майстерні у східній Швеції, поблизу Стокгольма. Свій сад він створював упродовж всього життя. Територія «Саду Міллеса» розташована на схилі, складається з будинку К. Міллеса, штучних терас, висаджених різноманітних дерев і рослин, зони колонад, сходів, підпірних стін, а також 140 авторських робіт скульптора. Грандіозний ансамбль пластичних форм, у якому скульптурні й архітектурні об'єкти співвідносяться один з одним через просторові інтервали, «Сад» наділяє навколишній простір новими якостями і властивостями, що перетворюють його на особливе, емоційно забарвлене, художньо організоване «поле-символ». Одночасно, «оркеструючи» через ритміку просторових об'ємів широку територію, К. Міллес реалізує принцип контрасту скульптурної форми й архітектурної деталі символічного звучання геометричної форми і художньої образності пластичного об'єму. Простір «Міллестардена» має конкретні контури, широку площу, висотну структуру терас і пластичних домінант, «сценарій» розташування певних рослинних форм. Водночас, завдяки точним розрахункам просторової організації всієї конструкції ансамблю, «Сад» має декілька «просторових планів»: це і простір, що оточує острів, просторовий вигляд-перспектива Стокгольма, простір, обмежений горизонтом, простір «естетичного переживання», що виникає в процесі симультанного сприйняття. Останнє, за розгортання вертикальної коорди-

нати-складової повітряного середовища, набуває в свідомості глядача уявлення про «простір-час», низку художніх образів, міфів і символів, різноманітних естетичних переживань, відчуттів і вражень [8].

Однак варто зазначити, що як би не трактувався простір, у якому розташована скульптура, закони взаємодії об'єму та повітряного середовища залишаються незмінними. Незалежно від того, домінуючою буде скульптура чи підпорядкованою, її співвіднесення з простором є завжди визначальними, причому система взаємодії простору та пластики належить до категорії інваріантних.

Відкриттям скульптури ХХ ст. стали експерименти з «порожнинами» простору, перетвореними на скульптурний об'єм, побудованого на його заміщенні «пустотами». У такому сенсі на особливу увагу заслуговують думки О. Архипенка щодо місця простору в скульптурі: він був першим, хто змінив вектор його сприйняття та застосування у пластиці. У його творах простір перетворився на конструктивний елемент, фактично об'єм з семантичним змістом. Найвагомішим внеском у художню стилістику ХХ ст. є відкриття О. Архипенком пластичних можливостей порожнього простору, створення скульптури, у якій порожній простір є елементом загальної композиції [6, с. 193]. Історично важливою є ідея О. Архипенка замінити об'єм скульптури простором, яка базується на ідеях, розвинутих аналітичним кубізмом, подібним до елементів у картинах Дж. Брака та П. Пікассо [11, с. 67]. Постійно працюючи над співвідношенням об'єму і простору, О. Архипенко застосував порожній простір як елемент скульптури в низці робіт. Однією із перших серед них стала «Жінка, що розчісує волосся» (1915). Він замінив об'єм голови наскрізною порожниною, яка силуетом нагадує її обриси, що до того часу як прийом не використовувався. Важливість такого експерименту з використанням простору як конструктивного

елементу та засобу виразності скульптури він виклав у згаданих вище нотатках, де митець відзначає, що індивідуальне і символічне значення форми простору «не бралися до уваги і ніколи не досліджувалися» [1]. У мистецтві, вважав О. Архипенко, проблема простору не менш важлива в духовному плані, ніж форма матерії, бо він стає символом; найвище досягнення в скульптурі – коли обидва мають символічне значення [1, с. 246–248]. Ідеться про матеріальний об'єм та негативний простір.

Важливою також є його тези про те, що через модуляцію простору наша свідомість бере участь у творчому процесі, адже те, чого не існує, відтворюється всередині нас в абстрактній формі простору і стає реальністю в нашій зоровій пам'яті [1, с. 247]; «...в скульптурі психологічна і естетична привабливість часто іде від обрису, де починається форма простору, а матерія не береться до уваги» [1, с. 250]. Ці думки мають неабияку цінність для практикуючого скульптора, адже вміння домислювати та «маніпулювати» силуетом відсутньої форми є одним з ключових засобів у сучасній скульптурній практиці. Видатний український скульптор передбачив визначальний напрям для розвитку пластики у XX–XXI ст. Дійшовши висновку із власного досвіду про важливість використання та інтерпретації простору в мові скульптури, як духовної і метафізичної відповідності, він зумів примусити простір символічно розповісти про відсутню форму, що є неминучим напрямом у мистецтві та винаходах [1, с. 246]. Надалі всі скульптори, які мали відношення до авангардистських напрямів, експериментували з простором, інтерпретуючи більшою або меншою мірою ідеї та винаходи О. Архипенка. Відомий митець і друг О. Архипенка Ласло Моголі-Надь, який у творчості запроваджував ідеї взаємодії простору з об'єктами скульптури, архітектури, живопису, декоративного мистецтва, у своїй книзі «Новий погляд» (1938) згадував з цього приводу про роботу в Нью Баугауз студентів

О. Архипенка над співвідношенням об'ємів, позитивних і негативних, повних і порожніх, над цінністю форми та пропорцій і над трактуванням різного роду поверхонь [12, с. 108].

Творчі розробки О. Архипенка щодо поєднання простору та пластики привели скульптуру до нових засобів виразності, які розвиваються на тлі традиційних систем у сучасній скульптурі. Відтак власне місце в скульптурі отримали ажур, контр-форма, «просторова пауза» як засоби підсилення матеріально-просторового зв'язку об'єму та середовища. Динамічне використання простору, обмеженого скульптурним об'ємом, надало сучасній скульптурі внутрішньої, «енергетичної кінематичності», якої вона не мала раніше. Нівелювання границь між простором та об'ємом підкреслило їхню здатність до «асиміляції» з метою досягнення цілісного художнього образу. Ці засоби мають особливе значення в сучасній скульптурній практиці.

Мистецтво впродовж свого історичного розвитку здійснило поступовий рух від елементарного спостереження та відтворення об'єкта в середовищі до вивчення психологічних проявів візуального сприйняття простору та матеріального об'єму в художньому творі, зокрема скульптурі, яка в ХХ ст. вийшла на якісно новий пластичний рівень.

Практичне застосування теоретичних знань, пов'язаних з принципами взаємодії простору і матеріального об'єму, дозволяє глибше зрозуміти скульптурний твір, розширити межі його сприйняття, узагальнити основні закономірності взаємодії скульптурного твору та простору, утілити принцип візуального (просторового) мислення в скульптурі. Скульптор, працюючи над проблемами, що виникають у процесі створення скульптурного твору та його взаємодії з середовищем, озброєний методикою їх вирішення, отримує належну свободу дій від творчого задуму до безпосереднього його втілення в художньому творі.

ПРИМІТКА

¹ Поняття «конкретне мистецтво» було проклямовано нідерландським художником Тео ван Дусбургом у 1924 році; у 1930 році було введено в програму створеної в тому ж році арт-групи Art concret. Передбачалося, що в ідеальному випадку чисте «конкретне мистецтво» мало брати за основу лише математичні та геометричні параметри. Воно не є абстрактним у прямому розумінні цього слова, оскільки не абстрагує матеріальну реальність, але радше матеріалізує ідеальні, духовні начала. Конкретне мистецтво не володіє яким-небудь власним символічним значенням, воно породжує чисто геометричні, уможливлені для майстра конструкції.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Архипенко О. П.* Теоретичні нотатки / О. П. Архипенко // Хроніка-2000. – 1993. – № 5 (7). – С. 208–255.

2. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд ; пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского ; вступ. ст. А. С. Котлярова. – Сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. – М. : Логос, 2011. – 138 с. – Место вып. ориг. изд. и изд-во: М. : Мусагетъ.

3. *Ермонская В. В.* Основы понимания скульптуры [Электронный ресурс] / В. В. Ермонская. – М. : Искусство, 1964 – С. 55. – (Библиотека с книгами по скульптуре). – Режим доступа : <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st001.shtml>.

4. *Имдаль М.* Опыт другого видения: статьи об искусстве X–XX веков / М. Имдаль ; пер. с нем. А. Вайсбанд. – Издание 2-е, исправленное и дополненное. – К. : Дух і літера, 2011. – 488 с.

5. *Котломанов А. О.* Скульптура Великобритании 1945–2000 гг. проблемы теории и практики пластических концепций : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.04. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура / Александр Олегович Котломанов ; Санкт-Петербургский гос. академ. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – С.Пб., 2006. – 19 с.

6. *Крвавич Д. П.* Українське мистецтво : навч. посібник : у 3 ч. / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Л. : Світ, 2005. – Ч. 3. – 268 с.

7. *Мухина В. И.* Автобиография [Электронный ресурс] / В. И. Мухина. – Режим доступа : <http://vivovoco.rsl.ru/VV/ARTS/MUKHINA/AUTO.HTM>.

8. *Панфилова М. П.* К вопросу эволюции пространственно-семантической конструкции ансамбля скульптур в ландшафтной среде [Электронный ресурс] / М. П. Панфилова ; неофициальный сайт Санкт-Петербургского института экономики, культуры и делового администрирования. – Режим доступа : <http://www.pianism.ru/panfilova.html>.

9. *Полякова Н. И.* Скульптура и пространство: проблема соотношения объема и пространственной среды / Н. И. Полякова. – М. : Советский художник, 1982. – 199 с.

10. *Сапего И. Г.* Предмет и форма И. Г. Сапего. – М. : Советский художник, 1984. – 304 с.

11. Alexander Archipenko. Vision and continuity / J. Leshko (curator). – N. Y. : The Ukrainian Museum, 2005. – 256 p.

12. Laszlo Moholy-Nagy: The new vision: fundamentals of design, painting, sculpture, architecture / Moholy-Nagy Laszlo (The New Bauhaus Books Series 1: Gropius and Moholy-Nagy, series editors). – NYC : W. W. Norton & Company, 1938. – 208 p.

SUMMARY

Art during its historical development, has implemented a gradual movement from elementary observation and reproduction of the object in the environment to study the psychological manifestations effects of visual perception of space and material volume in art work, including sculpture, which in the twentieth century reached a qualitatively new level of plastic. This article contains reflections affecting the problem of interaction between space and volume in sculpture and analysis of sculptural works that illustrates this issue. Overall definite problem during the twentieth century studied sporadically, without being subject to which addressed a large number of researchers. The article proposes to consider the principles of interaction space and plastic volume in sculpture as an integrated system in its historical transformation context, based on the works that dealt with the subject, as well as works by European sculptors of the twentieth century.

This work theoretical and practical significance is to create a holistic view concept of space as a basic element of sculpture and proposals invariant approaches its application. These results can be used in theoretical scientific research and artistic practice di-

rectly. Practical application of theoretical knowledge related to the principles of the interaction of space and material volume, allowing a deeper understanding of sculptural work, push the limits of his perception, summarize the main patterns of interaction sculptures and space embody the principle of the visual (spatial) thinking in sculpture. Sculptor working on problems that arise in the process of creating the sculpture and its interaction with the environment, armed with the method of solution is adequate leeway from creative concept to its direct art work implementation.

Research topic is relevant both for art theorists and practicing artists, as for the sculptor in practice the most important is a sense of volume, and its interaction with the environment. Understanding the principles and mechanisms of interaction of space and volume, their visual perception is a key position in the creation of sculptural works. Regardless of artistic direction, which creates sculpture, principles of interaction of volume and space, their visual perception remain unchanged and play an important role in shaping the artistic concept and its implementation in the finished work of art. Knowledge of the laws of this interaction and its manifestations, for the sculptor is the key to creating a full-fledged art image, perfectly coexist with elements of the environment. Lack of knowledge on the contrary it may result in the destruction of depriving visual integrity. Thanks to the work of the artist perfected human space not only in formal visual sense, it is filled with philosophical and aesthetic sense. Manipulation of space and volume as an integrated system, based on the theoretical basis and practical experience, allows the sculptor to solve complex creative tasks, and achieve harmony in sculpture and aesthetic correlate all its elements, creating a perfect art work.

Keywords: sculpture, space, volume, shape, plastic, interaction.

ПЕРСОНАЛІЇ

УДК 398:801.81(497.2)

Е. П. Стоянова

БРАТИ МИЛАДІНОВИ ТА СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ (до 150-річчя з дня смерті Дмитра і Костянтина Миладінових)

Метою статті є порівняльний лінгвостилістичний аналіз трьох фольклорних текстів з ідентичним сюжетом «Сестра та брати», що їх було включено в збірки народних пісень, виданих у ХІХ ст. братами Д. і К. Миладіновими, Ст. Верковичем та В. Караджичем. Аналіз засвідчив, що текст Дмитра і Костянтина Миладінових відрізняється високим художнім рівнем, оригінально побудованим сюжетом, докладним відображенням вчинків та почуттів героїв, що підтверджує високу оцінку не лише слов'янських учених, але й значне зацікавлення європейської громадськості, а також виключно важливу роль цієї праці щодо розуміння особливостей не лише болгарського фольклору, але й балканської культури загалом.

Ключові слова: Балкани, народні пісні, брати Миладінови, Веркович, Караджич, «Сестра та брати», лінгвостилістичний аналіз.

Целью статьи является сравнительный лингвостилистический анализ трех фольклорных текстов с идентичным сюжетом «Сестра и братья», включенных в сборники народных песен, изданных в ХІХ в. братьями Д. и К. Миладиновыми, Ст. Верковичем и В. Караджичем. Сравнение показало, что текст Дмитрия и Константина Миладиновых отличается высоким художественным уровнем, оригинальным стилем изложения, подробной детализацией действий и чувств героев, что подтверждает высокое мнение не только славянских ученых, но и широкий интерес европейской общественности, а также исключительную роль данного труда для

характеристики не тільки болгарського песенного творчества, но і балканської культури в цілому.

Ключевые слова: Балкани, народні пісні, братія Миладинови, Веркович, Караджич, «Сестра і братія», лінгвостилистичний аналіз.

The aim of suggested report is the linguistic analysis of the three folk texts with identical plot «The Sister and the Brothers», that were placed to the collection of national songs, printed in the XIX century by brothers D. and K. Miladinovi, S. Verkovich, and V. Karadshich. The comparison of this texts showed that the Miladinov text has high artistic literary level, the original plot, very detailed description of the action and feelings of the heroes, that highlights not only Slavic scientists, but also considerable interest of Europeans and important role of the work for understanding not only the Bulgarian folklore, but the whole Balkan culture.

Keywords: Balkan, folklore song, Miladinovi, S. Verkovich, V. Karadshich, 'The Sister and the Brothers', the linguistic of stile analysis.

У 2012 році минуло півтора століття, як загинули за ґратами Цариградської в'язниці двоє братів Миладинових: Дмитро (1810–1862) та Костянтин (1830–1862). Вони були полум'яними патріотами й найосвіченішими представниками доби слов'янського відродження на Балканах, активними борцями проти асиміляторської грецької політики в Македонії та Болгарії, невтомними збирачами болгарського фольклору. Рік раніше в Загребі завдяки їм було видано чудову збірку під назвою «Български народни песни» («Болгарські народні пісні»). З того часу ця книжка є невичерпним джерелом дослідження звичаїв, обрядів, мови та загалом культури слов'ян на Балканах.

Говорячи про фольклор південних слов'ян, не можна оминути увагою тих, хто відкрив цю самотню народну творчість для Західної та Східної Європи. Це популярний французький письменник Проспер Меріме, великий російський поет Олександр Пушкін, італійський мандрівник XVIII ст. абат Фортис, полум'яний сербський просвітник Вук Кара-

джич, сучасний болгарський учений-фольклорист та етнолог Петир Дінеков. Упродовж майже трьох століть усі вони, доторкнувшись до пісень балканських слов'ян, не змогли не виразити свого надзвичайного захоплення їхньою духовною глибиною та творчою майстерністю й докласти зусиль для подальшого розповсюдження. Проте для Дмитра та Костянтина Миладінових ця форма народного генія стала невід'ємною частиною всього життя.

У шкільні роки, з легкістю вивчаючи мелодійний текст вірша «Кінь» О. Пушкіна, а пізніше захоплюючись чудовим романсом «Соловей, мій соловейко» на музику П. Чайковського, ми і не підозрювали, що своєю появою вони зобов'язані народним історичним пісням про боротьбу слов'ян з турецькими завойовниками на Балканах. Обидва ці тексти входили до складу шістнадцяти так званих «Пісень західних слов'ян» О. Пушкіна, що спочатку були надруковані в № 14 та № 15 Санкт-Петербурзького часопису «Библиотека для чтения» в 1835 році, а потім усі разом – у збірці зі вже згаданою назвою. У передмові до цієї книжки поет писав, що більша частина пісень була взята ним з видання, що вийшло в Парижі наприкінці 1827 року під назвою «ГУЗЛА, або Збірка іллірійських пісень, що були записані в Далмації, Боснії, Хорватії та Герцеговині». Ім'я збирача й видавця не було вказане. Потім О. Пушкін дізнався, що ним був не хто інший, як Проспер Меріме [9, с. 263–265].

Таким чином, було покладено початок ознайомленню європейської громадськості з фольклором слов'ян на Балканах, або як їх тоді називали – «задунайських» чи «західних слов'ян». Багато зусиль віддав популяризації сербського фольклору відомий культурний діяч Вук Караджич. Згідно із сучасним авторитетним болгарським фольклористом і етнологом Петиром Дінековим, В. Караджич уперше включив до своєї збірки «Народна српска песнарница» (1815) одну



Костянтин Миладінов

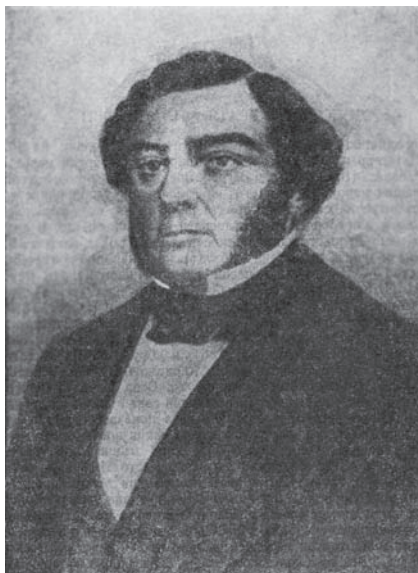
болгарську народну пісню. У 1822 році він уже видав 27 болгарських пісень, презентувавши науковому світові фольклор і мову «нової», а точніше кажучи, заштої за часів феодального середньовіччя в Європі, народності. У 1842 році І. Богоровим, першим серед болгар, була видана досить мала збірка «Български народни песни и пословици», що вмістила лише 12 поетичних текстів і 200 прислів'їв. Упродовж 50-х років XIX ст. з'являлися більші за обся-

гом збірки П. Безсонова (М., 1855) і Ст. Верковича (Белград, 1860), тобто напередодні 1860 року було опубліковано разом 760 болгарських народних поетичних творів [4, с. 6–7].

І ось 1861 року в Загребі вийшла збірка братів Миладінових «Български народни песни», що налічувала 665 текстів. Це видання мало вагоме значення для розвитку болгарської фольклористики не тільки через те, що за кількістю текстів воно значно перевищувало попередні, узяті разом, але й завдяки ретельному підбору та жанровій різноманітності пісень, широкій географії, точності записів, докладному опису звичаїв та цінному словнику. Ось чому вона викликає інтерес уже більш як півтора століття.

