

І. Є. Руснак

Навчальний
посібник

Український фольклор

ам!
альма
матер

серія

- Фольклор і фольклористика
- Українська народна усна словесність
- Український фольклор ХХ ст.





І. Є. Руснак

Український фольклор

Навчальний посібник

2-ге видання, стереотипне

Київ
Видавничий центр «Академія»
2012



**Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів**
(Лист № 1/11—10452 від 22.12.2009 р.)

Людина пізнавала світ і символіку своїх вражень та досвіду втілювала у ритмічних рухах, словесних формулах, магічних діях. Із збагаченням знань, розвитком індивідуальних можливостей її емоції, відчуття, думки виражались у ритмічному слові, пісні, танці, інсценізаціях. Із часом усі ці види пізнавально-виразальної практики уяскравлювалися, урізноманітнювалися, набували специфічних етнонаціональних ознак, витворюючи дивовижні духовно-естетичні системи, які називають народною творчістю, фольклором. Унікальним явищем у цьому просторі є український фольклор, особливості, історію розвитку, родо-жанрову структуру, тематичну палітру якого розкрито у пропонованому навчальному посібнику. Виклад матеріалу супроводжується зразками аналізу фольклорних творів («Нотатки на полях хрестоматії»). Інформаційність видання збагачують додаткові матеріали.

Адресований навчальний посібник передусім студентам філологічних спеціальностей. Прислужиться історикам, культурологам, етнографам, етнологам, соціологам, усім, хто прагне пізнати духовно-естетичні джерела, ментальний досвід, традиції, культуру українського народу.

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор *Г. Д. Ключек*;
доктор філологічних наук, професор *З. Б. Лановий*;
доктор філологічних наук, професор *М. Б. Лановик*;
доктор філологічних наук, професор *Т. С. Мейзерська*

Зміст

1. Фольклор і фольклористика	1.1. Фольклор як феномен культури	5
	1.2. Роди і жанри фольклору	8
	1.3. Фольклоризм у літературі	11
	1.4. Фольклористика як галузь науки	12
	1.5. Школи і напрями у фольклористиці	14
	1.6. Періодизація українського фольклору	20
	Розвиток фольклору на українських землях у дохристиянську (міфологічну) епоху	20
	Історична епоха в розвитку українського фольклору	27
2. Українська народна усна словесність	2.1. Міфологія	32
	2.2. Замовляння	46
	2.3. Народна драма	52
	2.4. Обрядова поезія	56
	Календарно-обрядова поезія	57
	Родинно-обрядові пісні	86
	Сороміцький фольклор	94
	2.5. Епічні пісні	102
	Думи	103

Історичні пісні	124
Балади	137
2.6. Ліричні пісні	148
Соціально-побутові пісні	150
Родинно-побутова лірика	170
Пісні літературного походження	182
Коломийки	184
2.7. Народна проза	189
Казки	190
Літературні казки	196
Байки	199
Анекдоти	202
Легенди і перекази	203
Народні оповідання	208
Паремійні жанри	213
2.8. Дитячий фольклор	225
Колискові пісні	227
Дитячі ігри	233
3. Український фольклор ХХ ст.	
3.1. Усна словесність на західноукраїнських землях	239
Емігрантські пісні	240
Стрілецькі пісні	242
Повстанський фольклор	246
3.2. Народна творчість підрадянської України	250
Радянський псевдофольклор	250
Український фольклор про голодомор	256
3.3. Сучасний міський фольклор	259
3.4. Постфольклор	261
Додатки	
1. Українське кобзарство	264
2. Видатні українські фольклористи	274
3. Особливості збирання фольклорних творів	288
Термінологічний словник	292

1.

Фольклор і фольклористика

Зрозуміти ментальність, психологічні особливості народу, досягнути джерела його духу, культурних традицій, початки різних видів мистецтв неможливо без пізнання глибин і обширів його самодіяльної творчості, означених поняттями «фольклор», «усна народна творчість». Із фольклору людина починала виражати своє розуміння світу, самовиражатися, фіксувати і передавати набуті знання і досвід виживання, формувати соціальні, культурні (в широкому сенсі) традиції своєї спільноти.

1.1. Фольклор як феномен культури

Мистецтво, культура кожного народу, вкорінені у фольклорні пласти його історії, починаються у намаганнях людини словом, танцем, піснею, магічним дійством виразити свої почуття, переживання, пояснити явища світу, індивідуальними чи колективними зусиллями вмилювати сили природи тощо.