У межах наших порівняльних досліджень з питань болгарської фольклористики ми і раніше зверталися до цієї збірки, зосібна з метою простежити динаміку змін, що відбуваються у фольклорних текстах протягом їхнього існування. Зо-

крема, об'єктом нашого дослідження була міфологічна обрядова пісня під назвою «Пуснал си Господ дви люлки» («Сльнчова женитба»). Уперше її надрукували брати Миладінови під назвою «Яна и Сльнцето» («Яна і Сонце») [8, № 16, с. 15–16]. Потім вона з'явилася в часопису «Общ труд» (Болград, 1868), а протягом XIX–XX ст. до неї зверталось багато фольклористів. Цей запис у Миладінових має позначку: «от Струга» («зі Струги») (назва міста в нинішній Македонії). Твір є



Дмитро Миладінов

яскравим переплетінням язичницьких та християнських вірувань. Проаналізувавши зміни в тексті вказаної старовинної обрядової пісні, ми можемо зауважити, що, пройшовши шлях від міфу до обряду, а потім – до переказу чарівної казки, він виконує зараз дуже важливу прагматичну функцію – передає культурно-нормативну етнічну інформацію, ознайомлює з моральними нормами та цінностями й навіть заборонами, що збереглися в острівному національному соціумі. Щодо мовностильової своєрідності варіанта, записаного Миладіновими, порівняно з ідентичними текстами, він є феноменальним з боку композиції, економно та яскраво намальованих характеристик дійових осіб, високохудожньої авторської мови, її ритміки та інтонації [13, с. 675].

Спробуємо і зараз зіставити декілька текстів з аналогічним сюжетом, що були записані від представників різних слов'янських народів на Балканах, намагаючись ре-

презентувати працю достопам'ятних братів у контексті загальнослов'янської народнопоетичної творчості, проілюструвавши їхню ретельність у підборі текстів. Наш вибір сюжету був зумовлений високим схваленням О. Пушкіним сербської народної пісні «Сестра и братья», з якою, вірогідно, він ознайомився у складі надрукованих у 1823–1824 роках В. Караджичем трьох збірок пісень, до яких входили також 38 так званих юнацьких пісень. Великий російський поет у примітці № 22 до своєї збірки «Песни западных славян» зазначив: «Ця чудова поема взята мною зі збірки пісень Вука Степановича» [10, с. 294].

Ми прочитали цей текст в іншому виданні того самого автора (Беч, 1875), де він був надрукований під назвою «Бог ником дужан не остаје» («Бог кожному дає по заслугі»). Переклад О. Пушкіна дуже точно передає мовностильові особливості сербського оригіналу. Покажемо це на прикладі початкових рядків поеми.

Вук Ст. Караджич	Олександр Пушкін
Два су бора напоредо расла. Међу њима танковрха јела: То не била два бора зелена. Ни међ' њима танковрха Јела, Већ то била два брата рођена: Једно Павле, а друго Радуле Међу њима сестрица Јелица [6, с. 14].	Два дубочка вырастали разом. Между ними тонковерхая елка. Не два дуба вырастали, Жили вместе два братца родные: Один Павел, а другой Радула. А меж ними сестра их Елица [11, с. 283].

Завдяки перекладу із сербської на російську можна зрозуміти, що захоплення О. Пушкіна багато в чому залежало, з одного боку, від близькості мовностильових засобів російського та сербського фольклору (стійких порівнянь, стійких епітетів), а з другого, – від своєрідності сюжету, тобто більшого,

порівняно зі східнослов'янським фольклором, наближення до природи, *напівдикунства* (за О. Пушкіним).

Другий текст із подібним сюжетом був узятий нами для порівняння зі збірника Ст. Верковича. Він відрізняється від попереднього меншим розміром та економним використанням стилістичних фігур навіть із самого початку: «Имала Яна два мили брата, единый Петре, другой Павле» («Жила колись дівчина Яна, а з нею двоє її рідних братів. Одного кликали Петром, іншого Павлом») [3, с. 444]. Такий зачин певною мірою нагадує казкові болгарські твори, зокрема їхні початкові рядки: «Имало едно време...»; «Имало един човек...»; «Имало, имало девет братя...». Ми не випадково звертаємо на це увагу тому, що текст пісні про двох братів та їхню сестру, який увійшов до збірки Дмитра і Костянтина Миладінових, досить відрізняється своєю стильовою своєрідністю від двох попередніх текстів, що були залучені для порівняння. Один із сучасних дослідників болгарського фольклору К. Дінчев, відомий своєю прихильністю до польових досліджень, писав: «Пісенний фольклор становить сутність збірки Миладінових, тому що він є найбільш розгорнутою формою усної народної творчості, синтетичною за складом, дуже стійким текстом завдяки поєднанню з ритуалом та обрядом» [5, с. 37].

Ось як виглядає в братів Миладінових початок указаної пісні, що тут уміщена під заголовком «Два брата и сестра»: «Два са брата мильно милуват, / От що са братя милуват, / От еднош са братя посвършиха, / И от еднош си са ожениха / Си взеха две млади невести. / Си имаха една мила сестра» («Двоє братів дуже люблять один одного. Чому вони так люблять один одного? Разом вони заручилися і разом одружилися. Узав кожен собі молоду наречену. Була в них і любя сестра») [8, с. 68]. На нашу думку, стилістика цього початку є сучаснішою, тобто наближеною до писемної форми мови. Тут і далі в тексті використано комплекс стилістичних засобів на різних мовлен-

невих рівнях. На лексичному – за посередництвом багатого словотворення та сполучення лексичних одиниць із коренем *мил*: «Милно милуват, мила сестра, от милост не я мъжат, как да я отмилеят от мили братя»; синтаксичному – шляхом частотних риторичних запитань: «От що са братя милуват? От що я сестра милуваха? Како да я сестра отмилеят от нейните два мили бракя?». На текстовому рівні – повторенням стійких мовленнєвих конструкцій та стійких епітетів: «Туку да ме, бракя, однесите / Однесите во гора зелена, / На некая рудина детелина; / Тамо има едно су'о дре'о, / Тамо има една су'а чешма» («Занесіть лише мене, брати мої, до лісу зеленого, до якоїсь полонини конюшинової, щоб було там лише якесь висохле дерево, щоб було б там якесь сухе джерело») [8, с. 70]; «Како им са сестра помолила, / Така си я два бракя почувле, / Я однесоха во гора зелена; / Си найдо'е трева детелина, / Си найдо'е чешма исушена, / Си найдо'е дре'о исушено...» («Як їх сестра попросила, так двоє її братів і зробили, занесли її до лісу зеленого, розшукали її полонину конюшинову, розшукали її сухе джерело, розшукали її висохле дерево») [8, с. 70].

Аргументи на користь почуттів любові братів до сестри дещо відрізняються в трьох текстах. У В. Караджича: вони подарували сестрі посріблений ніж із позолотою. У Ст. Верковича: не віддають її заміж, але дарують срібний вінок (діадему), срібне намисто та вбрання, яке сестра носить удень як наречена, а вночі відпочиває як незаймана дівчина. У Миладінових: брати не тільки не хочуть віддавати сестру заміж, вивільняючи її тим самим від важких сімейних обов'язків, але й старанно прикрашають кімнату, у якій вона мешкає. Тому все це викликає почуття заздрощів і злоби з боку обох невісток та бажання помститися.

Інтрига в трьох текстах теж розгортається по-різному. Виконавець пісні, що ввійшла до збірки В. Караджича, ускладнює ситуацію відмовою з боку старшої невістки взяти участь у

пошуках зілля, за допомогою якого брати зненавидять сестру: «Ој Бога ми, моја јетрвице! / Ја не знадем биља од омразе, / А и да знам, не бих ти казала: / И мене су браћа миловала, / И милост ми сваку доносила» («Боронь Боже, невістонько! Я не знаю такого зілля. Та хоч би й знала, ніколи б тобі не казала. І мене мої брати любили. І завжди милість до мене виявляли») [6, с. 15]. Тоді молодша невістка тричі спробує опорочити Єлицю: поранивши коня вороного, заколовши сизого сокола, зрештою, зарізавши братову дитину в колисці.

У Ст. Верковича конфліктна ситуація спрощена. Тут мовиться лише про одну невістку. Пряма мова дійових осіб замінена авторською: «Па ми се чуди кучка Тодора / как да омрази хубава Яна, / как да омрази от мили браќа» («Ось і заманулося вражій душі Тодорі звести наклеп на красуню Яну, щоб брати її зненавиділи») [3, с. 445]. Між вчинками злої Тодори є й такі, що дійсно трапляються в побуті. Так, вона випустила вино з великої бочки, що було заготовлено на зиму.

У Миладінових конфлікт драматизується тим, що обидві невістки вступають у жахливий зговір, домовившись із самого початку вбити маленького синочка одного з братів ножом, що його вони подарували сестрі. Дуже докладно, за допомогою чергування авторського тексту і прямої мови невісток описано цей злочин: «Тук се чудят две млади не'ести, / Како да я сестра отмилеят / От нейдзини до два мили браќа / Си има'е едно мџшко дете, / И обете си са сузборве' / “Кога ќе одят браќа на ло'ене, / Д' откључиме шарена одаа, / Да сегниме во нейдзини джепей / Д' извадиме нейдзини ножина, / Мџшко дете да го загубиме, / Туку да я сестра отмилиме, / Отмилиме от нейдзини браќа”. ...Како што са кучки сузборве'е, / Така си го зворот свѣрши'е / Браќа ошле в гори на ло'ене, / Откључи'е шарена одаа, / Укради'е фрушкине ножина, / Стреде диван дете загубиле, / 'Се во кѣрви ножа утопили / Во джепе'и ножа я кладо'е, / И одаа си я закључи'е; / А тя уще не са разбудила» («Ось і за-

думали дві злодійки-невістки, як на зовицю навести наклеп. Був в однієї з них хлопчик п'яти років. Ось вони й домовилися: "Коли брати пойдуть на полювання, ми відкриємо кімнату їхньої сестри, дістанемо чохол з її ножем. Вб'ємо хлопчика. Тоді брати свою сестру зненавидять". Як вони домовилися, так і зробили. Відправилися брати на полювання, вони відкрили кімнату їхньої сестри. Украви ніж разом з чохлом. Прямо у своєму домі хлопчика вбили. Ніж у крові натопили і в чохол уложили. Кімнату закрили. А сестра ще не пробудилася від сну») [8, с. 68–69].

Кульмінація – нацьковані невістками брати вбивають свою сестру, згідно з варіантом В. Караджича, прив'язавши її до хвостів чотирьох коней. Там, де впала крапля її крові, зацвіли квіти (безсмертники та васильки), а там, де тіло її впало, збудувалася церква. У збірці Ст. Верковича брати заводять її до лісу, розрубують на шматки, і на тому місці виростає церква й монастир, де правлять «дев'ять попів, дев'ять владик, вісім дяків». У тексті братів Миладінових, найбільшому за обсягом – 193 рядки (В. Караджич – 125, Ст. Веркович – 70), не конкретизується (на нашу думку, це дуже тактовно), якою була кінцева мить її життя – говориться лише: *«Нивни бракя си я загуби'а»* («Брати її в лісі погубили») [8, с. 71]. Але також, як і в інших текстах, підкреслено, що там, де її кров текла, церква відкрилася. Є також уточнення: де голова її впала, олтар спорудився; де сльози її капали, там джерело забило з лікувальною водою.

Необхідно зупинитися на стилістиці останньої частини пісні, що включена до збірки Миладінових. По-перше, вона насичена прямою мовою дійових осіб. Особливо яскравим є мовлення сестри. Воно включає надзвичайно експресивні надфразові поєднання тексту, зокрема клятви та прокляття. *«Айви вие бракя рогени! / Ако су ви дете загубила, / Никого да чешма не протечит, / Су'о дре'о пак су'о да бидит, / Детелина да ми се не родит / Ако сум си на Божа пра'ина, / Сега чешма да ми*

протекла, / Су'о дре'о да би израстило, / Детелина монастир да бидит» («Ой ви, брати мої рідні, якщо я вашу дитину погубила, ніколи джерело тут не заб'є. Сухе дерево таким і залишиться. Конюшина не буде родити. Якщо ж я сказала істинну правду, у той же час джерело заб'є, сухе дерево розпуститься, конюшина монастир вистелить») [8, с. 70–71]. Прокляття: *«А егиди мої мили браця! / 'Се що болно ке ми се поболит, / 'Се да дойдит овде да оздра'ит; / А вашите две млади не'ести / Да ми са болни поболите, / Да ми лежат за девет години, / Да искинат по девет постели, / Нигде иляч, браця, да не найдат, / Тук да дойдат на моя липсана, / Да би им се църква затворила, / За ним вода да се пресекнала, / Назод со ним да си се вратите, / И по-болни да 'и однесите, / Во друмо'и да 'и оста'ите / И ним очи чафки да копаєт, / Волиці месо да им го ядат, / Нигде коски да им се не на'ет; / Лудо дете со мене да бидит!»* («Ой ви, мої любі брати! Усе, що в мене болить, переболить. Усі, хто сюди прийдуть, вилікуються. А ваші дві молоді невістки нехай хворіють. Нехай лежать по дев'ять років! Щоб згнили під ними дев'ять постелей. Щоб ніде вони ліків не знайшли. А якщо прийдуть сюди, до мене, церква нехай зачиниться. Нехай течія лікувальної води припиниться. Тоді назад з ними поверніться, щоб вони ще більше розхворілися. На шляхах непрохідних їх залиште. Нехай галки їм очі виклюють, а вовки на шматки розірвуть. Щоб ніде кісток їхніх не можна було зібрати. А мала дитина нехай зі мною залишиться!») [8, с. 70–71].

Мовлення сестри, що містить закляття та клятви, ми зараховуємо до первинної, природної мови представників традиційної культури, у якій збереглися сліди віри в магічну силу слова. Закляття (прокляття) – це такі магічні словесні формули, дія та вплив яких спрямовані на створення шкоди комусь, хто образив мовця. Для цього прикликаються природні явища (дерева, тварини, вода), використовуються магічні числа, зокрема число дев'ять. Водночас поряд із прокляттям вимов-

ляється також клятва, під час якої всі перераховані природні сили мусять взяти участь у підкріпленні правоти скривдженого, тому мовець наче повертає все те, що висловлювалося в бік кривдника, на самого себе, указуючи на можливість покарання за умови його брехні. Самі Миладінови в передмові до своєї збірки пісень зазначили, що деякі з їхніх записів відображають глибоку давнину народних вірувань, які існували на Балканах у дохристиянську добу.

Поряд із цим, зазначають вони, в інших піснях відображені також нові ідеї. Наприклад, саме в пісні «Два брата и сестра» християнська ідея відтворена досить вагомо. Почнемо хоча б з того, що, на відміну від двох подібних за сюжетом текстів (В. Караджич, Ст. Веркович), у цьому міститься узагальнення ідеї перемоги любові над ненавистю та злобою. Ми вже звертали увагу на значну кількість слів і словосполучень з лексемами, коренем яких є морфема *мил*. І це спостерігається не лише на початку пісні, але й протягом усього її тексту. Частотність цих лексем наводить на порівняння з літургійними православними текстами: «Блаженні милосердні, бо вони зазнають милосердя» (Мт. 5,3–12); «Боже наш, милості та щедроти твоя»; «Помилуй, Господи, і отвори мені Двері милості Твоїї» та ін.

До того ж герої цієї пісні не мають особистих імен, а звертаються один до одного або говорять про відсутніх, використовуючи апелятиви – *мила сестра, мила сестро, наша сестро, наша мила сестра, ваша мила сестра, нивна мила сестра, мили браця*, – що надає тексту узагальнюючого значення, чогось подібного до проповіді любові між людьми, це є головною християнською догмою. Лексеми, денотативне значення яких походить зі сфери релігії, що використовуються, як і в попередніх двох наприкінці тексту, більш частотні й різноманітні: *църква* (церква), *църква Врачарница* (церква, що лікує), *манастир* (монастир), *алтар* (вівтар), *дете-ангел* (дитя-янгел), *литургия* (літургія), *калугери* (монахи).

Вірогідно, на підборі творів, а мабуть, і на їхній обробці (особливо це стосується молодшого брата Костянтина Миладінова) відбився фактор отриманої освіти. Молодший Миладінов юнаком закінчив Київську духовну семінарію [7, с. 22]. Потім навчався в Афіньському університеті в Греції та Московському в Росії. «Російська культура, – пише болгарський етнолог Н. Аретов, – виявилася посередником між болгарською і світовою культурою в добу національного Відродження. Вона забезпечила приєднання до Європейської культури. Ми бачимо, що цю ідею слов'янської єдності, заснованої на православ'ї, брати Миладінови шукали й черпали також у балканському фольклорі» [2, с. 121–122]. Ось як ця ідея відображена наприкінці всіх трьох текстів, тобто в розв'язці. Варіант В. Караджича: *«Мало време за тим постајало, / Разбоље се млада Павловица, / Боловала девет годин' дана, / Кроз кос-ти јој трава проницала, / У трави се љуте зміје легу, / Очи пију, у траву се крију... / “Води мене заовиној цркви, / Не би ли ме црква опростила”. ...Кад су били близу б'јеле цркве, / Ал' из цркве нешто проговара: / Не ид'амо, младо Павловице: / Црква тебе опростити не ће»* [6, с. 17–18]. У Ст. Верковича, як і в попередніх частинах його тексту, сюжетна лінія скорочена: *«Дома дойдоха Янини браќа, / па си ја зеа кучка Тодора, / ја од-несоха в гора зелена / и исекоха залак по залак / Па се сторила две луги змии, / па записоха два друми рамни...»* [3, с. 446]. У Миладінових, порівняно з двома іншими текстами, ця ідея відображена чіткіше. До речі, тут ми знову бачимо переплетіння прямої мови героїв та авторського мовлення, підтримання єдиної ритміки тексту за допомогою повторів надфразових єдностей та ін.: *«Кога браќа назод се враті'е, / Си најдо'е две не'ести болни; / Ми лежале за девет години, / Искинале по девет постели, / От нигдека здраве не ми нашле / ...Аль е ка-биль да не однесите! ...Колку ми са малу приблизале, / Начас царква им се затворила, / А водата им се пресекала, / Лудо*

дете им са замълчало / И тога на браця им текна: / “Айви вие две млади невести! / Как сторифте, вие да наидите, / Как о вие сестра загубифме, / Как о що ве сестра помолитва, / Так и клетва вам да се фатит!”... два брата конъи си явна’е, / Назод си се во гора вратіе, / На сестра си ми се поклоні’е: / “Наша сестро, ти да не проща’аш!” / Мила сестра браця си простила, / И им църква сестра отворила, / И вода са тога отворила / И дете се в църков распеало / И нейдзини два браця рогени, / Се сторі’е църни калугери, / От църквата не се отдели’е / И денеска църква нишан стоит» («Коли брати назад повернулися, побачили, що їхні невістки обидві похворіли. Так і лежали вони дев’ять років. Згнили під ними дев’ять постелей. Ніде ліків не знайшли... “Якщо маєте хоч якусь можливість, заведіть нас до тієї церкви”. Тільки вони до церкви наблизилися, вона відразу закрилася. Лікувальна вода текти перестала. Дитя-янгол замовкло. І тоді брати здогадалися: “Ой ви, дві молоді невістки, що зробили ви, що відшукали, щоб ми свою сестру вбили. Нехай же прокляття її здійсниться”. Брати коней підстрожили, назад до лісу повернулися. Сестрі своїй вклонилися: “Ти прости нас, мила сестриця”. Мила сестра братів простила. Церкву їм відкрила. Дитя в церкві голосно заспівало. Обоє братів постриглися в монахи. Але від церкви не відділилися. Церква ця й до сьогодні стоїть») [8, с. 72–73].