Термін «фольклор» запровадив у науковий обіг англійський археолог Вільям-Джон Томсон у статті

«The Folklore» (1846) на позначення «неписаної історії, що фіксує залишки давніх вірувань, звичаїв і подібного в сучасній цивілізації». Офіційно це поняття було визнане англійським Фольклорним товариством (1879). У широкому значенні фольклор — уся неписана історія примітивних епох, у вузькому — давні звичаї, обряди, церемонії, які перетворилися на забобони чи традиції нижчих станів цивілізованого суспільства. Предметне поле фольклору то розширювалося, то звужувалося. Спершу ним позначали всі явища матеріальної та духовної культури народу, пізніше — тільки народну словесність, народну поезію, усну народну творчість.

Слов'янські дослідники надавали перевагу поняттям «усна народна словесність» (Ф. Буслаєв), «народна словесність» (О. Веселовський, О. Потебня), «народна поезія» (І. Франко); в українській науці превалювали терміни «усна народна творчість», «народна поетична творчість», «усна народнопоетична творчість». 1985 року на нараді (при ЮНЕСКО) урядових експертів зі збереження фольклору для подолання термінологічної невідповідності, притаманної новітнім дослідженням, було запропоновано таке тлумачення: «Фольклор (у широкому розумінні — частина народної культури) — це колективна, заснована на традиціях творчість груп чи індивідів, зумовлювана надіями і сподіваннями спільноти як адекватне вираження її культурної та соціальної самобутності; фольклорні зразки та цінності передаються усно, шляхом імітації та іншими каналами. Його форми охоплюють мову, слово, поезію, музику, танці, жести, міфи, обряди, ремесла, архітектуру та інші різновиди художньої творчості».

Сучасна наука застосовує поняття «фольклор» у широкому значенні (комплекс словесних, словесно-музичних, музично-хореографічних, ігрових і драматичних різновидів народної творчості, традицій, звичаїв, обрядів, поглядів) і у вузькому (мистецтво слова, у просторі якого реалізовується філологічна зацікавленість дослідників).

Фольклор (англ. folk — народ, lore — мудрість) — частина національної духовної культури, творчою домінантою якої є слово і прийоми його естетичного оформлення, котрим притаманні синкретизм, усне творення і передавання (з уст в уста), імпровізаційність (створення без попередньої підготовки), традиційність (дотримання ustalених норм і форм творення), колективність (поєднання індивідуального і групового первнів творчості), багатоваріантність побутування (змінність тексту), анонімність (нефіксованість авторства) тощо.

Серед фольклорних надбань можна виокремити такі групи:

1) автентичний фольклор — усі види творчого спадку народу, що функціонують без ознак будь-яких літературних, композиторських чи режисерських обробок. Носії його безпосередньо пов'язані із середовищем живого побутування народної творчості, отримують фольклорні знання через усну традицію. Це сільські солісти, фольклорні колективи, зрідка ними є представники міської традиції. Професійальною реконструкцією автентичного фольклору займаються фольклорні ансамблі, театри, аматори;

2) вторинний фольклор — види й жанри, піддані словесно-музичному, хореографічному, театральному та іншим видам оброблення, які зберігають функції фольклорної першооснови і не є формами професійної творчості. Носії вторинного фольклору — переважно аматори, учасники самодіяльності, любителі народної творчості.

Фольклор упродовж свого тривалого існування був явищем динамічним, змінюваним, на кожному новому історичному щаблі розвитку набував нових особливостей та ознак, що залежало від змін усієї духовної культури. В історії його розвитку виокремлюють синкретичний, постсинкретичний і урбанізаційний етапи. *Синкретичний етап* характеризується існуванням фольклорних форм як частини багатокомпонентних комплексів, із яких пізніше виокремилися обряди, вірування, релігія, міфи, пісні, наративні жанри тощо. Усі традиційні словесні тексти, які за своєю структурою були складні та об'єднувалися в системи, науковці схильні розглядати на цьому етапі як фольклор. Він виконував комунікативні, пізнавальні, побутові, практичні та інші функції.

На *постсинкретичному етапі* відбувався поступовий перехід від однорідної монофольклорності до паралельного існування фольклору та професійної творчості. Фольклор переставав бути єдиною формою культури, пов'язаною з мовою, хоча продовжував домінувати в житті народу, відігравати важливу роль у повсякденні індивідів і спільнот. Усередині фольклорної системи відбувалася жанрова диференціація: виокремлювалися жанри з домінантною естетичною

функцією (казка, епічна пісня, лірична пісня і т. д.) і жанри, які зберігали свою синкретичну природу, тісний зв'язок з побутом і продовжували виконувати неестетичні функції (замовляння, календарно- й родинно-обрядові пісні тощо). Фольклор поступово починав втрачати деякі функції і передавати їх професійній літературі.

Урбанізаційний етап розвитку фольклору пов'язаний з домінуванням у суспільстві міських цінностей, звуженням соціального ареалу фольклорних зразків. На цьому етапі не фольклорні, а професійні форми через книгу, пресу, радіо, телебачення, Інтернет та інші засоби технічної комунікації тотально входять у повсякденне життя народу. Фольклорна спадщина зберігається переважно в узагальнених чи вторинних формах.

Ускладнення соціального буття людини, інформатизація, технологізація її діяльності, підвищення ролі раціональних чинників нерідко супроводжуються зверненням людини до втілених у народній творчості основ буття, у чому виявляються її намагання просвітити серце і душу, звільнитися від агресії соціуму, відновити свої життєві сили.

1.2. Роди і жанри фольклору

Соціально-побутові функції, способи виконання, поєднання текстів з мелодією, інтонацією, рухами, танцями тощо зумовили родове, жанрове, тематичне, образне й поетикальне розмаїття словесного народного мистецтва. За науковою класифікацією *рід* — спосіб зображення дійсності (епічний, ліричний, драматичний); *вид* — підрозділ, що підпорядкований загальному розділу (роду) і посідає проміжну ланку між ним та одиничними предметами, явищами; *жанр* — тип художньої форми (казка, пісня, прислів'я). Поняття «вид» в науці про усну народну словесність трактується ширше, ніж поняття «жанр», і відрізняється від нього вищим ступенем узагальнення.

Як і в літературі, в усній народній творчості представлені три роди мистецтва:

1) епос, серед творів якого розрізняють казкову (культово-анімістичні казки, казки про тварин, чарів-

ні, або фантастичні, казки, суспільно-побутові казки, анекдоти, притчі, небилиці) і неказкову, або документальну, прозу (легенди, перекази, народні оповідання, бувальщини);

2) лірика, основними пластами якої є обрядові і власне ліричні пісні. До обрядових пісень належать календарно-обрядові (колядки, щедрівки, посівальні, водохресні, веснянки, гаївки, риндзівки, великодні, волочебні, маївки, русальні, купальські, собіткові, петрівчані, царинні, жниварські, косарські, гребовицькі) та родинно-обрядові (весільні, похоронні, голосіння). До власне ліричних — родинно-побутові (пісні про кохання, жіночу долю, сирітство, гумористичні та сатиричні пісні) та суспільно-побутові (козацькі, чумацькі, ремісницькі, рекрутські, солдатські, жовнірські, кріпацькі, наймитські, заробітчанські, строкарські, робітничі, емігрантські, тюремно-таборові) пісні. Окрему групу фольклорної лірики становлять пісні літературного походження і романси;

3) драма, яка об'єднує календарно-обрядові (вертеп, різдвяна драма, Маланка, великодня драма, весняно-літні ігри, Тополя, купальське дійство, царинні обходи, обжинкове дійство, вечорниці, вулиця) і родинно-обрядові (з нагоди народження дитини, новосілля, весільні, похоронні) фольклорні твори; рудименти давніх обрядів містять народні хороводи й ігри: «Дід», «Кострубонько», «Подоляночка», «Перепілка» тощо.

Чимало фольклорних творів органічно поєднують ліричні й епічні елементи, тому їх розглядають як ліро-епос, розрізняючи в ньому героїчні ліро-епічні твори (билини, думи, історичні пісні) і негероїчні (балади, пісні-хроніки).

Осібнo розвивається дитячий фольклор, маючи у своїй структурі твори дорослих для дітей (колискові пісні, забавлянки, пестушки, утішки, небилиці, безкінечні казочки) і твори, що виникли в дитячому середовищі (заклички, лічилки, дражнилки, мирилки, страшилки, скоромовки).

Епічні, ліричні, драматичні та ліро-епічні твори поділяють на жанри — пісенні (колядки, щедрівки, думи, пісні, балади тощо) та прозові (казки, міфи та ін.), деякі з них мають багато різновидів. Наприклад, казка як вид має такі жанри, або жанрові різновиди: казки

про тварин, казки чарівні, казки соціально-побутові та небилиці. Російський учений Володимир Пропп також долучав до них кумулятивні і докучні казки. Він стверджував, що жанр визначається його поетикою, побутовим застосуванням, формою виконання і співвідношенням з музикою. Тому поділ фольклорних творів на жанри відображає їх розрізнення за такими критеріями:

- належність до обрядово-ритуальних комплексів (календарно-обрядова і родинно-обрядова поезія);

- родові ознаки (епічні, ліричні, драматичні, ліро-епічні твори);

- середовище функціонування (суспільно-побутові і родинно-побутові пісні);

- специфіка нарації (казкова і неказкова проза);

- формальні ознаки (малі жанри) тощо.