Перш ніж дійти висновків, треба сказати, що в багатьох публікаціях щодо внеску братів Миладінових у болгарську фольклористику мовиться, що їхня праця слугувала зміні уявлення європейської культурної еліти стосовно творчих здібностей болгарського народу. Так, П. Дінеков посилається на І. Срезневського, який писав відразу після видання «Збірника болгарських народних пісень»: «От уже й зараз від того, що є виданим, можна побачити, що болгар не тільки не пасуть задніх, порівняно з іншими слов’янами, стосовно своїх співочих здібностей, але навіть стоять вище щодо вітальнос-

ті своєї поезії, тому їх треба поставити майже поруч із сербами» [4, с. 24]. Подібного змісту висловлювання належать і чеським ученим того часу – М. Фіалці та Яну Ѓебауєру. Вірогідно, однією з причин вищевказаних висловлень було те, що сербський фольклор у європейському культурному просторі з'явився раніше, ніж болгарський, створивши величезне враження своєю незвичністю. До того ж надзвичайно енергійна діяльність В. Караджича сприяла популярності цього виду народної творчості. Він почав видавати сербські народні пісні з 1814 року у Відні, у 1823–1824 роках були надруковані три його збірки в Бечу, у 1833-му – знов у Відні, у 1836 році – у Чорногорії. Нова серія із чотирьох збірок, що вважається класичною часткою його видавничої діяльності, опублікована впродовж 1841–1853 років. У 1875 році, уже після смерті В. Караджича, у Бечу з'явилася друга книга відинської серії давніх юнацьких пісень.

Мабуть, тому в 1876 році завдяки появі цієї останньої збірки в Києві вийшла друком книжка перекладів «Сербські народні думи і пісні» видатного діяча української культури ХІХ ст. М. Старицького, першу частину якої, а саме «Юнацькі пісні», він присвятив своєму «щирому другові і товаришеві Михайлу Петровичу Драгоманову». У передмові М. Старицький писав російською мовою: «Между всеми европейскими народностями славяне, а между последними Сербы и Малороссы особенно богаты своею народною поэзиею... Украинцы по своему кровному родству, по своему прошлому, по типу, по многим бытовым чертам, по языку и наконец по симпатиям чрезвычайно близки к придунайским славянам; это сходство отразилось и в народной поэзии. А между тем с этой поэзией придунайских братьев наше общество знакомо очень мало; на малорусский же язык, самый удобный для передачи эпического, <...> до сих пор ничего переведено не было. Вот почему я возымел смелость взять на себя почин в этом

деле и познакомить земляков своих с сербской народной поэзией» [12, с. 3].

Таким чином, знадобилося більш ніж півстоліття після появи першої збірки та відвідування Києва самим В. Караджичем, щоб був здійснений переклад сербських народних творів українською мовою. На той час збірка Миладінових ще не набула такого розголосу.

Кажуть, що будь-яке порівняння є однобічним. Однак наше зіставлення трьох текстів з подібним сюжетом, записи яких належали різним за національністю збирачам та виконувалися в різних регіонах Балкан, на нашу думку, проklamують безперечні переваги мовностильового та ідейного рівня болгарських народних пісень. І все-таки, як кажуть, не в цьому справа. У наш час потрібнішою є підтримка слов'янської єдності і в Європі, і загалом у світі. У зв'язку із цією ідеєю згадаємо відому в Болгарії своїми гострокритичними етнокультурологічними студіями в галузі літературознавства вчену А. Аліпієву, яка зазначила: «На Балканах розташовано декілька держав. Усі вони відзначені вибухонебезпечним поєднанням християнства й ісламу, для всіх них невирішеними і навіть невирішуваними є питання: звідки наше коріння – на сході чи на заході; куди ми підемо – на схід чи на захід... Усім цим державам належать подібні й водночас неоднакові національні ідеї, а звідти – і різні літератури. Усі вони мають подібну, але неоднакову історію, у яку вплелися несхожі між собою міфи... Оці держави відчувають ментальну близькість, але спільна панбалканська ідея ще не може якось викристалізуватися. Якщо відштовхуватися від суто болгарського досвіду, можу сказати, що під час культурних дискусій яскравіше виписуються образи Росії та Європи й майже розмиті, знехтувані деякі з наших балканських сусідів, немов би вони не дають приводу для встановлення нашої ідентичності. Насмілюся сказати, що це, найімовірніше, завдяки нашій однаковості, а не розрізненості» [1, с. 116].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алипиева Ант.* Балкански размишления // Балканите: ние, съседите, другите. – Варна, 2011. – С. 116–129.
2. *Аретов Н.* Един превод на Константин Миладинов в културния контекст на епохата // Братя Миладинови и българската култура. Доклади от научната сесия за братя Миладинови. – Благоевград, 21–23 юни 1990 г. – София : Университетско издателство «Св. Кл. Охридски», 1991. – С. 120–126.
3. *Веркович С. И.* Имала Яна два мили брата // *Веркович С. И.* Народни песни на македонските българи. – София : Български писател, 1966. – Кн. 1. – С. 444–446.
4. *Динев П. Н.* Братя Миладинови в историята на българската фолклористика // Български народни песни, събрани от братя Миладинови. Фототипно издание. – София : Наука и изкуство, 1981.
5. *Динчев К. Л.* Братя Миладинови и българската фолклорна култура // Братя Миладинови и българската култура. Доклади от научната сесия за братя Миладинови. – Благоевград, 21–23 юни 1990. – София : Университетско издателство «Св. Кл. Охридски», 1991. – С. 36–47.
6. *Караџић Вук Стеф.* Бог ником дужан не остаје // *Караџић Вук Стеф.* Српске народне пјесме. Скупно их и на свијет издао. Книга друга, у којој су пјесме јуначке најстарије. Ново издание прештамповано без никакве промјен. – Бечу : у наклади Ане удовице В. С. Караџића, 1875. – С. 14–18.
7. *Конев И.* Братя Миладинови – личности на Българското възраждане // Братя Миладинови и българската култура. Доклади от научната сесия за братя Миладинови. – Благоевград, 21–23 юни 1990 г. – София : Университетско издателство «Св. Кл. Охридски», 1991. – С. 7–14.
8. *Миладинов Д., Миладинов К.* Два брата и сестра. От Струга // Български народни песни / събрани от братя Миладинови. Издава фототипно. – София : Наука и изкуство, 1981.
9. *Пушкин А. С.* Предисловие. Песни западных славян // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. – Ленинград : Наука, 1977. – Т. 3. – С. 263–265.
10. *Пушкин А. С.* Примечание № 22 // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. – Ленинград : Наука, 1977. – Т. 3. – С. 294.
11. *Пушкин А. С.* Сестра и братья // *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. – Ленинград : Наука, 1977. – Т. 3. – С. 283–286.
12. Сербські народні думи і пісні / пер. М. Старицького. – К. : Тискарня В. И. Давіденка, 1876. – 420 с.
13. *Стоянова Е.* Сонячне весілля (до питання вітальності болгарського острівного ідіому в Україні) // Слов'янські обрії / НАНУ, Укр. комітет славістів, НБУ ім. В. І. Вернадського. – К., 2008. – Вип. 2. – С. 673–699.

SUMMARY

The collection 'Bulgarian Folk Songs' was published more than 150 years ago. It was compiled by the brothers Dimiter and Konstantin Miladinovi (Zagreb, 1861).

Two several remarkable collections of Balkan folk were published in second half of the XIX century. One of them is «Folk Songs of the Macedonian Bulgarians» was published by the Bosnia archaeologist and ethnographer S. Verkovich (Belgrad, 1860) and other «The Oldest Serbian Heroic Songs» (Bech, 1875) was compiled by very important Serbian scientist and folklorist V. S. Karadshich. The Miladinov brothers collection was the most important of them.

Dimiter (1810–1862) and Konstantin (1830–1862) Miladinovi were born in town of Strouga situated by the Ochrida lake. Both brothers received solid education. Although Miladinovi graduated a Greek school they remained Bulgarian patriots throughout their life and worked for the setting up of Bulgarian school.

The two brothers are known not only with their educationalist activity and tragic death, but also for their deep interest to the Bulgarian folk poetry as a result of which the remarkable collection was the richest among the rest collection.

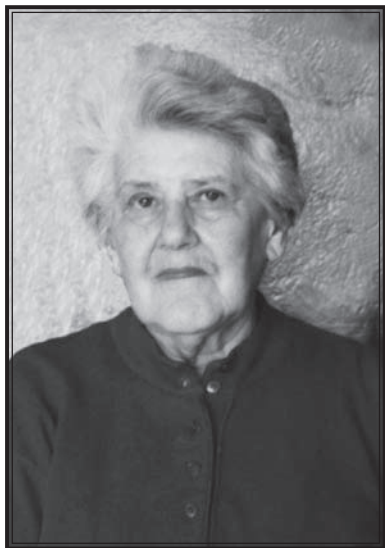
At the end of XIX century the interest to the Balkan folk songs manifested both the studies and the translations. At the 1876 the Ukrainian publicist M. Starytsky translated into Ukrainian 'Serbian Folk Ballads and Songs'.

The contents of this article is the result of the comparative analysis of the identical folk subjects, what names in Miladinov collection «The two brothers and the sister», in V. Karadzhich book – «The God doesn't owe somebody something». Such a text of St. Verkovich collection doesn't have title, but has number (N 287). On the grounds of comparison of this texts we may draw conclusion, that the Miladinov text manifests undoubtedly the highly artistic literary work, the stylistic originality, very detailed description of the action and the feelings of the heroes. It's not accidentally, that an outstanding Russian scientist-philologist I. Sreznevsky wrote after the printing of Miladinov collection: «Thanks to this book all readers may see, that the Bulgarians with their talent songs don't fall behind between other Slavs, but their strength of mind is higher. Because we must take them side by side with the Serbs».

Keywords: Balkan, folklore song, Miladinovi, S. Verkovich, V. Karadshich, 'The Sister and the Brothers', the linguistic of stile analysis.

*Ліляна Маркс
(Хорватія)*

НА ЗГАДКУ ПРО МАЙЮ БОШКОВИЧ-СТУЛЛІ



09.11.1922 – 14.08.2012

14 серпня 2012 року в м. Загребі після важкої хвороби пішла із життя академік Майя Бошкович-Стуллі – відомий фольклорист, фахівець із теорії та історії літератури. Народилася дослідниця в м. Осіек 9 листопада 1922 року у єврейській родині, уже наступного року сім'я переїхала до Загреба. Початкову і середню освіту здобула в Загребі, однак 1941 року змушена була припинити навчання у зв'язку з військовими подіями. Сестру Майї – Магду – одразу заарештували після заснування НДХ і вбили навесні 1942 року.

Інших членів родини того ж року ув'язнили в Осієку. Після інтервенції вони встигли втекти на італійську територію. Батько загинув у Цриквениці. Майя з матір'ю, дідом і тіткою переїхала до Дубровника: там їх італійські окупанти спочатку інтернували на о. Лопуд, а потім перевезли до концентраційного табору Кампор на о. Раб, де і помер її дід. У таборі Майя брала участь у нелегальному русі опору, а після капітуляції Італії і закриття табору вступила до першого збройного єврейського загону в окупованій Європі – Рапського єврейського батальйону, який приєднався до партизанського руху. Під час війни втратила всю свою родину.

Після війни розпочала славістичні студії в Загребі, продовжила їх у Казані й Санкт-Петербурзі (тоді – Ленінград), а після Резолюції Інформбюро повернулася разом з іншими студентами з Радянського Союзу до Югославії, Белграда, де 1950 року отримала диплом про вищу освіту. З 1951 року працювала в Академічному інституті Адріатики, а з 1952 року і до виходу на пенсію в 1979 році – в Інституті етнології і фольклористики (колишній Інститут з народної творчості). У 1961 році була зарахована в докторантуру в Загребі з темою, пов'язаною з легендами про Міда, у якого були козячі (або осячі) вуха [надруковано 1967 р., «Narodna predaja o vladarevoj tajni» («Народна легенда про володареву таємницю»)]. У книзі представлено 291 варіант цієї легенди майже з усього світу. Тексти їй надсилали дослідники-фольклористи, з якими, однак, вона не була особисто знайома, що свідчить про її популярність серед науковців і про фундаментальність та значення самого феномену дослідження. В авторському підході до трактування різних версій однієї і тієї самої легенди відчутні ознаки майбутнього наукового зростання дослідниці. Свідома того, що аналіз у межах лише однієї дисципліни не буде повним, М. Бошковиц-Стуллі у своїх розвідках об'єднала антропологічні, міфологічні, культурологічні аспекти дослідження, утверджуючи популярний на сьогодні інтердисциплінарний і мультидисциплінарний підходи в інститутській науковій практиці.

У 1963–1973 роках очолювала Інститут і була головним редактором наукового часопису «Narodna umjetnost» («Народна творчість»). Це був той історичний період, коли «Народна творчість» виступала своєрідним науковим містком між Сходом і Заходом: у масштабних останніх наукових виданнях дослідники інформували про різні розробки, методології, концепції. Не в останню чергу це відбулося завдяки обізнаності М. Бошковиц-Стуллі в мовах, а також завдяки використанню нею обох способів наукового аналізу та його глибині. З 1980 року – спів-

робітник HAZU (тоді – JAZU*), а 2000 року її обрали членом Академії; була також почесним членом Міжнародної наукової асоціації «Folklore Fellows» Фінської академії наук, а також членом Етнографічного товариства при колишній Чехословацькій академії наук. За наукову діяльність отримала дві хорватські державні нагороди: річну (1975) і за діяльність упродовж життя (1990), а також дві міжнародні: Гердерову (Відень, 1991) і «G. Pitre – S. Salomone-Marino» (Палермо, 1992). Також нагороджена «Antun Barac» від Славістичного комітету Хорватського філологічного товариства (1999). За особисті заслуги в розвитку науки в Хорватії і у світі посмертно (2012) відзначена у виданні, із зображенням Руджера Бошковича, Даниці хорватської. Була одним із засновників Міжнародного товариства з дослідження фольклорного наративу (International Society for Folk Narrative Research), брала участь у роботі редакції міжнародного часопису «Фабула», постійний учасник робочого колективу *Enzyklopädie des Märchens* (Енциклопедії казок). Видала друком понад двадцять книжок (деякі було перевидано); 250 статей у хорватських і міжнародних наукових часописах.

Фольклористична діяльність М. Бошкович-Стулли розпочалася з фундаментальних досліджень ранніх 1950-х років в Істрії, а згодом продовжилася в 1960-ті роки в інших хорватських областях: у передмісті Дарувара і Пакраца, у Банії, у передмісті Шибеника і Дрниша, Конавала, Дубровницького примор'я, Рієки і жупи Дубровницької, Шипана і Ластова, Пелешца і Неретви, на островах Хвара і Брача, у Синиському краї тощо. Фольклорний матеріал спочатку накопичувала у вигляді рукописних нотаток, а згодом використовувала і магнітофонні записи. Результатом цих польових робіт стали 34 рукописні збірки і 59 магнітофонних записів автентичних розповідей майже з усієї Хорватії. Зафіксувала 2433 розповіді,

* Хорватська академія наук і мистецтв [прим. перекладача].

1253 пісні, 89 прислів'їв і приказок, а також чимало різноманітних обрядів.

Перелічені матеріали становлять значну частину корпусу хорватської усної прозової спадщини другої половини ХХ ст. Окрім того, дослідниця брала участь у підготовці документальних записів для міжнародних каталогів (наприклад, АаTh, тепер – АТУ). Підготовка масштабних досліджень уможливила і нові підходи до аналізу народної творчості, зокрема у формі розгляду старих джерел у світлі теоретичних засад фольклористики як науки. Підготовлені записи склали фундаментальний корпус хорватської усної традиції другої половини ХХ ст., а М. Бошкович-Стуллі вважають найкращою збирачкою народної творчості нашої доби. Показовою ознакою зібраних нею текстів є тяжіння до найточнішого відтворення розповіді з усіма її стилістичними особливостями. Відповідно, 11 різнопланових оповідних збірок, що вийшли друком у середині 1950–1990-х років, – не звичайні антології, а радше збірки сучасного хорватського живого мовлення трьома діалектами: штокавським, кайкавським і чакавським. Збірки, що засвідчують безперервне функціонування вербального фольклору.

Збірка народних оповідань 1963 року, випущена з нагоди 500-річчя хорватської літератури (частково перекладена словацькою мовою в 1987 р.), стала новим словом у виданнях хорватської народної прози. Варто відзначити також і збірку «Kroatische Volksmärchen» («Хорватські народні оповідання») – першу повну збірку хорватських народних оповідань, що побачила світ у відомому німецькому виданні «Die Märchen der Weltliteratur» («Казки світової літератури») (1975). М. Бошкович-Стуллі в передмові докладно описала основні особливості хорватської народної творчості, спираючись на хорватські народні оповідання від глаголичних записів і до сьогодення. З тієї самої збірки на японську мову було перекладено, вочевидь, наявні лише тут хорватські записи текстів.

Остання її збірка – антологія розповідей «*Usmene pripovijetke i predaje*» («Усні оповідання і перекази») (1997) – підготовлена з нагоди чергової річниці хорватської літератури в 1963 році і була тим виданням, де репрезентовано як теоретичні знання авторки, так і багатий фактичний матеріал.

Внесок М. Бошкович-Стуллі до національної культури й науки не обмежений лише збиранням народної спадщини і охороною її від забуття, він також охарактеризований підготовкою теоретичної наукової бази з фольклористики. Її погляди на засади дисципліни в сучасну добу відрізняються від її ранніх поглядів, певною мірою політично заангажованих, адже пов'язані із суспільною та історичною заангажованістю народної творчості відповідно до способу життя окремих соціальних прошарків. Народну творчість дослідниця розглядала як динамічний процес, що триває в незафіксованому стані протягом багатьох століть (але в тісному зв'язку з писемною літературою), як окремий спосіб функціонування усних текстів, зумовлений специфічними умовами побутування: у неповторному багатстві варіантів пісень, розповідей та інших форм фольклору за відносної стабільності основної структури. Цим М. Бошкович-Стуллі включила дослідження хорватської фольклорної спадщини в ширший – європейський і світовий – контекст; осучаснила підходи дослідження; розпочала розгляд не досліджуваних теоретичних категорій; підготувала міцну теоретичну базу для сучасних наукових розвідок. Нові теоретичні підходи і введення нової назви «*usmena umjetnost*» («усна творчість»), замість уживаного до того часу терміна «*narodna umjetnost*» («народна творчість»), наявні в розвідці «*O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima*» («Про поняття усна і народна література та про їх назви») (1973). У сучасних дослідженнях фольклорних і літературних явищ через багатозначність, невизначеність і різні ідеологічні нашарування в поняттях «народ» і «народне» наз-

ва «народна творчість» не вживається. Дослідниця ж віддала перевагу назві «усна література», якою окреслюють літературу, що функціонує в усній, прямій комунікації, і яка традиційно передається з уст в уста, адже сама назва вказує на її походження, функціонування і поширення, стосунки з писемною літературою, тексти якої фіксовані і зберігаються в інший спосіб. Атрибут «народний» залишається лише в назвах окремих усних народних текстів.

В «Usmenoj književnosti» («Усна література»), першій книзі видання «Povijest hrvatske književnosti» («Історія хорватської літератури») (1978), уперше народну творчість виокремили як структурну одиницю при огляді історії хорватської літератури. У ній системно викладена, теоретично і методологічно осмислена проблема парадоксу історії функціонування усної народної творчості, який раніше завжди характеризувався вирізненням з корпусу усної народної творчості міфологічного прапочатку національної літератури чи інтересу до неї або, скажімо так, відкриття її в добу романтизму. Науковець не створила нереальну історію усної народної творчості, а радше означила її наявність у писемних літературних пам'ятках, а також впливи писемної літератури на усну народну творчість, їх переплетіння від середньовічної доби до відкриття цього феномену і фіксування його в першій половині XIX ст. Такий авторський підхід до аналізу зумовлений креативним теоретичним переосмисленням здобутків Празької школи, американської контекстуальної фольклористики і праць Х. Баузінгера і К. Чистова. Він докладно обґрунтований на перших шістдесяти сторінках, підкріплений тодішньою і попередньою науковою світовою літературою. Усна народна творчість функціонує рівно стільки, скільки існують її здобутки, кожен новий здобуток – новий винахід, а можливий, вірогідний запис залишається лише неповним і ненадійним свідченням. Однак М. Бошкович-Стулі не займала крайніх позицій – розрізнення трьох рівнів аналізу фолькло-

ру (текстури, тексту і контексту, за А. Дундесом), вона припускала за можливе вивчення усної народної творчості у вигляді записів: її можна розглядати і «як естетичний (літературний) феномен, запозичений із звичайної мовної комунікації, збережений і в записах, такий, який варто відокремлювати від драматизації текстури і контексту, але який опосередковано також є свідченням на їх користь».

Усна народна творчість залишається своєрідним революційним *opus magnum* М. Бошкович-Стуллі, водночас і неперевершеним значним здобутком хорватської фольклористики.

Однак цими значними здобутками наукові досягнення М. Бошкович Стуллі, безперечно, не обмежені. Сприйняттям усної народної творчості як безпосередньої комунікації, переважно в невеликих людських групах, вона відкрила простір для тих перехідних літературних форм, які не могли існувати виключно в усній формі. Це було насамперед народне читання, яке розуміли як елементарну літературну структуру, що задовольняла людську цікавість і виявляла тісний зв'язок з повсякденним життям. Ці тексти не можна охарактеризувати як літературу для народу в соціологічному сенсі, оскільки вже сам атрибут «народний» має конотацію звичайного, улюбленого, відомого, загальнопоширеного, можливо, не надто високоякісного, але простого і зрозумілого читива, розрахованого на певну групу читачів. М. Бошкович-Стуллі визначила і охарактеризувала цей розділ народної творчості в різні часи функціонування хорватської (і писемної, і усної) літератури, а також і в позалітературних її виявах – «*Usmena književnost nekad i danas*» («Усна література колись і тепер») (1983), уперше видана 1973 року в часопису «*Umjetnosti riječi*» («Мистецтво слова»).

Зміни, що позначилися на етнологічних і фольклористичних працях у світі, пов'язані з урбаністичними тенденціями в науці в середині 1970-х років, спричинили появу подібної тематики і в доробку М. Бошкович-Стуллі, яка була свідомо не-

обхідності подальшої розробки цього напрямку. Зокрема йдеться про розширення її наукових інтересів у галузі дослідження прислів'їв, аналізу розповідей, що виникають з повсякденних життєвих ситуацій, переказу особистих, персональних вражень, спостережень, що постали під впливом телевізійних передач, міських новин. Дослідження щодо теоретичних характеристик розповіді про реальні події із життя, наративів, які беруть свій початок із приватної розмови і формуються в більш чи менш структуровану розповідь про власні спогади чи такі, що виникли на базі розповіді близьких родичів-предків, з якими ще міг бути особистий контакт, уперше дають підстави поставити питання про можливість залучення цих текстів до корпусу народної творчості. Авторка підтвердила, що такі розповіді, відповідно до своїх характерних ознак, становлять окрему категорію сучасної усної народної прози.

У 1975–2006 роках дослідниця видала сім авторських книжок про народну творчість, а саме: «*Usmena književnost kao umjetnost riječi*» («Усна література як мистецтво слова») (1975); «*Usmena književnost nekad i danas*» («Усна література колись і тепер») (1983); «*Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*» («Народна поетична творчість у світлі літератури») (1984); «*Pjesme, priče, fantastika*» («Пісні, оповідання, фантастика») (1991); «*Priče i pričanje*» («Розповіді і розповідна манера») (1997; 2006); «*O usmenoj tradiciji i životu*» («Про усну традицію і про життя») (1999; 2002); «*Od bugarštice do svakidašnjice*» («Від бугарштиці до повсякденного життя») (2005). У них сконцентровано основні її наукові інтереси: від теоретично-методологічних і термінологічних питань, через переплетіння і взаємовпливи наукової і народної культури, до розгляду проблематики окремих жанрів і мотивів. Водночас її праці є поєднанням різноманітних підходів і методів дослідження фольклорних текстів другої половини ХХ ст. і початку нового тисячоліття. Вона дбайливо, із цікавістю підходила до розгляду питань: уваж-

но дослуховувалася до нових віянь у світовій фольклористиці і гуманітарних науках загалом, доповнюючи і критично переглядаючи власні переконання. Важливою сторінкою діяльності була праця і на лексикографічній ниві, особливо як укладача «Hrvatskoj književnoj enciklopediji» («Хорватська літературна енциклопедія»).

Незважаючи на родинну й особисту трагедію, пов'язану з військовими подіями, про які вона ніколи не говорила до 1996 року, М. Бошкович-Стулли була приязною і доброзичливою. Повоєнні політичні події сприймала із цікавістю, але не оцінювала їх. Віддавалася своїй роботі, надавала перевагу саме науковим аргументам, які були важливою і невіддільною складовою хорватської культури і мови. Незаперечно першою надала хорватській народній творчості наукове визначення і аргументацію. Попри те що її судження загалом базуються на хорватському матеріалі з урахуванням відповідних тенденцій у міжнародному науковому арсеналі, вони ніколи не були локальними і тільки хорватськими, а є рівноправною складовою світової науки.

Остання книга М. Бошкович-Стулли «Priče iz moje davnine» («Розповіді з моєї давнини») (2007) повертає нас до початку її біографії. Знана фольклористка і літературознавець демонструє своє друге обличчя – обличчя майстерного оригінального художнього оповідача. Така зміна відбулася не раптово: сила її наукових праць не лише в тому, що в них написано, але і в тому, як їх написано.

Тим часом Інститут змінив свою адресу. Вона твердила, що так і не знайшла свій власний куток на нових просторах Інституту на Шубічевій вулиці. Можливо, – це й так, але іноді нам видається, що присутність М. Бошкович-Стулли відчувається там всюди, а ми, власне, лише тимчасово працюємо в її домі.

Переклад з хорватської Мирослави Карацуби

Л. К. Вахніна

СПОГАДИ ПРО НАТАЛІЮ СЕРГІЇВНУ ШУМАДУ



17.06.1926 – 05.11.2013

5 листопада 2013 року не стало корифея української славістичної фольклористики Наталії Сергіївни Шумادي. У це важко повірити, адже до останніх днів життя вона намагалася бути в центрі наукових та культурних подій в Україні та у всьому слов'янському світі, цікавилася завжди новинами з Болгарії, яка стала для неї другою батьківщиною.

Дослідниця народилася 17 червня 1926 року в родині сільської інтелігенції в с. Ладан Чернігівської області, середню школу закінчила в Кам'янці-Подільському, її молодість була обпалена війною, вищу філологічну освіту вона здобувала в нелегкий повоєнний час у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (1949). Після закінчення університету вчителювала, працювала редактором у видавництві дитячої літератури «Веселка».

Більш ніж 50 років пов'язувала її доля з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, починаючи ще з 1954 року. Науковий шлях Наталії Сергіївни є фактично справжньою історією Інституту. Їй пощастило працювати разом з незабутніми М. Т. Рильським, М. П. Стельмахом, Л. М. Ревуцьким, В. Касіяном та багатьма іншими славними та відомими діячами української

культури. Вона пройшла шлях від аспірантки, науковим керівником її дисертації був саме поет-академік Максим Рильський, до завідувача відділу рукописних фондів, провідного наукового співробітника відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн, доктора філологічних наук, професора.

Н. Шумада – автор багатьох монографій, підручників та хрестоматій з фольклору, наукових статей та упорядник численних збірників українського та болгарського фольклору¹.

До кола її наукових інтересів входили передусім дослідження болгарського фольклору в Україні та українсько-болгарських зв'язків, яким присвячено чимало її наукових праць. Її перша монографія «Українсько-болгарські фольклористичні зв'язки» (К., 1969) одразу привернула увагу колег в Болгарії, зокрема відомого фольклориста академіка Петра Динекова². Вона постійний автор і в болгарських наукових виданнях, зокрема в журналі «Български фолклор». Фундаментальне видання болгарських народних пісень Півдня України, здійснене нею спільно з відомим болгарським фольклористом-музикознавцем Н. Кауфманом, привернуло увагу дослідників європейських країн.

Н. Шумада була одним з найактивніших популяризаторів болгарської культури в Україні. Вона завжди знаходила час для надання наукових консультацій представникам болгарської меншини, зокрема Товариству «Радолюбіє», завжди раділа можливості допомогти людям з усієї України. Проте особлива радість світилася в її очах, коли до Києва приїжджали колеги із Софії. Це завжди було святом.

До останніх днів вона не втрачала зв'язку з рідною Болгарією, з фольклористами Катєю Михайловою, Светлою Петковою. Її чоловік, відомий професор-ортопед Іван Володимирович Шумада, згадує, як вона вільно володіла болгарською мовою, яка стала для неї такою ж рідною, як і українська, адже не можна не любити країну, народну культуру якої ти дослі-

джуеш. Символічно, що останню її статтю було опубліковано в Софії³.

Не випадково її наукова діяльність знайшла високу оцінку в Болгарії, вона стала кавалером ордена Кирила та Мефодія, нагороджена кількома медалями. Водночас постать Н. Шумади як науковця є авторитетною і в інших слов'янських країнах. Широковідомі її наукові монографії та розвідки, де вона виступає як фольклорист-славіст. Її порівняльні студії завжди торкаються актуальних проблем історії слов'янської фольклористики та побутування слов'янського фольклору в Україні. Її монографія «Сучасна пісенність слов'янських народів України» (1981), яка була захищена як докторська дисертація (1984), привернула увагу колег-славістів.

Чимало років Н. Шумада брала участь у роботі міжнародних з'їздів славістів, була членом міжнародної Комісії з дослідження слов'янського фольклору при Міжнародному Комітеті славістів. Неодноразово вона виступала також на таких представницьких міжнародних форумах, зокрема на конгресі Міжнародного Товариства дослідників етнології та фольклору (SIEF) в Лісабоні та Венеції. Наталія Сергіївна була також доповідачем на 35-тій Міжнародній баладній конференції SIEF, що відбулася в Києві в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України 2005 року.

Проте Н. Шумада ніколи не була кабінетним ученим, незважаючи на значну кількість наукових праць та збірників, упорядкованих нею.

Мені пощастило ще в студентські роки та на початку моєї праці в ІМФЕ ім. М. Т. Рильського об'їхати з нею майже всю Україну – від озера Лука на Волині до Кіровоградської області, від Півдня України, де на Одещині компактно проживає болгарське населення, до Закарпаття, де фольклор ми записували в словацькому селі прямо на кордоні. Н. Шумада стала одним з перших моїх вчителів не тільки з методики зби-

рання фольклору, вона допомогла мені пізнати багатство української мови та історії. Завжди усміхнена та відкрита до людей, вона швидко знаходила спільну мову з носіями фольклору. У с. Затишшя Любомльського району на Волині ми записували фольклор майже до ранку. Усе село, яке складалося переважно з жінок, стояло в черзі, щоб заспівати бодай одну пісню.

У Наталії Сергіївни Шумади була особлива, сповнена співом душа, чудово поставлений голос, справжній артистизм, який поєднувався з природною жіночою красою. Тому цінувала людей, які вміли співати. Часто згадувала дочку своїх друзів – лікаря Ольгу Богомолець, її неповторний спів. Майстерність співати Н. Шумада оцінювала як уміння вести вперед, бути справжнім патріотом України.

Наталя Шумада, здавалося, була у своєму житті поза політикою, але ніколи не була байдужою до власного народу, до України, за що в часи радянського тоталітаризму часто потерпала. Вона пам'ятала про страшні звинувачення у підтримці українських «буржуазних націоналістів», за згадку про голод 1947 року на Півдні України та Бессарабії ледь не вилучили її книжку. Незважаючи на це, вона завжди старалася допомогти тим, кого за політичні переконання звільнили з Академії наук України, зокрема, як це сталося з фольклористом Василем Микитовичем Скрипкою.

В останні роки свого життя після втрати сина тяжко хворіла. Їй не була байдужа доля України, беззаконність злочинної влади. Н. Шумада завжди цікавилася справами в Інституті, у відділі, де вона виростила цілу когорту учнів. Заповідала нам шанувати пам'ять славетного М. Т. Рильського, відвідувати його літературно-меморіальний музей, долучатися до Голосіївських читань.

Н. Шумаду досі пам'ятають у багатьох країнах світу – від Болгарії до Далекого Сходу. Вона залишила світлу пам'ять

про себе в далекому Новосибірську, де брала участь в експедиції в українські села і планувала видати збірник українських пісень. Особливо теплі стосунки вона підтримувала з дослідниками української діаспори, з фольклористами Росії, Білорусі – Б. М. Кирданом, М. І. Кравцовим, Н. С. Поліщук, А. І. Кулагіною, В. Є. Гусевим, В. М. Гацаком, Г. О. Барташевич, К. П. Кабашніковим.

Крім експедицій, мені пощастило бути з Н. Шумадою також на міжнародних з'їздах славістів та конференціях. Вона, як і В. А. Юзвенко, яка створила та очолила в ІМФЕ НАН України відділ слов'янської фольклористики 1969 року, вважала, що виступи на конференціях – це неабияка школа для молодих учених. Без експедицій не може бути справжнього фольклориста, а без конференцій – самостійного науковця. Теорія має підкріплюватися практикою. Це стало настановою для наступних поколінь співробітників відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ НАН України. Хоча тепер можна лише з ностальгією згадувати стареньку машину, спеціально обладнану для експедицій, палатки біля озера, річки чи моря, де проживали її учасники, та старі портативні магнітофони, борщ чи рибну юшку, (рибу завжди ловив незабутній М. М. Гайдай), сирники й вареники, які в польових умовах майстерно готувала Наталя Сергіївна Шумада, завжди конкуруючи з Вікторією Арсенівною Юзвенко.

В останні роки свого життя Н. Шумада з усмішкою запитувала, коли ж відділ поїде в експедицію – «мандрівочка пахне».

Вона мала також рідкісне вміння передавати свої знання наступним поколінням фольклористів. Н. Шумада була наставником цілої когорти кандидатів та докторів наук, а також численних студентів, майбутніх акторів та режисерів, будучи завідувачем кафедри та викладачем українського фольклору в Інституті театрального мистецтва імені Карпенка-Карого.

Досвід Н. Шумади продовжують її учні, які працюють у різних вишах України, а також у Польщі, Канаді, Великобританії та Болгарії, яким вона передала не тільки прагнення до наукових знань, але й уміння любити свою країну і народ, де б вони не проживали.

ПРИМІТКИ

¹ Див.: Наталія Сергіївна Шумада. Бібліографічний покажчик праць 1960–2010 / упоряд. М. Дмитренко, Л. Вахніна. – К., 2010.

² *Шумада Н.* Спомени за Петеръ Динеков // Спомени и размисли за Петър Динеков. 100 години от рождението му. – София, 2010. – 397 с. – С. 121–127.

³ *Шумада Н. С.* Българските фолклористи от първата половина на XIX век в Одеса // Български фолклор. Фолклористика в Украйна. – София, 2011. – Год. 37. – Кн. 3–4. – С. 25–34.

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

О. Б. Червенко

УКРАЇНСЬКА ФОЛЬКЛОРИСТИКА ТА ЕТНОЛОГІЯ В БОЛГАРІЇ

Български фолклор. Кн. 3/4 : Фолклористика в Украйна. Фолклористика в Україні / Съставители : С. Петкова, Л. Вахнина. – София : Българска академия на науките, 2011. – 202 с.



Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України та Інститут етнології і фольклористики з Етнографічним музеєм БАН давно пов'язують добрі наукові взаємини, спільні міжакадемічні проекти та польові дослідження. Помітним виявом реалізації співпраці науковців обох країн стало видання спецвипуску журналу «Народна творчість та етнографія» (з 2011 р. – «Народна творчість та етнологія»), присвяченого болгарській фольклористиці,

та розділ «Болгарська етнологія» у двотомнику «Сучасна зарубіжна етнологія», що вийшов друком у Києві.

У Софії, завдяки ініціативі головного редактора журналу «Български фолклор» («Болгарський фольклор») проф. Свет-

ли Петкової та керівника спільного проекту з болгарської сторони проф. Міли Сантової, було видано спецвипуск «Фольклористика в Україні» (Български фолклор. – София : Изд-во БАН, 2011. – Кн. 3/4. – 202 с.). Слід згадати й належну роль у підтримці цього проекту проф. Каті Михайлової, щирого популяризатора української культури в Болгарії та інших країнах Європи. Авторський колектив нового спецвипуску представляють співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Укладачі спецвипуску: С. Петкова (головний редактор, старший науковий співробітник Інституту етнології та фольклористики з Етнографічним музеєм БАН) та Л. К. Вахніна (завідувач відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України).

Видання містить такі рубрики: «Наука вчора й сьогодні», «Словесні традиції», «Обрядове й нормативне знання», «Діалог між культурами», «Візуальні форми», «Огляд» та «Публікації».

У номері представлено статті відомих українських дослідників – фольклористів та етнологів, які дають змогу болгарському читачеві ознайомитися з надзвичайно широким колом проблематики сучасного народознавства.

Відкриває спецвипуск журналу стаття академіка НАН України, директора Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Г. А. Скрипник «Історія виникнення і наукова діяльність Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України», присвячена 90-річчю наукової діяльності установи. Подано ґрунтовний аналіз наукової та організаційної діяльності відділів Інституту, основних фундаментальних праць, періодичних видань, здійснено огляд міжнародної діяльності закладу.

У статті Н. С. Шумади «Болгарські фольклористи в першій половині XIX ст. в Одесі» подано детальний аналіз етапів

збирання, публікації та популяризації болгарського фольклору на Півдні України. Знана в Болгарії дослідниця звертається до теоретичних аспектів болгарської фольклористики, питань взаємин болгарських фольклористів з українськими вченими, наголошуючи на важливості підготовки бібліографічних покажчиків.

Постаті відомого поета, перекладача, ученого-славіста, академіка М. Т. Рильського присвячена стаття Т. П. Рудої «Максим Рильський і фольклор». Болгарська тематика завжди була в його поетичній творчості, перекладах, а також наукових есе.

Сучасний стан славістичної фольклористики в Україні від кінця ХХ ст. до нашого часу аналізує у своїй розвідці Л. К. Вахніна. Про роль фольклору в збереженні генетичного коду нації та стан української фольклористики на сучасному етапі читач довідається зі сторінок статті М. К. Дмитренка «Український фольклор і фольклористика в умовах глобалізації».