Жанровий простір фольклору можна укласти в певну систему, що характеризується внутрішньо-типологічними ознаками.

На позначення малих прозових і віршових фольклорних творів використовують поняття «паремія». Діапазон паремійних жанрів досить широкий: прислів'я, приказки, примовки, загадки, вітання, прощання, побажання, подяки, поздоровлення, тости, формули чемності, дотепи, жарти, каламбури, скороговки, афоризми, прикмети, прокльони тощо.

Далеко не всі фольклорні твори можна легко приписати до конкретних жанрів, родів, тому їх жанрова природа залишається нез'ясованою. Це зумовлено усною формою їх побутування, певною умовністю класифікаційних схем, а також *міжжанровою дифузією* — трансформацією творів з одного жанру в інший.

Зміни в жанровій структурі українського фольклору зумовлені якісними перетвореннями історичної реальності, зникненням умов, які підтримують інтерес до конкретного жанру. Втративши зв'язок зі зниклими реаліями, а відтак і свою актуальність, деякі жанри перетворилися на факт історії, живуть тільки як спогад або перейшли в репертуар професійних виконавців, модернізувалися чи трансформувалися в інші жанри. Цей процес творчий і тривалий, його наслідком є народження нової системи. Нині намітилася тенденція «затухання» традиційних жанрів, якій не піддається хіба що лірична пісня.

1.3. Фольклоризм у літературі

Наприкінці XIX ст. французький фольклорист Поль Себійо різноманітні ненаукові заняття фольклором називав фольклоризмом. Нині цим поняттям позначають високохудожнє поєднання фольклору і літератури як наслідок тривалої взаємодії обох художніх систем, свідомого звернення професійних письменників до фольклорної естетики.

***Фольклоризм** — трансформація, переосмислення, розбудова традиційно фольклорних мотивів, образів, композиційних схем і художніх засобів у канві авторського художнього тексту.*

Усне і писемне мистецтва слова живуть і розвиваються в постійній взаємодії, стимулюють і збагачують одне одного. Явище фольклоризму пов'язане з основними тенденціями розвитку літератури певної доби, інтерпретаціями (намірами, прагненнями) окремих авторів. У давній літературі відбувалося спорадичне використання фольклору, а письменники-романтики вважали його основним джерелом творчості. Новітня доба ознаменована його художньо-філософською конкретизацією.

Зацікавлення митців усною народною творчістю може реалізовуватися на різних функціональних рівнях: через запозичення, стилізацію, наслідування, переспів, цитування, включення до тексту фрагментів фольклорних творів без посилання на них (центон), символічне переосмислення міфологемних реліктів тощо. У зв'язку з цим розрізняють основні принципи фольклоризму в межах творчості одного письменника чи дослідження одного твору: 1) трансформацію, за якої художник слова творчо переосмислює, видозмінює фольклорний елемент; 2) максимальне збереження автентичних одиниць фольклору.

Особливо масштабно фольклоризм виявив себе в романтичну добу розвитку літератури, що засвідчує творчість представників Харківської школи романтиків, «Руської трійці». В концептуальній основі його — намагання дослідити, донести до суспільства знання, які увиразнюють національну самобутність українців, приваблюють до ціннісних, моральних, культурних джерел, життєвого досвіду народу. Ця домінанта

знайшла свій розвиток у творах І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка, І. Франка, Ольги Кобилянської, Б. Лепкого, О. Ільченка, О. Довженка та ін. Елементами фольклоризму сповнена і творчість багатьох сучасних українських письменників (Вал. Шевчук, Галина Пагутяк, Галина Тарасюк, Ю. Винничук, С. Процюк та ін.).

У письменстві сучасної доби фольклоризм набуває символічного значення, адже фольклорний феномен позначений особливою художньо-філософською конкретизацією.

1.4. Фольклористика як галузь науки

Тривалий час фольклористику вважали проміжною ланкою між філологією й етнологією. Однак вона має власні історію, об'єкт дослідження, польову практику, методики, послуговується також пізнавальним інструментарієм інших наук.

Фольклористика — наука, що вивчає закономірності й особливості розвитку, характер і природу, сутність і тематику фольклору, його специфіку, спільність з іншими видами мистецтва.

Основними завданнями фольклористики є дослідження загальнотеоретичних проблем фольклору, його історії, етапів розвитку науки про фольклор, закономірностей і динаміки розвитку поетики, жанрів і видів художнього відтворення дійсності, генези художнього мислення, ідейно-художньої структури міфологічного мислення у традиційній культурі, ритуального контексту фольклорної жанрології, фольклоризму певного етапу літературного процесу чи творчості окремого письменника.

Залежно від вирішення конкретних завдань у структурі фольклористики розрізняють теорію фольклору, історію фольклору, текстологію фольклору, класифікацію та систематизацію фольклору, які тісно взаємопов'язані між собою.

Теорія фольклору вивчає сутність фольклору як специфічного синкретичного явища народної культури,

художнього мислення народу; типологію фольклорних форм, що дає змогу виявляти загальнолюдські, національні, локальні та регіональні особливості фольклору; способи побутування, збереження й усної передачі фольклорних текстів у часопросторі. Зрештою, теорія фольклору розробляє термінологію (вдосконалює існуючу, окреслює предметне поле нових понять) і переймається змістом навчальних дисциплін.

Історія фольклору займається створенням загальної історії усної народної творчості; дослідженням поетики вербального, музичного і пластичного фольклору; реконструюванням архаїчних народнопоетичних пластів — *палеофольклору*; вивченням фольклору як системи в його видовому і жанровому розмаїтті; розвитком окремих напрямів фольклористики як філологічної науки (демонології, пареміології тощо); інтерпретацією сучасних фольклорних форм; дослідженням фольклорних взаємозв'язків на жанровому, міжжанровому, образному, стильовому та інших рівнях; осмисленням фольклору в контексті етнокультурного ландшафту (в історичному, етнографічному, культурному і природно-географічному середовищах).

Текстологія фольклору досліджує специфіку фольклорних текстів (варіантів, редакцій, версій, інваріантів, гіпертекстів тощо), зв'язок словесних текстів з музикою, драматичною грою, голосом, інтонацією, жестами, мімікою; розробляє спеціальні методики і принципи текстологічної експертизи і правила наукового фіксування фольклорних текстів на паперових, аудіо-, відеоносіях.

Окремий щабель у структурі фольклористики займають *класифікація і систематизація фольклору*, в компетенції яких — максимальне уточнення обсягу окремих розділів фольклору (вербального, музичного, хореографічного); розроблення різних класифікацій (наприклад, поділ на обрядовий і необрядовий фольклор, роди, жанри, види тощо) і систематизування сюжетів та інших елементів поетики; створення жанрових, хронологічних, тематичних, регіональних та інших фольклорних показників; розроблення принципів формальної систематизації фольклору із застосуванням комп'ютерної техніки.

Фольклористика має тісні контакти з іншими науками, передусім з історією, літературознавством, мовознавством, етнографією, естетикою, етикою, музикознавством тощо.

1.5. Школи і напрями у фольклористиці

Формування шкіл, напрямів і методів дослідження фольклору пов'язано переважно з потребою узагальнити результати численних досліджень народної творчості. Майже до кінця XVIII ст. фольклор не розглядали як предмет наукового осмислення, і тільки в епоху Просвітництва його було виокремлено з культури, ним зацікавилися збирачі старовини, представники різних наук.

Поняття «школа» і «напрямок» у сучасній науці трактуються неоднозначно і не мають чіткого розмежування. В етнології ширшим за змістом є поняття «школа». Нею вважають групу дослідників, праці яких ґрунтуються на спільних філософських, науково-методологічних, соціологічних, культурологічних та інших засадах, відрізняючись конкретними висновками з досліджуваних проблем. У межах наукових шкіл розрізняють напрями, функціонування яких пов'язано з розробленням конкретних теорій, ідей, гіпотез, тяжінням до певних методологічних настанов. Школи тісно пов'язані між собою, іноді ідеї, що зароджувалися в одній, ставали основою розвитку інших. Бувало, що дослідник на різних етапах наукової діяльності міг популяризувати методи різних шкіл і напрямів фольклористики.