У студії Т. М. Шевчук і П. П. Сосенка на прикладах болгарського та українського фольклору розглядається міфічний мотив викрадення місяця і зірок. До аналізу поетичних особливостей і традиційних уявлень тематичного циклу поховальних плачів за дітьми на матеріалі української та балканослов'янської традиції (болгарської, македонської, сербської) звернулася О. О. Микитенко. Явища фіксації та публікації фольклорного анекдоту, окреслюючи власну стратегію записування згаданого жанру, представила І. І. Кімакович у статті «Сучасний фольклорний анекдот: проблеми фіксації і публікування». На матеріалі казкової традиції українців та угорців Українських Карпат Л. Г. Мушкетик порушує проблему одного з основоположних концептів наївної картини світу людини – концепт «бажання».

У статті «Обряд, що виконується на другий день після хрестин в Україні, на тлі паралелей з іншими етносами» О. О. Боряк досліджує похрестини як черговий етап символічного

маркування статусу повитухи. Цікавою є спроба класифікації архаїчних елементів у системі харчування українців у дослідженні Л. Ф. Артюх «Заборони в харчуванні українців. Релігійне і етнічне». Сучасні проблеми функціонування та основні завдання, пов'язані з питаннями самоврядних молодіжних чоловічих і жіночих громад в українських селах і невеликих містах розглядає В. Г. Балушок у статті «Традиційні молодіжні угруповання і ініціалізації».

Календарна обрядовість та звичаєвість російських старообрядців, які поселилися в селищах Радуль і Добрянка на Чернігівщині в кінці XVII – XVIII ст., досліджується в статті О. Ю. Чебанюк «Календарна обрядовість старообрядців Чернігівщини: діалог культур». У центрі уваги розвідки С. П. Сегеди «Турки-месхетинці Півдня України: проблеми етнокультурної адаптації» – питання сучасного побуту турків-месхетинців, котрі оселилися на Півдні України протягом останніх десятиліть.

Самобутнє художнє явище – рублені, мальовані в інтер'єрі хати, досить поширені на теренах Полтавщини-Слобожанщини в другій половині XIX ст., описує З. С. Гудченко. Представлений нею ілюстративний матеріал використано в оформленні номера. Стаття І. Є. Головахи «Сучасні київські графіті у світлі міської фольклорної традиції» присвячена вивченню цього нового явища, що стало поширеним у сучасному міському побуті.

Рецензоване видання, де вперше в перекладі болгарською мовою представлено доробок учених ІМФЕ ім. М. Т. Рилського НАН України, сприятиме гідній репрезентації української наукової думки в Болгарії, а також інших країнах Європи і світу та подальшому розвитку спільних досліджень.

Л. К. Вахніна

НОВА ПРАЦЯ З ПРОБЛЕМ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПОРУБІЖЖЯ

Кравчук Н. На Підляшші – пісні наші (проблеми регіональної специфіки та національної ідентичності) : монографія / Н. В. Кравчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. – 280 с. – ISBN 978-617-517-132-5.



Польсько-українське та польсько-білоруське порубіжжя залишається для сучасних дослідників своєрідним регіоном, де переплелися різні національні культури, серед яких важливе місце належить українцям. Дослідження українського фольклору Підляшшя стало однією з актуальних проблем для сучасної української фольклористики 90-х років ХХ ст. з часу проголошення незалежної української держави, коли українські дослідники вперше організовують фольк-

лорні експедиції в цьому регіоні, здійснюють публікації з цієї проблематики (Р. Кирчів, В. Борисенко, В. Головатюк, Л. Вахніна та ін.) тощо. Проте відірваність Підляшшя від України створює, на жаль, певні труднощі для його всебічного вивчення, тому поява нової книжки Надії Кравчук «На Підляшші – пісні наші» (Луцьк, 2012) є важливою як для української науки

в цілому, так і для розвитку українсько-польських фольклористичних взаємин.

Актуальність та новизна згаданого видання базується на спробі теоретичного висвітлення регіональної специфіки фольклорних жанрів Підляшшя, їх взаємодії та збереження в умовах іноетнічності. Українці Північного Підляшшя зуміли зберегти свою національну ідентичність, незважаючи на значну кількість подібностей в інтелектуальному та культурному розвитку України та Польщі, як могли берегти свою історичну пам'ять, чинили опір процесу асиміляції та намаганням деяких польських дослідників представити їх білорусами чи «східними слов'янами» без уточнення їхньої національної належності. Хоча місцеве населення часом ідентифікує себе з «тутейшими» тощо. Цей стереотип, на жаль, не змінився, що підтверджують також нові студії авторки. Книжка Надії Кравчук складається із вступу, трьох розділів, заключного слова та списку використаної літератури і джерел. У вступному розділі «Підляшуки – хто вони, варіанти відповіді» авторка аргументовано розкриває актуальність проблеми, що досліджується, включаючи аналіз персоналій та історичних джерел.

Перший розділ книжки «Підляшшя як фольклористичний осередок» базується на фаховому історіографічному аналізі з використанням праць польських та українських фольклористів від початку ХІХ ст. до сьогодення.

Важливим є підрозділ «Історія заселення Підляшшя та його етнографічно-історичні межі», де наочно представлено широку картину соціально-політичної та культурної ситуації на Підляшші. Переконливим свідченням наукової новизни роботи Надії Кравчук є введення в науковий обіг низки фактів з трагічної історії цього регіону як своєрідного культурного явища острівної культури на пограниччі Польщі, Білорусі та України. Досить ґрунтовно та фахово написано підрозділ «Фольклор Підляшшя у наукових студіях», де авторка здій-

снила широкий аналіз історіографії дослідження цього регіону українськими та польськими фольклористами XIX–XX ст. від З. Доленги-Ходаковського, К. Вуйцицького, О. Кольберга, П. Чубинського до сучасних студій Р. Кирчева, І. Ігнатюка та ін.

Другий розділ книжки «Пісенний фольклор Підляшшя в жанрологічному аспекті» структурно поділено на два підрозділи: «Календарно-обрядові пісні: специфіка побутування» та «Необрядові пісні: національна традиція та регіональна специфіка». Структурний поділ є виправданим і не викликає заперечення. Перед Н. Кравчук стояло нелегке завдання – за допомогою фольклористичного аналізу, зокрема на матеріалі календарно-обрядової пісенності, з'ясувати «національну ідентичність фольклору Підляшшя». Важливо, що у своєму дослідженні Н. Кравчук використовує записи різних часових періодів та різних збирачів, використовуючи матеріали П. Чубинського, які сьогодні перевидаються, а також нові видання фольклору Підляшшя, здійснені в Польщі та в Україні. Це дало можливість здійснити в роботі ґрунтовний аналіз сучасного пісенного репертуару в його жанровому розмаїтті, показавши збереженість та функціональність різних жанрів. У першому підрозділі дослідниця проаналізувала специфіку календарно-обрядової поезії у фольклорі українського населення Підляшшя. Другий підрозділ, на нашу думку, представляючи різні пісенні необрядові жанри, водночас є важливим для етнічної ідентифікації українців Підляшшя, свідченням їхнього тривалого зв'язку з Україною, зокрема в контексті аналізу давніх козацьких пісень та балад, що збереглися в сучасному репертуарі. Н. Кравчук уводить у науковий обіг цілу низку маловідомих творів, зокрема сирітські пісні, пісні-хроніки часів Другої світової війни про примусове відправлення дівчат на роботу в Німеччину, співанки-хроніки періоду повоєнної депортації під час акції «Віс-

ла», де закарбувалися ті трагічні події. Більша частина українського населення регіонів Холмщини та Підляшшя втратила свої домівки. Слід відзначити, що навіть з'явився новий різновид «плачів» за рідним домом, що поширилися в усній традиції депортованих українців.

Важливо, що в книжці розглядається також спільне та відмінне у фольклорних традиціях Північного та Південного Підляшшя вже в сучасний період. Відзначено і взаємозв'язок пісеньних жанрів Підляшшя із загальноукраїнським репертуаром.

Третій розділ «Календарно-обрядова пісенність Підляшшя і сусідніх регіонів: порівняльний аспект» є фаховим аналізом міжкультурної взаємодії на конкретних фольклорних матеріалах календарно-обрядової пісенності українців. Н. Кравчук порівнює фольклор Підляшшя з народними традиціями Волині, Полісся та Берестейщини. Вибір календарно-обрядової пісенності, на нашу думку, є цілком умотивованим з погляду найбільшої її консервації на пограниччі, що підтвердили також дослідження польських учених – Є. Бартмінського, Г. Капелусь, праці яких були присвячені календарній обрядовості зимового циклу. У зв'язку із цим на схвалення заслугове розгляд на матеріалі фольклору концептуальних основ міжкультурної взаємодії між українцями та іншими народами, зокрема на порубіжжі. Збереження народних традицій відіграє важливу роль у процесі сучасної культурної політики європейських держав.

Позитивною рисою дослідження є залучення для аналізу фольклорних матеріалів, зібраних самою дослідницею, волинськими та львівськими фольклористами, а також місцевими дослідниками Підляшшя – Ю. Гаврилюком, Є. Рижик, відомим збирачем українського фольклору з Любліна – І. Ігнатюком, але водночас варто було б залучити матеріали Інституту мистецтвознавства ПАН, частина з яких увійшла до серійного видання «Polska pieśń i muzyka ludowa» («Польська пісня і на-

родна музика», головний редактор Л. Белявський), а деякі ще потребують ідентифікації в архіві згаданого Інституту.

Заключне слово «Відповідь без варіантів» адресоване як для науковців, так і для широкого кола читачів, яким небайдужа власна культура та історія на українських етнічних теренах, що опинилися поза межами сучасної держави. В останні роки особливого значення набуває включення в ареал фольклористичних досліджень широкого спектру міждисциплінарних підходів сучасної культурної антропології, історії та політології, зокрема в дослідженнях, що стосуються пограничних територій та міжнаціональних взаємин. Проведене наукове дослідження Н. Кравчук підтверджує українську ідентичність підляшуків.

Т. П. Зарівна

LATERNA MAGICA I СИСТЕМИ ЛІТЕРАТУРНОГО КРОВООБІГУ

Корбич Г. Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму. Вибрані аспекти рецепції. – Познань, 2010. – 334 с.



Книга Галини Корбич «Захід, Польща, Росія в літературно-критичному дискурсі раннього українського модернізму. Вибрані аспекти рецепції» є дуже важливою для української культури з кількох причин. Авторка постійно перебуває на перетині польських, українських та російських мовних стихій, наукових потоків, літературних подій, вивчилась у Київському університеті, викладає україністику на кафедрі Познанського університету, чимало часу віддала дослідженню феномену «Львівського наукового вісника», вивченню окремих аспектів творчості Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Грушевського, Сергія Єфремова, Миколи Євшана, Дмитра Донцова, а також висвітленню польської культури на сторінках української періодики, ґрунтовно знає українську літературу періоду зламів XIX і XX ст., тому цілком природно, що вона написала таку книгу.

дженню феномену «Львівського наукового вісника», вивченню окремих аспектів творчості Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Грушевського, Сергія Єфремова, Миколи Євшана, Дмитра Донцова, а також висвітленню польської культури на сторінках української періодики, ґрунтовно знає українську літературу періоду зламів XIX і XX ст., тому цілком природно, що вона написала таку книгу.

По-перше, ознайомлюючись із величезною кількістю матеріалу, який зібрала й проаналізувала Г. Корбич, вільно оперуючи джерелами польськими, російськими та українськими, і сучасними, і тогочасними (окремий цікавий бік праці – бібліографія), майже фізично відчуваєш, як відхиляється непроникність минулого, і ти починаєш бачити на якомусь універсальному всезагальному рівні і літературну ситуацію, і персоналії – увесь цей великий літературний театр з його героями і декораціями, з його книгами і фанатами, з його боротьбою ідей, засиллям масової літератури, постійним відставанням читацького розуміння, з феноменом жіночого письма, із жорстким протистоянням між модерном і реалізмом, – увесь цей далекий і таємничий *fin de siècle* – і раптом забуваєш, що йдеться про позаминуле століття – попри всі більш відомі і менш відомі прізвища, назви, поняття, стилі і течії, невловно починаєш думати, що все це про сучасний процес, настільки його головні тенденції нагадують тенденції столітньої давності. І в цьому – одна з причин інтересу до книги.

У модернізмі критика відіграє одну із визначальних ролей. Вона тлумачить принципи нового мистецтва, організовуючи надовкола нього реципієнта, окрім таких комунікативних функцій, ставить собі ще й метакритичні (як от вироблення нової мови) та естетичні завдання, трактуючи себе як творчий процес, у якому теорія вчування у літературний твір, співпереживання, духовна спорідненість критика й автора мають велике значення. Тому від рівня критики дуже багато залежало в процесі розвитку нової культури, покликаної новим часом.

Українська критика вбачала велику силу оновлення власної літератури в тих джерелах, які били на Заході. Звідси таку вагу надавали знайомству з найцікавішими мистецькими явищами світового рівня. Тож ту частину європейської літератури, яка цікавила українських письменників (вони ж, здебільшого, і перекладачі) і критиків, котра волею випадку чи законо-

мірності ставала доступною в Україні, спокійно і зацікавлено реставрує в часі й у взаємодії з українським ґрунтом Г. Корбич, дошукуючись часом по крихтах спільних взаємозв'язків, взаємозбагачень, взаємонаповнень.

Розмисли про вплив, про видиму й невидиму рецепцію є дуже важливими для літературного процесу. «Зміни, зазвичай, рідко залишають видимі сліди», – перефразовує авторка Яна Корстіуса. І це невидиме може розшифрувати лише дослідник, котрий володіє не тільки ерудицією чи аналітичним мисленням, але й (а може, і спершу) інтуїцією.

Книга дає цілу панораму зв'язків української літератури зламів XIX–XX ст. із літературою європейською, а також літературою сусідів – візантійської Росії і католицької Польщі, а також аналізує цю одвічну дихотомію, у якій існувала українська культура, котра, природно, була толерантною до літературного Заходу бодай уже через своє географічне розташування. Галина Корбич, врахувавши здобутки більшості вітчизняних дослідників, які успішно вивчали період раннього українського модернізму, дає визначальні риси цього явища як руху з національним забарвленням, котрий пориває з реалістичними традиціями народництва, відкидаючи міщанство як світогляд і селянство як реципієнта, котрий може усвідомити своє неповторне обличчя, тільки осягнувши світову культуру і порівнявши себе з нею. Тому таким важливими стануть переклади з інших літератур, знайомство з філософією Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона, Вільгельма Дільтея. Тому так часто українських митців надихатиме «Молода Польща» чи творчість Миколи Гоголя, Льва Толстого, Федора Достоевського, Антона Чехова.

Перефразовуючи Д. Чижевського, авторка стверджує, що впливу зазнають за певних умов – коли є попередній власний розвиток і духовна спорідненість із провідними літературами. Г. Корбич доводить, що українське письменство, дедалі

чіткіше розкриваючи своє національне непровінційне минуле і майбутнє, розуміло впливи як регулятивний чинник, скерований на «різноманітність і нову життєвість».

І ще один зріз праці – груповий портрет української критики як великої і повноправної частини культурного процесу.

Багато хто пригадує, як з часів першого недитячого вчитування у «Кобзар» одразу вривається у пам'ять: «Либонь, уже десяте літо, / Як людям дав я “Кобзаря”, / А їм неначе рот зашито, / Ніхто й не гавкне, не лайне, / Неначе й не було мене». Або ж відомі слова Лесі Українки про себе, «почитаему», але «не читому», зрештою, паралель можна провести аж до сьогоднішнього дня із його постійним ствердженням, що критики нема, із постійною тугою письменника за увагою читача, що означає також і рецензента.

Хоча тисячні процесії, листи зі співчуттям і телеграми під час прощання з Тарасом Шевченком, Лесею Українкою і Михайлом Коцюбинським могли б засвідчити зворотне. (До речі, авторка зазначає, що аналіз читацької рецепції зламу XIX–XX ст. у Польщі зроблено Анною Зданович у праці «Між святинєю і смітником», і коли б ми мали подібне дослідження українських реалій, можливо, усталена в історії літератури інформація, почерпнута з особистого листування, дещо змінилася б. До речі, у монографії Г. Корбич «Журнал “Літературно-науковий вісник” львівського періоду (1898–1906)» є згадка, що такої роботи не цурався також І. Франко: «Опрацьовані й відповідно прокоментовані Франком статистичні дані про передплатників і поширення часопису значною мірою вимальовують картину освіченості українського суспільства у Східній Галичині на зламі XIX–XX віків, ступінь його національної свідомості». Очевидно, статистика також могла би бути лаксмусом ролі критики в суспільстві).

І хоч Ролан Барт скаже, що європейська критика навіть перевершувала письменство на зламі століть, але це було і в ін-

ших. Г. Корбич відтворює картину критичної рецепції цих «інших» у нашій літературі, відновлюючи рівновагу і подаючи українську критику як впливову і значну частину об'єктивного процесу літератури, яка спілкується зі світом і є того світу повноправною частиною. А також є складовою і дуже важливою частиною для рідної літератури і культури. Зрозуміло, що література і критика є речі взаємопов'язані і взаємонадихаючі, якщо тільки сама критика має достатньо вироблений інструментарій, аби досягнути знакових творів свого часу. А маючи таку могутню літературу і виходячи зі слушного ствердження польського літературознавця Міхала Гловінського, котре цілковито стосується і сьогоdnішнього дня («Переконання у значимості літератури, в її вартості, яким безустанно належить віддавати справедливість, було натуральним стимулом для розвою критики а також, поза сумнівами, мотивацією її функціонування»), обрйй очікувань відповідної критики завжди був теж великим.

У книзі присутня ціла поліфонія критичних голосів, зокрема й найвідоміших наших письменників. Вона впевнена, інтелектуально насичена, вражає блиском і масштабом. Можна провести паралель між ствердженням французького символізму, де есеїстика Едгара По, Стефана Маларме, Шарля Бодлера свого часу зіграла важливу роль у його розвитку. Критичні праці Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Грушевського, Микити Шаповала, Андрія Товкачевського, Гната Хоткевича, Сергія Єфремова, Дмитра Донцова, Василя Панейка, Симона Петлюри, Володимира Винниченка та інших стосовно літератури нового часу стають предметом уваги Г. Корбич.

Авторка дає часом лишень якісь точні штрихи чи рисочки до відомих портретів: наприклад, замість суперлативів на адресу титанів, у книзі, де на кожній сторінці вагомй світовй імена, є промовиста цитата зі статті Лесі Українки про польську поезію: «Все пессимистические течения мировой поэзии

находять в ній себе отголосок: демонізм Байрона, стремящийся к нирване, пантеїзм Шеллі, холодний космічний песимізм Леконт де Ліля і [Жозе]-Марія Ередія, сатанізм Бодлера, сверхчеловеческая презрительность Ніцше, тоска пресыщенія і набожність отчаяння Верлена, нравственный нігілізм Рембо, вечно страждующий естетизм д'Аннунціо, безумний лунатизм Сар Пеладана – все це відображається, як в дзеркалі, в створеннях краківської школи поетів...», великий обсяг книг світових імен, засвоєний до місткості блискучої формули. І це одне зі свідчень масштабу таланту Лесі Українки. Або примітка до розмови про Франка: «...із 2800 опублікованих у різних галузях праць 1100 написані польською мовою». Поштива німа сцена.

Або ж ще одна деталь, ця плоть і кров історії. У розмові про критика Миколу Євшана перед нами постає неординарний, наділений талантом та інтуїцією солідний чоловік із його окремими проривами крізь час (як от у тексті, де він заговорить про дихотомію Л. Толстого – роздвоєння між інтелектом та інтуїцією, що набере розвитку у філософській думці вже у двадцятому столітті...). Таким він постає і в інших публікаціях та монографіях. І раптом уточнення стосовно «критичного дискурсу 20-річного українського автора» (одразу розумієш причину певних суперечностей у твердженнях, і потенціал молодого автора, а також мимоволі думаєш, яка би з них усіх виросла культура, якби її не викосило на війнах та в таборах).

І як миттєве висвітлення молододі критики злам століть, вирване з мороку часу: позаду височіє могутня сила та авторитет класиків – попередників і ще живих титанів сучасності. Попереду вже зловісно темніє на обрії перша світова, фатум тридцятих і трагедія сорокових, а цей короткий і світлий період, коли все ще сповнене надій на грядущі успіхи неодмінно на світовому рівні, і тим світовим переймаються усі, старанно

і натхненно працюючи, захоплюючись і сперечаючись, а загалом доводячи своїми маніфестами і творами – ми є.

Цілковито погоджуючись з авторкою і з Дмитром Затонським, що насправді усіляке модерне мистецтво зумовлене циклічним рухом одвічного протистояння «старого» і «нового» і що старе повертається у новій іпостасі, мимоволі думаєш, що саме розуміння цього закону, а також добре знання своєї історії літератури завжди мало би впливати на судження та аналіз сучасної критики, озброювати її не тільки подвійною глибиною, як славнозвісних дев'ять десятих айсберга, а й подвійною оптикою (через призму того, що вже було), аби залишатися тим орієнтиром у глибоких водах світової і своєї літератури, які б дозволяли рухатися до успіху.

Ми маємо дуже добре написаний науковий текст, позбавлений епатажу і зайвої провокативності, позначений легкістю та прозорістю стилю і думки, котрий читається з інтересом та без зусиль, наче художня книга, у якій ніби бачиш давніх знайомих з університетського курсу української філології у трохи іншому світлі.

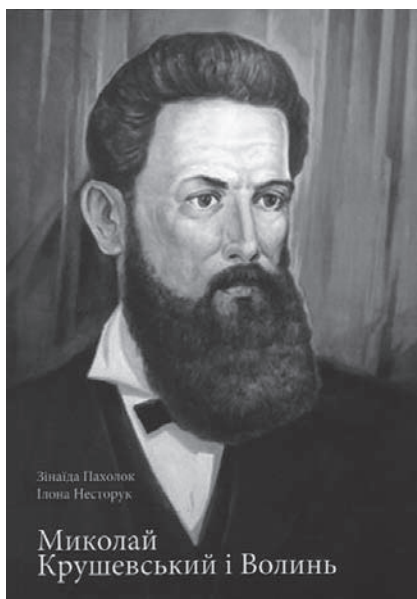
Ця розмова рівних з рівними і вільних з вільними на сторінках книги Г. Корбич, це виконання комплексу меншовартості, котрий назбирувався впродовж історії культури колоніальної і мовби випаровувався поруч з гідністю аналізу маніфестів, критичних оглядів, рецензій та наукових праць, поряд з осмисленням значення цього всього творчого набутку, і ця точність, і ця майже шляхетська гідність, з якою авторка говорить про українське, прописуючи його в європейському контексті, одразу впадає у вічі.

Це і є та найважливіша метафора книги Г. Корбич, її внутрішній пейзаж, її прихований, може, і несвідомий зміст. Оте світло магічної лампи, котре з'являється у творі, у якому складна хімія таланту, знань, вимог часу і авторського тактовного ставлення до героїв спрацювала.

Г. Б. Бондаренко

НОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ З ІСТОРІЇ ВОЛИНИ

Рецензія на книгу: Пахолок З. О., Несторук І. М. Миколай Крушевський і Волинь : каталог-довідник. – Луцьк : Волинянин, 2012. – 156 с. : іл.



Видатною постаттю у лінгвістиці ХІХ ст. був Миколай Крушевський (1851–1887). Його феномен науковця продовжує перебувати в центрі уваги багатьох філологів різних країн у Європі і на Американському континенті.

Життя родини Крушевських зв'язує окремі події та постаті в історії України, Польщі, Росії.

Каталог-довідник, підготовлений кандидатом філологічних наук, доцентом Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Зінаїдою Пахолок та старшим науковим співробітником Волинського краєзнавчого музею Ілоною Несторук, складається з текстової та ілюстрованої частин. У ньому подано повний список наукових праць видатного лінгвіста. Окремо розміщено прижиттєві видання 1876–1887 років, рукописні матеріали та посмертні видання 1890–1894 років і перевидані праці 1956–2004 років. Внесок М. Крушевського у мовознав-

ство посів чільне місце у словотворі, морфології, семантиці та психолінгвістиці.

Книга створена на нових матеріалах, архівних і музейних. У ній знаходимо цікаві біографічні відомості про М. Крушевського, куди входить літопис його життя, низка ілюстрацій і епістолярна спадщина, документи з Волинського краєзнавчого музею.

У виданні вміщено історико-краєзнавчі біографічні відомості батька і матері М. Крушевського, їхніх чотирьох синів і доньки. Подано родовід – чотири коліна гілки Крушевських. Батько – Вацлав Крушевський – поляк, а мати, Розалія Ноткен – німкеня. Отже, з дитинства діти, у тому числі Миколай, знали три мови – польську, німецьку та російську. Об'єктом уваги майбутнього вченого була традиційно-побутова культура. Особливий інтерес викликали традиції обрядовості, серед яких були замовляння, що стали об'єктом дослідження його дипломної роботи. Важливо, що три з них були зафіксовані на Волині.

Земний шлях і наукова діяльність М. Крушевського вказують на нього як на людину, що провела своє життя серед поляків, українців, росіян і вивчала та розвивала проблеми загального й порівняльного мовознавства. Інтерес до народної мови проявився у збиранні замовлянь, вивченні та перекладі із санскриту восьми гімнів Ригведи, що робить його Людиною Світу.

Відкривається книга вступною статтею директора Волинського краєзнавчого музею Анатолія Силюка, у якій вказано на тісний зв'язок М. Крушевського з Волинню. Волинська земля як порубіжна територія, на яку зазіхали різні держави, була віддавна такою, де перепліталися долі та культури багатьох народів, а це накладало відбиток на нащадків, поза їхньою етнічною належністю. Про це свідчить доля Олександра Цинкаловського, відомого археолога, етнографа та історика Волині, батько якого був поляком, а мати – росіянку.

Життя родини Крушевських пов'язане з багатьма населеними пунктами Великої Волині. В Ізяславі народився батько, а пізніше в його біографії згадуються Любар, Острог, Житомир, Овруч, Луцьк, Солотвин, Ковель як місця роботи і навчання дітей. Родина була знайома й спілкувалася з відомими польськими письменниками Юзефом Крашевським та Елізою Ожешко. Можливо, глибше вивчення зв'язків родини Крушевських розкриє нові сторінки спілкування з відомими історичними постатями, адже доньки мовознавця Станіслава і Юстина викладали в Житомирській гімназії.

Тогочасна епоха вимагала певного ставлення до процесів, що відбувалися навколо родини, яка належала до шляхетського роду герба Абданк. Особливо це стосується антипольських і антикатолицьких тенденцій у політиці царату після повстання декабристів і польського повстання 1830 року. Влада намагалася відокремити польську інтелігенцію від наукових центрів, тому М. Крушевському доводилося працювати у провінційних містах, віддалених від батьківщини.

У довіднику вперше представлена епістолярна спадщина вченого, листування з діячем російської культури Іваном Цветаєвим і польським етнографом, мовознавцем і музикантом Яном Карловичем. Також уперше публікуються окремі документи та ілюстрації з фондів Волинського краєзнавчого музею. З епістолярної спадщини відомо, що М. Крушевський мріяв з Казані повернутися в Україну, оскільки тамтешні кліматичні умови негативно впливали на його здоров'я.

Цікавою є інформація про казанський період життя та про домашні семінари Я. Бодуена де Куртене, які стали основою для нового напрямку в науці – казанської лінгвістичної школи.

Відомо, що на шляху вченого серед труднощів життя, пов'язаних з хворобою, було обмеження його пересування, вибору місця проживання і роботи як поляку і католику. Незважаючи на ці обставини, М. Крушевський зали-

шив потужну наукову спадщину, хоча пішов із життя у віці 36 років.

Важливою частиною книги є хронологія життя і діяльності вченого, укладена З. Пахолок, що дає можливість представити окремі періоди його життя не тільки часові, а й просторові, – оренбурзький і казанський.

Слід підкреслити, що книга укладена авторами з використанням великої кількості інформації, яка дасть можливість по-новому осмислити творчу спадщину М. Крушевського. Літератури про нього небагато, і тому кожна нова публікація поповнює відомості про життя й діяльність ученого та про його родину, а також збільшує кількість прихильників його таланту. Рецензоване видання добре структуроване, містить цікавий фактичний матеріал для філологів, істориків і краєзнавців. Звичайно, повне зібрання його праць складно видати, бо вони розкидані по світу й виконані різними мовами, але таке видання могло б побачити світ будь-якою мовою – польською, російською або українською. Це вимагає потужної організаційної і перекладацької роботи, а також значного фінансування.

Добре, що друк каталогу-довідника «Миколай Крушевський і Волинь» здійснено за фінансової підтримки ради з питань видавничої справи Волинської обласної державної адміністрації. Він надійшов не тільки у провідні книгозбірні України, але й районні бібліотеки Волині.

В. І. Ярмак

ВІДГОМІН ПІСЕНЬ ВІЩОГО БОЯНА

Булахов М. Г. «Слово о плъку Игоревѣ» в переводах на славянские языки XIX–XX вв. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – 360 с.

Нещодавно в Мінську відбулася значна культурна подія, що набула безпрецедентного загальнослов'янського резонансу: побачив світ чудовий «вінок» перекладів сучасними слов'янськими мовами «Слова о полку Ігоревім», видатної пам'ятки давньоруської літератури, яку цілком справедливо прийнято вважати невід'ємною складовою золотої скарбниці загальнослов'янської спадщини. Рецензована титанічна праця М. Булахова, відомого білоруського мовознавця, доктора філологічних наук, професора, заслуженого діяча науки Білорусі, є закономірною кульмінацією попередніх досліджень, які вийшли з-під пера цього ж автора [див.: 3, с. 1–247; 4, с. 50–72], і були належним чином оцінені дослідниками [див., напр., 13], або ж ґрунтовних праць, у створенні яких він брав активну участь як співавтор чи укладач [напр., 23]. Крім того, ця публікація М. Булахова гідно продовжує і творчо розвиває ідеї та наукові погляди його численних попередників. У виданні відтворюються першодрукований текст «Слова о полку Ігоревім», паралельний переклад його російською мовою, реконструкція давньоруською мовою О. Потебні, 22 прозаїчні переклади слов'янськими мовами XIX–XX ст. (російською, українською, білоруською, верхньолужицькою, польською, словацькою, чеською, болгарською, сербською, словенською, хорватською), а також 1-й віршований переклад македонською мовою. До всіх перекладів (за винятком перекладів російською мовою) додаються детальні пояснювальні словники

російською мовою. Спочатку хотілося б висловити декілька загальних ідейних міркувань щодо перекладів «Слова о полку Ігоревім» усіма мовами.

З такої преамбули логічно випливає, що насамперед *слід усіляко привітати й схвалити ідею створення такої праці*, тим більше в такому довершеному виконанні. Безперечно, професор М. Булахов був абсолютно свідомим того, що роль філолога й культурного діяча в сучасному суспільстві полягає не лише в тому, щоб дослідити й витлумачити часто-густо дискусійні, суто лінгвістичні аспекти, зрозумілі вузькому колу фахівців, котрі опікуються цією проблематикою, а й у тому, щоб у доступній формі репрезентувати сучасному слов'янському широкому загалові усе розмаїття лексичного, тематичного, ідейного багатства видатної літературної пам'ятки. Проте слід мати на увазі таке: місія упорядника полягає не лише в тому, аби «Слово...» заговорило до широких читацьких кіл слов'янських країн зрозумілою їм сучасною мовою. У цій благородній справі авторові стало в пригоді його безпомилкове й тонке філологічне чуття. Адже з чималої кількості перекладів, що існують, обрано саме ті, які вписуються в оптимальний баланс між цілою низкою параметрів: якістю перекладу, зрозумілістю читачеві, межами можливого «осучаснення» твору в перекладі, але без примітивізації і з урахуванням характерних особливостей першоджерела та збереження історико-літературного колориту тощо. Крім того, – і це чи не найважливіший спонукальний стимул для філолога, перекладача або упорядника, котрий тією чи іншою мірою неминуче стає співавтором кожного з перекладів, – одним з основних завдань перекладу є розкриття внутрішньої форми слова (а в даному випадку – і в прямому, і в переносному значенні назви твору). Пригадаймо відоме висловлювання О. Потебні про те, що «на слово не можна дивитися як на вираження готової думки. ... Навпаки, слово є вираженням думки лише настільки, наскільки служить засобом для

її створення; внутрішня форма, єдиний об'єктивний зміст слова має значення тільки тому, що видозмінює й удосконалює ті агрегати сприйняття, які застає в душі» [12, с. 170].

Перш ніж конкретно аналізувати переклади «Слова о полку Ігоревім» різними слов'янськими мовами, необхідно відзначити їхній *загальний винятково високий рівень* у контексті двох основних тенденцій в історії перекладу взагалі, про які образно говорить професор О. Чередниченко: «З одного боку, перекладач, за відомим висловом Гете, може “переселити” свого читача у країну автора оригіналу, максимально наблизивши до нього свою версію перекладу. З іншого боку, він може намагатися переселити автора оригіналу в свою країну, і в цьому разі переклад буде віддаленішим від першотвору» [22, с. 151]. Зазначимо, що всі переклади «Слова о полку Ігоревім», уміщені в рецензованому виданні, у найкращому сенсі «переселяють» свого читача до країни автора. Проте оцінка якості перекладу, на наш погляд, має неодмінно враховувати ще один релевантний критерій, а саме: *співвідношення еквівалентності й адекватності* перекладу стосовно оригіналу, причому, як відомо, еквівалентність не завжди дорівнює адекватності, і навпаки. Отже, якщо ми «...під еквівалентністю розуміємо наближення до смислової структури оригіналу, тобто більш-менш точне відтворення його змісту» [22, с. 153], а адекватність перекладу «...розглядаємо як його функціональну тождність оригіналові, за якої враховується рецепція дискурсу, то ...для адекватного відтворення художнього цілого перекладач має зіставляти, бодай уявно, можливі естетичні реакції на нього як читачів оригіналу, так і читачів перекладу, і докладаати всіх зусиль для того, щоб ці реакції були приблизно однаковими» [22, с. 153].

Українська громадськість із особливим задоволенням вітає вихід книги М. Булахова не тільки тому, що *переклади «Слова...» українською*, поза всяким сумнівом, є окрасою збірки.

Маємо на увазі й блискучу інтерпретацію згаданої пам'ятки І. Вагилевичем, українським літератором, філологом, фольклористом, етнографом і громадським діячем, який виконав її перший переклад «живою» українською мовою, і переклад видатного українського мовознавця-славіста, доктора філологічних наук, професора Київського університету М. Грунського. Українські переклади «Слова...» сприяють закріпленню статусу української мови, яка за роки незалежності хоч і зміцнила свої суспільні позиції, проте «... її все ще не можна викреслити зі списку потенційно загрожуваних мов. І якщо МС [мовна свідомість. – В. Я.] була потрібна українцям, щоб зберегти мову в ситуації бездержавності, то нині – щоб захистити її в добу глобалізації» [14, с. 117–118].

Вибір перекладів, звичайно, є справою вподобань і смаку автора. Водночас нагадаємо, що існує чимало перекладів і переспівів «Слова» українською мовою, зроблених протягом другої половини ХІХ та впродовж ХХ ст. Це, зокрема, переклади М. Шашкевича (з них зберігся лише «Плач Ярославни»), Т. Шевченка, С. Руданського, Ю. Федьковича, В. Мови, І. Франка, В. Кендзерського, П. Мирного, К. Зіньківського, В. Щурата, І. Стешенка, М. Грушевського, М. Чернявського, В. Свідзінського, М. Рильського, Л. Гребінки, Н. Забіли, О. Коваленка, В. Шевчука, С. Пушика, В. Малика, М. Гетьманця, М. Петрова-Гарді, Б. Яценка, Н. Попеля, П. Салевича та інших літераторів [детальніше про це див., напр.: 3] Важливим є й інший момент концептуального характеру: спираючись на дослідження М. Грушевського і М. Максимовича, академік Г. Півторак аргументовано наголошує на тлумаченні «Слова...» саме як пам'ятки «... яскраво української, зрозумілої тільки на ґрунті українського характеру й української поезії... Отже, ... й автором його міг бути лише українець» [11, с. 532]. Особливе місце в праці М. Булахова посідає реконструкція «Слова...» О. Потебні, яку прийнято вважати одним з найважли-

віших досліджень пам'ятки, адже «погляд на “Слово...” як на твір книжний, проте пов'язаний зі світськими традиціями й просякнутий елементами народної поезії, після дослідження О. О. Потебні став загальноприйнятим. ... Цей твір учений вважав авторським, не усним, а писемним, про що свідчить, зокрема, його синтаксис, але неймовірно, щоб він був створений за готовим візантійсько-болгарським або візантійським шаблоном» [11, с. 535]. Слід зазначити, що дослідженням різних аспектів пам'ятки (її оригінального тексту; дискусійних («темних») місць; лексики; міфологічних назв; функції категорії числа; лексики; фонетики; відмінювання; дієвідмінювання; словотворення; прикметників і службових слів тощо) свого часу опікувався й видатний український лінгвіст, академік Л. Булаховський [детальніше про це див.: 5, с. 508–518; 6, с. 524–527; 7, с. 494–507; 8, с. 481–493; 9, с. 441–480; 10, с. 519–523]. Загальновідомою була, зокрема, його дискусія з французьким славістом А. Мазоном щодо «справжності» «Слова о полку Ігоревім». Ці вітчизняні традиції плідно продовжують сучасні видатні українські мовознавці [див., напр.: 15, с. 3–12; 16, с. 43–53; 17, с. 3–40; 18, с. 3–12; 21, с. 569–584].

Серед декількох перекладів «Слова...» сучасною *російською мовою* особливе місце посідають переклад російського поета, драматурга і суспільного діяча В. Капніста і, звичайно, пояснювальний переклад академіка Д. Лихачова. Останній, з нашого погляду, так само, як і реконструкцію цього твору О. Потебні, водночас можна вважати самостійним лінгвістичним дослідженням і оригінальним тлумаченням пам'ятки. З іншого боку, нагадаємо, що існують також прекрасні переклади «Слова...» В. Жуковського, А. Майкова, К. Бальмонта, М. Заболоцького, Є. Євтушенка та багатьох інших літераторів.

На жаль, до числа мов, яким загрожує небезпека знищення й нівелювання в сучасному глобалізованому світі, належить і білоруська мова. Закономірно, що цикл перекладів «Слова о

полку Ігоревім» білоруською відкриває чудовий, висококваліфікований переклад Я. Купали (1919), а продовжують своєрідні переклади М. Горецького (1925) та І. Чигиринова (1991), кожен з яких по-своєму інтерпретує «Слово...». Оскільки наявність перекладів, виконаних різними авторами протягом великого часового континууму (XIX і XX ст.) є загальною тенденцією книги М. Булахова, то слід відзначити такий підхід як безумовно позитивний: він наближає читача до осмислення потєбнянського поняття внутрішньої форми слова, котре водночас «...орієнтує дослідника якраз на максимальне з'ясування конкретики мовних фактів, пов'язаних із відповідними явищами у структурі слова, причому як у синхронії, так і в діяхронії» » [19, с. 91].