Міфологічна школа у фольклористиці. Сформувалася вона в добу Просвітництва. Основні концепти школи виробили брати Я. і В. Грімм. У праці «Німецька міфологія» (1835) Я. Грімм запропонував універсальні методи дослідження архаїчного світогляду, засновані на порівняльно-історичному принципі, при цьому дослідник висловив думку про існування єдиної прамови і єдиної міфосистеми. Його послідовники (В. Ган, А. де Губернатіс, Ж. Кокс, А. Кун, В. Маннгардт, М. Мюллер, В. Шварц) застосовували ці положення для дослідження слов'янсь-

кої міфології, зокрема «нижчих» її пластів — демонології. Вивченням міфології слов'янських народів активно зайнялися В. Караджич (Сербія), П. Шафарик і В. Ганка (Чехія), Я. Коллар (Словаччина), К. Бродзінський і В. Залеський (Польща) та ін. Вони активно цікавилися мовою і традиціями своїх народів, у їх віруваннях, звичаях, обрядових діях намагалися виявити спільний праслов'янський корінь, обстоювали самотутність кожного народу.

Основоположником російської міфологічної школи вважають Ф. Буслаєва, який у своїх студіях застосував ідею історичного розвитку, стверджував, що архаїчний світогляд наявний і в сучасній йому творчості. Його ідеї розвинув О. Афанасьєв, який основним завданням досліджень вважав реконструкцію архаїчних образів, відновлення доісторичного «ланцюжка» з метою забезпечення неперервності традиції.

Українська міфологічна школа розвивалася дещо осібно від європейської традиції. Дослідження її представників спиралися на мовні, уснопоетичні, обрядові, магічно-ритуальні джерела, що сприяло фіксації унікального фольклорного матеріалу. Найплідніше працювали в цьому напрямі Я. Головацький, М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, О. Потебня, П. Чубинський, М. Сумцов. Досліджуючи міфи, залишки міфологічного світогляду в мові, звичаях, фольклорі, вони доводили національну самотутність українського народу, глибинність і неперервність його культурної традиції.

Міфологічні студії зарубіжних учених значно активізувалися у ХХ ст. Цей напрям досліджень називають *неоміфологізмом*, або *ритуально-міфологічною школою*, представниками якої були Е. Миро, П. Сентив (Франція), Н. Фрай (Канада), М. Бодкін (Англія). В українській фольклористиці це вчення не розвинулося належним чином.

Культурно-історична школа у фольклористиці. Характерна особливість її — використання порівняльних досліджень в етнології та фольклористиці. Багато ідей вона черпала у філософії позитивізму, представники якого виступали за побудову наукових дисциплін на об'єктивних засадах, конкретному соціальному знанні, уподібнення методології історико-філологічних наук до природничих, що зумовило застосування в гуманітари-

стиці історико-генетичного методу і поєднання всіх явищ і фактів у єдину систему.

Українська гілка культурно-історичної школи у фольклористиці почала формуватися в добу романтизму, подолавши шлях від захоплення старовиною, збирання фольклору, позитивістського впорядкування й осмислення народного скарбу першої половини ХІХ ст. до застосування історико-порівняльного й історико-генетичного методів на практиці. Романтично-народницький напрям і перехідну стадію від романтизму до позитивізму представляли З. Доленга-Ходаковський, М. Цертелс, М. Максимович, М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич, А. Метлинський, І. Срезневський, О. Бодянський, а також М. Костомаров та П. Куліш на початку діяльності. У 60-ті роки ХІХ ст. викристалізувалася методологія «наукового реалізму», в якій переважали принцип історизму і нові раціоналістичні методи дослідження матеріалу. Її представляли О. Потебня, М. Драгоманов, І. Франко, М. Сумцов, М. Павлик, П. Житецький, Б. Грінченко, М. Грушевський, В. Гнатюк та ін.

Культурно-історична школа спричинилася до розвитку української теоретичної фольклористики з вагомим академічним арсеналом методів і прийомів. Із цим пов'язані намагання хронологізувати, класифікувати і систематизувати фольклорні надбання, визначити їх художньо-естетичну вартість, жанрову специфіку, стильові особливості, дослідити ритміку, строфіку, фоніку та ін.

Здобутки культурно-історичної школи пізніше використовували Ф. Колесса, К. Квітка, Д. Яворницький, А. Лобода, К. Грушевська, В. Петров. Її дослідницьку методологію застосовують і в сучасних фольклористичних студіях.

Представники культурно-історичної школи були прихильниками порівняльних методів дослідження (ХІХ ст.). Особливо популяризував їх М. Драгоманов, котрий намагався вийти в наукових студіях за межі національних інтересів. Свої погляди він виклав у праці «Становище і задачі давньої історії» (1874), у якій, посилаючись на здобутки Е. Тайлора й Е.-Г. Спенсера, пропагував єдність суспільних і природничих наук. На основі інтерпретації європейських фольклорних текстів на тему інцесту («Слов'янські переробки Едіпової трагедії», 1874) він розробив методіку порівняльних досліджень, а згодом обґрунтував теорію запозичень і

компаративістський підхід до аналізу уснопоетичної епічної традиції: «Аж тоді, коли подібним чином буде досліджена наша народна словесність методом інтернаціонального порівняння, можна буде говорити докладно про її національний елемент». Більшість висновків М. Драгоманова мала спільні ідеї з теорією зустрічних течій О. Веселовського і методом Фінської школи.

І. Франко у праці «Студії над українськими народними піснями» (1913) порівнював наявні у слов'янських баладах сюжети про турецько-татарський полон, розглядав історичні події крізь призму психологічних відносин. Його методологічна концепція представлена в статті «Етнологія та історія літератури» (1894), присвяченій дослідженню порівняно нової частини традиційної літератури «у такий самий спосіб і з застосуванням тих самих засобів історичної критики, якими ми досліджуємо історичні документи і явища писемної літератури, художньої. Так посуваючись назад, від явищ ближчих до дальших, від певніших до менш певних і не забуваючи ані на мить тієї засади, що цивілізація є справою міжнародною, продуктом діяльності всіх віків і багатьох народів, які в різний спосіб контактували між собою, а отже, продукти духовні є в значній мірі витвором цієї діяльності і відлунням цих взаємин, ми можемо з часом сягнути і в сивину передісторії з більшою, ніж нині, надією дійти до якихось певних результатів».

М. Драгоманов, І. Франко обстоювали об'єктивне пізнання явищ усної народної традиційної культури в розмаїтих взаємозв'язках, саморозвитку, трансформації жанрів, динаміці. Це спонукало до класифікування й систематизування фольклорного матеріалу, дослідження конкретно-історичної наповненості творів, їхньої художньо-естетичної значущості, жанрової специфіки, форми, ритміки, стилю тощо.

Прихильником історико-порівняльного методу був і М. Грушевський, про що свідчать праці «Історія України-Руси» й «Історія української літератури».

Еволюціонізм як напрям у фольклористиці. Цей напрям був найпопулярнішим у світовій етнографії й етнології в другій половині ХІХ ст. Його представники (Е.-Г. Спенсер, Е. Тайлор, Л. Морган, Дж. Мак-Леннан, Дж. Леббок, Дж. Фрезер, Т. Вайц) дотримувались поглядів, за якими ніщо не є незмінним, все набирає нових форм. Вони вважали, що суспільство розвивається

за законами еволюції, тому явища матеріальної і духовної культури необхідно розглядати так само, як і біологічні види в природі.

Структурно-типологічний напрям у фольклористиці. Найяскравіше він виявився в українській фольклористиці завдяки працям О. Потебні, Ф. Колесси, К. Квітки. Основу фольклористичної концепції О. Потебні («Про деякі символи в слов'янській народній поезії», 1860; «Про зв'язок деяких уявлень у мові», 1864; «Про міфічне значення деяких обрядів і повір'їв», 1865; «Про долю і споріднені з нею істоти», 1867; «Про купальські вогні і споріднені з ними уявлення», 1867) становлять учення про семантику слова, знака, художній образ та символ; теорія міфу; усвідомлення невичерпних потенцій мовної, фольклорної діяльності народу, визнання його тисячолітніх традицій і віра в невмирущість народного генія. О. Потебня заперечував твердження про деградацію фольклору, не погоджувався з концепцією стадіальності словесної творчості, згідно з якою народна колективна словесність мала нижчий статус, ніж індивідуальна літературна. Цінними є його міркування про самотність народної творчості, її відкритість до культурного обміну: все «чуже» кожен народ переплавляє у своїй душі, наближає до своїх духовних потреб і традицій.

О. Потебня сформулював основні засади теорії комунікації, діалогу, розуміння мови й спілкування як динамічного процесу; обґрунтував синкретизм архаїчної традиції, роль слова у формуванні культури і цивілізації. Його спостереження започаткували структурно-порівняльний аналіз пісні та метод вимірювання напруги смислів (бріколаж). Концепції О. Потебні покладені в основу структурно-типологічного методу і методу інтерпретації, які активно розробляли В. Пропп, К. Леві-Строс, Р. Якобсон, Я. Мукаржовський та ін.