Говорячи про переклади «Слова...» західнослов'янськими мовами, підкреслимо, що нас особливо тішить також і той факт, що М. Булахов не оминув увагою переклади «Слова...» (у виконанні М. Горника) *верхньолужицькою мовою*. Як відомо, лужицькі серби здебільшого проживають на території Німеччини, проте в умовах тиску іншомовних впливів зберігають свою мову і культуру.

Польська, чеська і словацька мови, безперечно, мають давню й фундаментальну літературну традицію. Не випадково, зокрема, до перекладу «Слова...» *польською мовою* звернувся відомий літератор А. Бельовський. Водночас виникає запитання, чому М. Булахов не долучив до збірки переклади інших польських авторів, у першу чергу, звичайно ж, Ю. Тувіма. Низку перекладів західнослов'янськими мовами продовжує талановитий переклад «Слова...» словацькою, виконаний Я. Коморовським. *Чеські інтерпретації «Слова...»* представлені перекладами Й. Юнгмана, видатного чеського поета й філолога, одного з провідних діячів Чеського національного відродження, та словацького мовознавця М. Гаттали, які блискуче проілюстрували варіативність мови перекладу в художніх

жанрах, що перебуває «...під тиском двох норм – норми оригіналу, яка є первинною для будь-якого перекладу, та норми рецептивної культури» [22, с. 160].

Авторові цієї рецензії як сербістові за фахом здається, що переклади «Слова...» *сербською й хорватською мовами* (незалежно від того, що сербський переклад О. Утешеновича-Острожинського датується 1871 роком, а хорватський переклад Й. Бадалича – 1957 р.) мають винятково своєрідне звучання. Річ у тім, що тонічний (або музичний) наголос, успадкований цими мовами від праслов'янської і притаманний їм на синхронному (у широкому розумінні) зрізі їхнього розвитку, сприяє тому, що загальна колоритна архаїка оригіналу особливо вдало «грає» в цих перекладах. Академік Г. Півторак слушно підкреслює: «За своїм жанром “Слово...” – це пісня. Незалежно від того, чи було воно від самого початку зафіксовано на папері, чи певний час побутувало лише в усній формі, воно, як і інші твори цього жанру, призначалося для музичної декламації під акомпанемент якогось струнного інструмента, найвірогідніше, гусел. Про це свідчить і сам автор, визначаючи цей твір піснею, ... й сама ритміка “Слова...”» [11, с. 543]. Збереженню мовного колориту сприяє й наявність у інших південнослов'янських мовах архаїчних рис, непритаманних нині слов'янським мовам інших груп. Маємо на увазі, зокрема, наявність синтетичних претеритальних форм і переповідного способу дієслова (коментатива) у болгарській і македонській мовах; особливості функціонування синтетичних форм минулого часу в слов'янських мовах (найцікавішого, з погляду професора Ю. Маслова) «напіваористного» типу – сербській і хорватській; «життєвість» сигматичного аориста й імперфекта, категорії двоїни в імені й дієслові в лужицьких мовах; збереження супіна й категорії двоїни у відмінюванні й дієвідмінюванні у словенській тощо. Підсумовуючи блок перекладів «Слова...» південнослов'янськими мовами, зазначимо, що ви-

щезгадані тези красномовно ілюструють відомий переклад Б. Липовського і болгарського лінгвіста й перекладача Н. Лазурена *болгарською мовою*, чудовий, своєрідний віршований переклад пам'ятки *македонським* філологом Т. Димитровським і, нарешті, високомистецькі переклади пам'ятки словенською: М. Плєтершніка (1866), який, як відомо, свого часу прослухав у видатного славіста Ф. Міклошича у Відні семінар про «Слово...», а також сучасніший переклад маститого славіста Р. Нахтигала (1954), котрий навчався у Віденському університеті й був учнем В. Ягича.

Підводячи ризик, ще раз наголосимо: ідею публікації перекладів «Слова о полку Ігоревім» майже всіма слов'янськими мовами слід, безумовно, вітати й усіляко підтримувати. Головна думка, якою, немов червоною ниткою, імпліцитно просякнута вся праця М. Булахова, – це заклик не втрачати своєрідності, черпати натхнення й гуртуватися навколо перлин слов'янської духовної скарбниці. Адже «...головна небезпека – це нівелювання національних культур, перетворення їх на такий собі середньостатистичний загальнолюдський сурогат, позбавлений національних особливостей бачення світу» [20, с. 255]. Незалежно від етнічної належності, долучитися до слов'янської старовини читачеві допоможе своєрідна візуалізація дискурсу «Слова...», якої можна досягнути за допомогою зорових вражень від яскравих, барвистих і водночас вишуканих *ілюстрацій*, підібраних з тонким художнім смаком. Це – картини палехських майстрів до різних видань «Слова...», ескізи костюмів до опери «Князь Ігор» видатного художника І. Білібіна, ілюстрації художника К. Сволінського до перекладу «Слова...» чеською мовою, ілюстрації В. Фаворського до різних видань пам'ятки, мініатюри до «Слова...», виконані на початку ХХ ст., титульні сторінки видань «Слова...» різних років, різноманітні монохромні ілюстрації тощо. Напрошуються лише два *зауваження-побажання*: хотілося б

бачити більше перекладів «Слова...» українською мовою, а також заповнити «лакуну», пов'язану з відсутністю перекладу пам'ятки нижньолужицькою мовою (друге побажання, певна річ, логічніше адресувати не авторові рецензованої праці, а культурній громадськості Нижньої Лужиці у східній Німеччині). Насамкінець підкреслимо, що ідея публікації перекладів «Слова...» практично всіма слов'янськими мовами, мабуть, не випадково, іде саме з Білорусі, потужного джерела слов'янського духовного відродження і єднання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бібліографічні довідки до видання: «Слово о полку Игоревім» та його поетичні переклади й переспіви в українській літературі [Електронний ресурс] / видання підготував О. Мишанич. – 2003. – 668 с. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/slovo67/sl42.htm>.

2. Булахов М. Г. «Слово о плъку Игоревѣ» в переводах на славянские языки XIX–XX вв. / М. Г. Булахов. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – 360 с.

3. Булахов М. Г. «Слово о полку Игореве» в литературе, искусстве, науке: Краткий энциклопедический словарь / под ред. Л. А. Дмитриева. – Минск, 1989. – 247 с.

4. Булахов М. Г. «Слово о полку Игореве» в филологии и литературах зарубежных славян // Вечна живое «Слова». – Мінск, 1989. – № 775. – С. 50–72.

5. Булаховский Л. А. Заметки к спорным местам «Слова о полку Игореве» // Булаховський Л. А. Вибрані праці в п'яти томах. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 3. – С. 508–518.

6. Булаховский Л. А. К лексике «Слова о полку Игореве» // Булаховський Л. А. Вибрані праці в п'яти томах. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 3. – С. 524–527.

7. Булаховський Л. А. Лінгвістичні уваги про міфологічні назви «Слова о полку Игоревім» // Булаховський Л. А. Вибрані праці в п'яти томах. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 3. – С. 494–507.

8. Булаховский Л. А. О первоначальном тексте «Слова о полку Игореве» // Булаховський Л. А. Вибрані праці в п'яти томах. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 3. – С. 481–493.

9. Булаховский Л. А. «Слово о полку Игореве» как памятник древнерусского языка // Булаховський Л. А. Вибрані праці в п'яти томах. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 3. – С. 441–480.

10. Булаховский Л. А. Функции чисел в «Слове о полку Игореве» // Булаховський Л. А. Вибрані праці в п'яти томах. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 3. – С. 519–523.

11. Півторак Г. П. Проблема авторства «Слова о полку Ігоревім» (короткі підсумки й перспективи досліджень) // Акцентологія. Етимологія. Семантика. До 75-річчя академіка НАН України В. Г. Складенка. – К. : Наукова думка, 2012. – С. 529–546.

12. Потебня А. А. Мысль и язык [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://books.google.com.ua/books?id=jvfnVFpR5YkC>.

13. Рылов С. А. Крупный вклад в «слововедение»: о цикле исследований М. Г. Булахова, опубликованных в 2000 году [Электронный ресурс] / рецензия. – Режим доступа : [http://www.unn.ru/pages/vestniki_journals/9999-0196_West_filol_2000_1\(2\)/28.pdf](http://www.unn.ru/pages/vestniki_journals/9999-0196_West_filol_2000_1(2)/28.pdf).

14. Селігей П. О. Мовна свідомість: структура, типологія, виховання. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 118 с.

15. Складенко В. Г. «Темні місця» в «Слові о полку Ігоревім» // Мовознавство : науково-теоретичний журнал. – 2008. – № 2/3. – С. 3–12.

16. Складенко В. Г. «Темні місця» в «Слові о полку Ігоревім» // Мовознавство : науково-теоретичний журнал. – 2009. – № 3/4. – С. 43–53.

17. Складенко В. Г. «Темні місця» в «Слові о полку Ігоревім» // Мовознавство : науково-теоретичний журнал. – 2010. – № 2/3. – С. 3–40.

18. Складенко В. Г. «Темні місця» в «Слові о полку Ігоревім» // Мовознавство : науково-теоретичний журнал. – 2012. – № 1. – С. 3–12.

19. Снитко О. С. Психолінгвістичні ідеї О. О. Потебні і сучасна наука // О. О. Потебня й актуальні питання мови та культури : зб. наук. праць. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 89–93.

20. Тер-Минасова С. Г. Война и мир языков и культур: вопросы теории и практики. – М. : АСТ: Астрель: Хранитель, 2007. – 286 [2] с.

21. Франчук В. Ю. В. Г. Складенко – дослідник «Темних місць» «Слова о полку Ігоревім» // Акцентологія. Етимологія. Семантика. До 75-річчя академіка НАН України В. Г. Складенка. – К. : Наукова думка, 2012. – С. 569–584.

22. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. – К. : Либідь, 2007. – 248 с.

23. Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. / Рос. акад. наук., Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; ред. кол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). – С.Пб. : Дмитрий Буланин, 1995.

ХРОНІКА

Л. Г. Мушкетик

ВОСЬМИЙ МІЖНАРОДНИЙ КОНГРЕС МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ УКРАЇНІСТІВ

21–24 жовтня 2013 року в Києві відбувся VIII Міжнародний конгрес українців, тематика якого – «Т. Шевченко і світова україністика: історичні інтерпретації та сучасні рецепції» – була приурочена до 200-ї річниці від дня народження великого митця. У роботі Конгресу взяли участь понад 650 науковців, з-поміж них – 127 представників країн близького й далекого зарубіжжя, зокрема, значні делегації прибули із сусідніх країн – Росії, Польщі, Білорусі, Угорщини, Словаччини, Молдови тощо, а ще українці з Австрії, Німеччини, Італії, Канади, Ізраїлю, Шотландії, загалом – із 23 країн світу. Найбільші делегації прибули зі слов'янських країн, де україністиці приділяється неабияка увага. Так, це 47 науковців з Росії, 13 – з Польщі, 7 – з Білорусі, 6 – з Болгарії, 7 – зі Словаччини, по кілька дослідників із Сербії, Словенії, Хорватії, Чехії. Серед них голови національних асоціацій – Л. Попович (Сербія), Г. Лесная (Росія), М. Мушинка (Словаччина), Є. Пащенко (Хорватія) та ін. Учасниками Конгресу були також відомі вчені – академіки, доктори, кандидати наук з різних регіонів України; вони репрезентували академічні установи, навчальні заклади, музеї, різноманітні україністичні осередки.

Пленарне засідання відбулося 22 жовтня 2013 року в Київській міській державній адміністрації, головувала директор Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ ім. М. Т. Риль-

ського), президент Міжнародної асоціації українців (далі – МАУ) академік Ганна Скрипник. Учасників та гостей Конгресу привітали представники вищих органів влади України, керівництва Президії НАН України, депутатського корпусу тощо, із пленарними доповідями виступили високошановні вчені з України – академіки О. Онищенко, М. Жулинський, М. Попович, знані дослідники із зарубіжжя – Р. Сенькусь (Канада), В. Бабенко (Росія), М. Сополіга (Словаччина), А. Матусь (Польща).

22–24 жовтня 2013 року тривала напружена робота в секціях, на конференціях та круглих столах. Усього впродовж Конгресу діяло 19 секцій (серед них – 2 підсекції), 2 конференції та 6 круглих столів. Найбільше доповідей було присвячено, що природно, літературознавчій проблематиці. Так, робота секції «Поетична спадщина Тараса Шевченка: минуле і сьогодення» складалася з двох засідань та підсекції «Переклади творів Шевченка мовами світу», окрім того, з літературної шевченкіани було проведено два круглі столи. Один з них, що мав назву «Тарас Шевченко і світові обрії духовної взаємодії», було проведено в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України під керівництвом заступника директора Інституту, відомого шевченкознавця С. Гальченка. Інший круглий стіл – «Шевченко знаний і незнаний» – вів відомий професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка Ю. Ковалів. Надзвичайна глибина, ємність, алюзійність, пророча наснага Шевченкового слова зумовили також різноманітність аспектів розгляду літературної творчості Т. Шевченка в доповідях учасників Конгресу, зокрема, із застосуванням найновішого наукового інструментарію та міждисциплінарних підходів. Ще один літературознавчий стіл під головуванням члена-кореспондента Р. Радишевського був присвячений 80-річчю з дня народження відомого літературознавця, медієвіста

Олексі Мишанича, який у 1999–2002 роках очолював Національну асоціацію українців.

Під час Конгресу, крім літературознавчої, діяли інші філологічні секції («Українська літературна мова в активних процесах формування й функціонування – від Тараса Шевченка до сучасності», «Фольклоризм і фольклоризація у творчості Шевченка»), а також дві секції з історії, дві з етнокультури, дві з музейництва. Мистецтвознавчу спадщину Т. Шевченка розглядали за напрямками: образотворча, музична, театральна шевченкіана, образ Т. Шевченка в екранних мистецтвах, декоративному мистецтві України. Значна частина доповідачів – співробітники ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. На базі Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України було зорганізовано три секції з філософії.

У рамках Конгресу відбувалися також потужні тематичні наукові конференції «Вітчизняна та зарубіжна україністика на рубежі століть» та «Українська енциклопедистика». Упродовж першої доповідачі, серед яких було багато відомих українців з діаспори, ознайомили присутніх із діяльністю своїх осередків, тематикою та насущними проблемами україністичних студій, окреслили коло майбутніх завдань. Зокрема, завідувач кафедри української філології Будапештського університету ім. Л. Етвеша А. Золтан розповів про викладання української мови в Угорщині, професор В. Назарук з Польщі – про українську літературу в Польщі, Г. Касперович із Мінська розкрила етнодемографічний аспект становища українців Білорусі, П. Кормило із Шотландії висвітлив історію місцевої української діаспори, К. Задоя повідомила про карпатські експедиції Німецького центру славістичних досліджень. Становище й розвиток україністики у своїх країнах проаналізували: В. Кожухар – україністика в Молдавії, Г. Лесная – україністичні студії в Росії, Л. Попович – українознавство в Сербії. Д. Чернієнко, І. Шульга з Росії, Н. Шай-

тош з Угорщини та інші висвітлили окремі аспекти цих досліджень.

Під егідою директора Інституту енциклопедичних досліджень НАН України М. Железняка відбувалася інша конференція, у межах якої діяв круглий стіл «Діячі академічної науки та їхній внесок у книжну культуру». Окрім українських, у конференції брали участь відомі енциклопедисти, видавці, редактори з Росії, Білорусі, Молдови та інших країн. Порухені питання виявилися напрочуд злободенними, адже перед українською наукою стоїть завдання укладання різнопланових інформативних видань сучасного рівня, розробка принципів їх оформлення та публікації.

Немало гострих дискусій тривало під час роботи круглого столу «Голодомор в Україні 1932–1933 рр.: відображення та інтерпретації в історії, літературі та мистецтві», що був присвячений пошануванню пам'яті жертв цієї трагічної для України та всього світу події (1933–2013). З відомих дослідників, збирачів матеріалів та свідчень очевидців власними думками поділилися В. Марочко, В. Борисенко, В. Сергійчук, П. Вереш, С. Кульчицький та ін.

На ще одному круглому столі було порушено питання міжкультурної взаємодії європейських народів – «Соціокультурні трансформації та ідентифікаційні процеси в постсоціалістичних країнах». Під час його роботи дослідники з різних країн прокоментували власний досвід вивчення питань порубіжжя, міжетнічних контактів, міграцій і переселень, національного менталітету й ідентичності тощо (В. Новак, О. Чебанюк, В. Наулко, П. Христов, Г. Бондаренко, В. Головатюк та ін.). Зокрема, тут відбулася презентація нових видань та міжакадемічних проектів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

Нові монографії, збірники, часописи було продемонстровано також на інших секціях, більшість із них присвячені творчості Т. Шевченка, найновішим досягненням науки. Були тут

і видання МАУ, підготовлені на базі ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, зокрема збірники VII Конгресу МАУ (2008), твори та збірки балад незаслужено забутого словацького українця Ореста Зілінського, збірка «Українці-русини: етнолінгвістичні та етнокультурні процеси в історичному розвитку» (2013), а також п'ять чисел збірника «Наукові записки Міжнародної асоціації українців» (див. на сайті МАУ). Робота секцій супроводжувалася також відеопрезентаціями унікальних видань: «Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т.» (2001–), «Тарас Шевченко в критиці» (2013 р., за заг. ред. Г. Грабовича), «“Тайдамаки”. Поема Т. Шевченка» (2013), «Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX–XX ст.» авторства лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Миколи Бабака, а також витвір виняткової мистецької цінності – «Вишитий “Кобзар” Шевченка 1840 року» Олени Медведєвої з Рівного.

23 жовтня 2013 року в конференц-залі Президії НАН України відбулося заключне пленарне засідання Конгресу, де голови секцій прозвітували про їхню роботу. Під час засідання було переобрано президента МАУ. Усі одноголосно назвали новим президентом знаного австрійського мовознавця, славіста, професора Віденського університету та Українського вільного університету в Мюнхені Міхаеля Мозера, книги якого з мовних питань України, зокрема в сув'язі з Т. Шевченком, отримали широкий розголос у світі. У межах культурної програми Конгресу відбулися відвідання музеїв і театрів, а також поїздка до Шевченкової гори в Каневі.

Понад одинадцять засобів масової інформації висвітлювали роботу Конгресу (див. на сайті МАУ).

О. О. Микитенко

XV МІЖНАРОДНИЙ З'ЇЗД СЛАВІСТІВ

20–27 серпня 2013 року в Мінську (Білорусь) відбувся XV Міжнародний з'їзд славістів (далі – МЗС). У З'їзді, який проходив під патронатом Ради Міністрів Республіки Білорусь, взяли участь понад 550 науковців із 34 країн світу. Відкрив XV МЗС голова Міжнародного комітету славістів (далі – МКС), перший заступник директора Державної наукової установи «Центр дослідження білоруської культури, мови і літератури Національної академії Білорусії» О. Лукашанець. Прозвучали привітання учасникам З'їзду від Президента країни, міністрів освіти та культури Білорусі. У виступах учасників з Болгарії, Німеччини та Російської Федерації було наголошено на значенні славістики та окреслено основні дати в її історії. Так, I МЗС відбувся в Празі в 1929 році, а 1955 року за рішенням, досягнутим на Міжнародній зустрічі славістів у Белграді, було створено МКС, який виконує покладені на нього завдання шляхом проведення наукових конгресів, організації наукового співробітництва як слов'янських країн, так і неслов'янських. Кожна країна представлена одним членом МКС. Зокрема, представником від України є голова Українського комітету славістів (далі – УКС) академік О. Онищенко.

На пленарному засіданні, яке відбувалося в концертному залі «Мінськ», було заслухано доповіді Е. Смулкової (Польща) «Мова як предмет і фактор інтеграції», А. МакМілліна (Велика Британія) «Мова, історія та простір у білоруській літературі», Г. Цихуна (Білорусь) «Аспекти слов'янської ареальної лінгвістики». Надалі робота здійснювалася в секційному режимі.

Секційна робота З'їзду відповідала різнобічній тематиці, визначеній для обговорення. Зокрема, працювало сім сек-

цій з мовознавства і сім з літературознавства, культурології та фольклористики. Дві секції було присвячено історії славістики, 25 тематичних блоків порушували її окремі проблеми, а на двох круглих столах, присвячених постатям Ф. Скорини та Т. Шевченка, відбувалося обговорення ролі геніїв слов'янського світу в міжнародному цивілізаційному вимірі.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського) на З'їзді був представлений доповідями Г. Скрипник «Актуальні аспекти славістичних досліджень та редакційна діяльність Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України»; Л. Вахніної «Роль виконавця в збереженні слов'янських фольклорних традицій в локальних регіонах»; С. Грици «Сюжетні та структурно-типологічні паралелі в українській, білоруській і польській баладі»; М. Карацуби «Сучасні фольклористичні дослідження в Хорватії й Україні»; Л. Корній «Лютнева музика епохи Ренесансу та її роль у розвитку музичного мистецтва Польщі, України і Білорусі XVI–XVII ст.»; О. Микитенко, І. Огієнко «Слов'янська міфологія та слов'янські вірування: моделі інтерпретації»; Л. Мушкетик «Образ угорського короля Матяша у фольклорі слов'ян: дослідження та дискусії». Під час роботи секції, на якій було заслухано ці доповіді, порушувалися важливі питання слов'янського фольклору, міфології та традиційної культури. Надзвичайно актуальними з-поміж них були ті, що пов'язані з перспективами порівняльного вивчення фольклорної творчості, вимірами національної ідентичності традиційної культури, місцем сучасного фольклору та проблемою автентичності фольклору, проявами взаємодії традиційних і сучасних форм слов'янського фольклору тощо. Загалом на цій секції було заслухано й обговорено 41 доповідь; її репрезентували представники з Бельгії, Білорусі, Болгарії, Канади, Лит-

ви, Македонії, Німеччини, Польщі, Росії, Сербії, Словаччини, України, Франції, Хорватії, Чехії, Чорногорії, Швейцарії, Японії. Учасники цієї секції також були залучені до роботи споріднених мовознавчих секцій, зокрема секції з проблем мовної картини світу в слов'ян, на засіданні якої головувала О. Микитенко (разом з О. Березович).

Започаткована на секціях робота мала своє продовження в межах тематичних блоків та круглих столів. Присутніх зацікавив тематичний блок «Цінності у культурно-мовному образі світу та їхніх сусідів» (модератор – Є. Бартмінський, Польща), на якому було окреслено такі основні концепти національної ідентичності та культури, як *Європа, свобода, рівність, братерство, честь* тощо.

Модератором круглого столу «Тарас Шевченко: національний вимір і світовий контекст» був академік М. Жулинський, доповідь якого «Шевченко в духовному просторі національної історії та культури» ще раз підкреслила актуальність усебічних досліджень спадщини Великого Кобзаря напередодні визначної дати – 200-річчя від дня його народження.

Україна ініціювала проведення тематичного блоку «Інтегрований електронний славистичний фонд бібліотек світу» (модератор – Н. Солонська, Україна), на якому прозвучала доповідь голови УКС академіка О. Онищенка «Концептуальні та практичні проблеми створення інтегрованого електронного корпусу слов'янських бібліотечних фондів».

Варто наголосити, що впродовж усіх днів роботи З'їзду працювала книжкова виставка, на якій усі країни, зокрема Україна, представили нові славистичні видання, що з'явилися після 2008 року – часу проведення XIV МЗС. Тут також обговорювалися нові праці, відбувалися цікаві презентації, міцніли наукові контакти, з'являлися нові творчі плани.

Відбулися також презентації найбільш вагомих наукових видань і проектів, зокрема «Етнолінгвістичного словника

“Слов’янські старожитності”» (у 5 т.) (модератор – С. Толстая, Росія), «Білоруського фольклорно-етнолінгвістичного атласу» (модератор – М. Антропов, Білорусь), ряду видань, присвячених бібліографії міжнародних з’їздів славістів тощо.

Як відомо, при МКС акредитовано 35 комісій, які проводять свою діяльність у період між з’їздами. Фольклористичну комісію впродовж десяти років очолював Л. Раденкович (Сербія). У Мінську відбулося засідання комісії, а її головою було обрано А. Мороза (Росія).

На заключному пленарному засіданні зі звітом роботи МКС за п’ять попередніх років виступив С. Гайда (Польща), також було сформовано новий склад МКС. Зважаючи на проведення наступного XVI МЗС 2018 року в Белграді, його головою було обрано Б. Сувайджича (Сербія).

Підсумовуючи, варто зазначити, що XV Міжнародний з’їзд славістів у Мінську мав широкий резонанс як серед науковців, так і серед широкої громадськості. Роботу З’їзду докладно висвітлювали на білоруському телебаченні та в друкованих ЗМІ, також він отримав належну увагу з боку міжнародних представництв, ще раз засвідчивши важливу роль гуманітарного знання, зокрема славістики, у сучасному світі.

І. С. Огієнко

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ «ЛІНГВІСТИКА: ІСТОРІЯ, ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ»

9–10 травня 2013 року кафедра болгарської мови Південно-західного університету імені Неофіта Рильського (м. Благоевград, Болгарія) в навчальному університетському центрі «Бачиново» провела конференцію «Лінгвістика: історія, виклики, перспективи», присвячену 80-річчю від дня народження доктора філологічних наук, професора Славчо Петкова, одного із засновників кафедри.

У роботі конференції взяли участь науковці з Болгарії, Польщі, Китаю, Албанії, Словаччини, Словенії, Туреччини, України. Конференцію відкрив вітальним словом заступник декана філологічного факультету Південно-західного університету імені Неофіта Рильського Стиліян Стоянов.

На пленарному засіданні виступило три доповідачі. Про життєвий шлях і наукове становлення професора Славчо Петкова доповіла Л. Ілієва. М. Попова звернула увагу на адаптацію нових термінів, запозичених з англійської мови, і їх інтеграцію в сучасний мовленнєвий процес. Про болгарську легостилістику в режимі стандарту, субстандарту і нонстандарту йшлося у доповіді Д. Попова.

Подальша робота конференції тривала на секційних засіданнях. У роботі секції «Порівняльне мовознавство. Проблеми переходу. Вивчення іноземних мов», якою керували Т. Кірякова і Д. Костадинова, було заслухано тринадцять доповідей. Ця секція була найбільш чисельною. А. Васунг та І. Стоїчкова проаналізували вживання фразеологізмів і культурологічних елементів при перекладі на хорватську і сербську мови роману А. Попова «Мисия Лондон». Т. Кірякова у своєму виступі

звернула увагу на функціонування перекладених фразеологізмів у сучасній болгарській мові. К. Попова зробила детальну семантико-культурологічну інтерпретацію фразеологізмів зі структурним компонентом «камінь». У доповіді Б. Георгієвої порівнювалися фразеологізми з ключовим словом «вода», що вживаються в болгарській і англійській мовах. Доповідь К. Хаджієвої було присвячено особливостям семантичної мовної категорії посесивності (присвійності). В. Лагерова представила порівняльну класифікацію запозичень у німецькій і словацькій мовах. М. Багашева-Колева подала компаративний аналіз демінутивних значень на матеріалі творчості Оскара Уайльда (англійською мовою і в перекладі на російську й болгарську). Д. Костадинова і Д. Йорданова у спільній доповіді звернули увагу на помилки у вживанні артиклів, які допускають студенти, що вивчають англійську чи грецьку мову як другу іноземну. І. Манова представила прецедентні тексти з концептом «їжа» для навчання болгарських студентів-русистів. У доповіді Е. Стоянової йшлося про перехід літери «о» у «е» при словотворенні іменникових частин у болгарській мові в порівнянні із сербською та хорватською мовами. Н. Топузов виклав основні проблеми, які виникають при вивченні болгарської мови як іноземної. Доповідь Т. Дзієндзюна присвячена проблемам перекладу з болгарської мови на китайську. М. Тієн і Т. Дзієндзюн звернули увагу на труднощі, з якими стикаються китайські славісти при вивченні болгарської мови.

На другій секції «Загальне мовознавство», якою керували Г. Апостолова і А. Стоїлов, було заслухано одинадцять доповідей. Вживанню граматичних синонімів у англійській мові було присвячено доповідь Л. Данглі і Г. Данглі. У спільному виступі Г. Апостолової і С. Грозданова йдеться про структуру і динаміку вживання різних типів висловлювань у трансдисциплінарному дискурсі. Я. Чанкова присвятила свій виступ представленню скороченого вживання вибачень в англійській мові.

М. Бошорад виступив з доповіддю «Культура живої мови – мова живої культури». І. Огієнко проаналізувала основні досягнення в галузі української етнолінгвістики в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. У виступі К. Алексової йшлося про типи синтетичних дієслівних форм у сучасній болгарській мові. А. Стоїлов проаналізував займенникову систему болгарської мови. Г. Петрова представила семантико-синтаксичні особливості вживання дієслів «виждам» (дивитися) і «гледам» (бачити). Р. Цонев доповів про функціонування сполучника «пък» у болгарській розмовній мові. Г. Падарева розповіла про місце О. Айхенвальда в дослідженні евіденціальності.

Третя секція «Мова в публічній сфері», якою керували С. Міцова і Б. Тодорова, складалася з дев'яти учасників. А. Асенова у своєму виступі розмежовувала чоловіче й жіноче начало в невербальному медійному просторі. С. Міцова представила свою розвідку про те, як вибудовується ідентичність он-лайн. Т. Петкова у доповіді «Сучасна мова і глобалізація – нова лексика віртуального простору» зробила класифікацію неологізмів, які ввійшли в болгарську мову в ХХІ ст. завдяки Інтернету. С. Флайшерович проаналізувала дослідження концепту «політична метафора» в лінгвістичних наукових розвідках. Виступ К. Симеонової було присвячено політичним метафорам, що вживаються в сучасному політичному дискурсі, а виступ В. Досева – когнітивним метафорам у політичному дискурсі. Б. Тодорова доповіла про неологізми й okazіоналізми, які вживаються на форумі bg-mamma. Ю. Шаповалова присвятила свій виступ лінгвістичному вираженню місцевої передвиборчої кампанії у фейсбуці. М. Тієн зробила розвідку про роль знака в антропологічній лінгвістиці.

Четверта секція «Семантика. Електронні лінгвістичні ресурси», якою керувала А. Ефтімова, налічувала сім учасників. Е. Петкова виступила з доповіддю про особливості різних видів електронних термінологічних ресурсів. П. Цонев і С. Челік-

Цонев проаналізували проблеми лінгвістичної термінології в турецькій мові з оглядом на сучасний стан турецької мовознавчої науки. У виступі М. Гумар ішлося про термінологічні і термінографічні праці в Словенії. В. Попова проаналізувала систему «childes» як оптимальний варіант дослідження мовленнєвої інтеракції дитина / дорослий. А. Ефтімова давала визначення і розмежовувала поняття стилю і реєстру. Н. Никова доповіла про стилістичні засоби в сучасній медичній термінології. К. Колева-Іванова присвятила свій виступ аналізу пуризму Івана Богорова в соціолінгвістичному аспекті.

П'ята секція «Історія болгарської мови», якою керувала Л. Ненова, складалася з шести учасників. Л. Ілієва виступила з доповіддю про чипровський діалект. Б. Вилчев порушив дискусійні питання, що стосуються нового болгарського орфографічного словника. М. Парзулова представила ґрунтовну розвідку з історії болгарської мови «Българска езикова археология. Начало. Развой. Езиково археологическо пространство». У доповіді Л. Перчеклийського йшлося про одну граматичну кальку в староболгарському євангельському перекладі. Л. Ненова представила мовні особливості Чертковського перепису «Історії староболгарської» П. Хілендарського. В. Маринов розглянув нейтралізацію роду у формах перфекту в північно-західних болгарських говірках.

У рамках конференції відбулася презентація книжкових видань філологічного факультету Південно-західного університету імені Неофіта Рильського.

Інформація про авторів

Бондаренко Геннадій Васильович – канд. іст. наук, проф. Східно-європейського національного університету імені Лесі Українки, чл.-кор. Української академії історичних наук, заслужений працівник народної освіти України, лауреат Премії імені Дмитра Яворницького Національної спілки краєзнавців України, голова Волинської обласної організації НСКУ.

Бриняк Оксана Миколаївна – аспірантка Інституту народознавства НАН України.

Вахніна Лариса (Леся) Костянтинівна – канд. філол. наук, проф., зав. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Детелич Мір'яна – д-р філол. наук, наук. радник Інституту балканознавства Сербської академії наук і мистецтв (Сербія).

Зарівна Теодозія Петрівна – письменниця, критик, народознавець, сценарист, лауреат літературних премій імені В. Симоненка, Б. Нечерди, В. Свідзінського та ін.

Коваль-Фучило Ірина Мирославівна – канд. філол. наук, наук. співроб. відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Костюк Наталія Олександрівна – канд. мистецтвознав., ст. наук. співроб. відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Круп'як Юрій Іванович – мистецтвознавець 1 категорії відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Маркс Ліляна – хорватська фольклористка, кроатистка, співробітник Інституту етнології та фольклористики в Загребі (Хорватія).

Маршева Наталія Петрівна – мистецтвознавець 1 категорії відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Микитенко Оксана Олегівна – д-р філол. наук, пров. наук. співроб. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Мушкетик Леся Георгіївна – д-р філол. наук, пров. наук. співроб. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Новак Валентина Станіславівна – д-р філол. наук, зав. кафедри білоруської культури і фольклористики Гомельського державного університету ім. Франциска Скорини (Білорусь).

Огієнко Ірина Сергіївна – канд. філол. наук, мол. наук. співроб. відділу мистецтва та народної творчості зарубіжних країн ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Павлова Олена Петрівна – аспірантка Державної наукової установи «Центр дослідження білоруської культури, мови і літератури НАН Білорусі» (Білорусь).

Пешикан-Люштанович Ліляна – д-р філол. наук, проф. філософського факультету Нові-Садського університету (Сербія).

Питулич Валентина – д-р філол. наук, проф. філософського факультету Університету м. Косовська-Мітровіца (Сербія).

Стоянова Ельза Петрівна – д-р філол. наук, проф., зав. Міжуніверситетського центру наукових досліджень у галузі славістики Київського славістичного університету.

Сувайджич Бошко – д-р філол. наук, зав. кафедри сербського фольклору філологічного факультету Белградського університету (Сербія).

Хай Михайло Йосипович – д-р мистецтвознав., зав. відділу етно-музикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, проф. кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського.

Червенко Оксана Борисівна – канд. філол. наук, ст. викладач Бердянського державного педагогічного університету.

Шалак Оксана Іванівна – канд. філол. наук, ст. наук. співроб. відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Шевчук Тетяна Миколаївна – канд. філол. наук, ст. наук. співроб. відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Ярмак Вероніка Іванівна – канд. філол. наук, доцент, ст. наук. співроб. відділу загальнославистичної проблематики та східнослов'янських мов Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України.

ЗМІСТ

Біля джерел слов'янських культур

<i>Сувайджич Б.</i> Розповідь про змієвбивцю	3
<i>Питулич В.</i> Король Милутин і монастир Грачаниця у фольклорній спадщині сербів	21
<i>Детелич М.</i> Епічний птах лебідь	39
<i>Костюк Н. О.</i> Богослужбовий спів Києво-Печерської лаври (XIX – перші десятиліття XX ст.): особливості функціонування традиції	62
<i>Шалак О. І.</i> Усна традиційна неказкова проза з Поділля у виданні Люціана Семенського	86
<i>Хай М. Й.</i> Феномен кобзарства в літературній творчості Тараса Шевченка. Етноорганіфонічний контекст	94

Теорія і методологія славістичних досліджень

<i>Пешикан-Люштанович Л.</i> Усна колискова пісня: питання жанрової належності	115
<i>Новак В. С.</i> Великодняя абраднасьць Гомельшчыны: структура, семантика ритуалау	129
<i>Шевчук Т. М.</i> Колискові пісні: концепт світла та образ-символ дерева	144
<i>Бриняк О. М.</i> Хрестинні пісні: українсько-білоруський контекст	160
<i>Коваль-Фучило І. М.</i> Регламентації оплакування у східнослов'янській голосильній традиції	176
<i>Павлова О. П.</i> Обрядові пісні сватання й заручин Білорусько-Українського Полісся	205
<i>Червенко О. Б.</i> Жанрова специфіка болгарських народних пісень Північного Приазов'я: зіставний аспект	212

Проблеми сучасної славістики

<i>Мушкетик Л. Г.</i> Славістичні центри в сучасній Угорщині	225
<i>Маршєва Н. П.</i> Рецепції та інспірації ідей Клода Леві-Строса у фольклористичних дослідженнях тартусько-московської школи	240
<i>Круп'як Ю. І.</i> Простір і пластика в теоретичному вивченні та практичному застосуванні (на прикладі європейської скульптури ХХ століття)	254

Персоналії

<i>Стоянова Е. П.</i> Брати Миладінови та слов'янський світ (до 150-річчя з дня смерті Дмитра і Костянтина Миладінових)	273
<i>Маркс Л.</i> На згадку про Майю Бошкович-Ступлі	291
<i>Вахніна Л. К.</i> Спогади про Наталію Сергіївну Шумаду	300

Рецензії та огляди

<i>Червенко О. Б.</i> Українська фольклористика та етнологія в Болгарії	306
<i>Вахніна Л. К.</i> Нова праця з проблем українсько-польського порубіжжя	310
<i>Зарівна Т. П.</i> <i>Laterna magica</i> і системи літературного кровообігу	315
<i>Бондаренко Г. Б.</i> Нове дослідження з історії Волині	322
<i>Ярмак В. І.</i> Відгомін пісень віщого Бояна	326

Хроніка

<i>Мушкетик Л. Г.</i> Восьмий міжнародний конгрес Міжнародної асоціації україністів	336
<i>Микитенко О. О.</i> XV Міжнародний з'їзд славістів	341
<i>Огієнко І. С.</i> Міжнародна наукова конференція «Лінгвістика: історія, виклики, перспективи»	345
Інформація про авторів	349

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ

щорічник

Випуск 11, 2013

**Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України**

Редактор-координатор: *О. Щербак*

Комп'ютерна верстка: *Л. Настенко*

Редактори: *Н. Ващенко, Л. Ліхнєвська, Л. Тарасенко, Л. Щириця*

Редактор англomовних текстів: *І. Церковняк*

Оператори: *Н. Литвинчук, І. Матвєєва, Н. Маршева, Т. Миколайчук,
Т. Момот, О. Піскун, Е. Пустова*

Підписано до друку 12.11.2013. Формат 60х84/16.

Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 20,58.

Обл. вид. арк. 13,82.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України