З ідеями О. Потебні пов'язував свою діяльність щодо систематизації народної пісні за наспівами і силабічними розмірами вірша Ф. Колесса. У праці «Ритміка українських народних пісень» (1907) він уперше в слов'янській фольклористиці розробив засади морфологічного аналізу й класифікації пісні, доповнивши їх культурно-історичними студіями у працях про український епос: «Українські народні думи» (1920), «Про генезу українських народних дум» (1921). Концепцію історичної періодизації

та культурних нашарувань у фольклорі Ф. Колесса обґрунтував у працях «Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій» (1916), «Українська народна пісня на переломі XVII—XVIII вв.» (1928).

К. Квітка поєднав структурно-типологічні дослідження з вивченням особливостей географічного поширення структурних типів пісенного фольклору. У його працях «Українські народні мелодії» (1922), «Ритмічна форма АВВА у піснях слов'янських народів» (1923), «Професіональні співці й музиканти на Україні» (1924), «До вивчення побуту лірників» (1928) сформовано потужну базу для панівних у сучасній світовій фольклористиці кроскультурних (комплексних) досліджень фольклору.

Основний здобуток української фольклористики XIX — початку XX ст. полягає у виробленні й утвердженні наукової методології системного дослідження фольклорного матеріалу різних жанрів, співвідношення національного й інтернаціонального, колективного та індивідуального, поняття «фольклор» і «нація», «фольклор» і «мова», «фольклор» і «цивілізація», «фольклор» і «література» тощо. Узагальнити надбання тогочасних українських дослідників можна словами О. Потебні: «І в нас є щось своє, нами і по-нашому зроблене для цивілізації світу; є своє і в науці, і в мистецтві, і в суспільності. Настане час, коли до нас будуть уважно прислухатися і на Заході».

У 20—30-ті роки XX ст. з української фольклористики було штучно вилучено наснажені національною ідеєю фундаментальні праці М. Грушевського, Ф. Вовка, С. Смаль-Стоцького, Ф. Колесси та інших учених, що завдало їй непоправної шкоди. У радянські часи подвижниками збирання українських народних перлин були О. Маркуш, І. Гурин, Г. Танцюра, Н. Присяжнюк, В. Вовкодав та ін. Великий внесок у збереження рідкісних фольклорних зразків зробили народні співачки Явдоха Зуїха з Поділля, Уляна Кот з Волині, подільський бандурист Володимир Перепелюк, закарпатські казкарі Михайло Фотул, Андрій Пряник, Пилип Опаленик, полтавський казкар Родіон Чмихало.

У другій половині XX ст. у вітчизняній фольклористиці плідно працювали О. Дей, Г. Нудьга, М. Грицай, М. Шубравська, Н. Шумада, М. Пазяк, Ф. Погребенник, Л. Дунаєвська, С. Мишанич, А. Іваницький, В. Качкан, М. Дмитренко, Г. Довженок, В. Давидюк,

І. Хланта, С. Грица, О. Вертій, а за межами України — І. Панькевич, О. Зілінський, Ю. Костюк, М. Мушинка, М. Гиряк, М. Лесів, Я. Рудницький, О. Воропай, С. Килимник. Долучалися до цієї справи і зарубіжні вчені — Т. Ланге, Ж. Паулі, В. Залеський, О. Кольберг, О. Пипін, О. Веселовський, К. Горалек, Р. Кайндль.

1.6. Періодизація українського фольклору

З огляду на специфіку побутування і значною мірою ретроспективне дослідження важко запропонувати універсальну періодизацію фольклору, яка б відповідала справжній його історії і задовольняла представників різних дослідницьких шкіл. Більшість учених визнає доцільним виокремлення двох великих епох в історії українського фольклору:

1) доісторичної (міфологічної, дохристиянської), про яку не існує жодних писемних свідчень. Судження про її особливості ґрунтуються на результатах досліджень археологічних знахідок, інших предметних свідчень тієї епохи;

2) історичної (християнської), найхарактерніша ознака якої — розвиток писемності, що дало змогу письмово зафіксувати значну кількість фольклорних творів і артефактів.

Умовний поділ еволюції українського фольклору на періоди допоможе осмислити складний процес становлення родового, жанрового, ідейно-тематичного розмаїття уснопоетичної словесності.

Розвиток фольклору на українських землях у дохристиянську (міфологічну) епоху

У дохристиянський період первісна людина, живучи в родовій общині, сприймала світ наївно, зводячи у просторі своєї свідомості реальні враження від взаємодії з родом і довкіллям, примітивні оцінки явищ і процесів у навколишньому світі з нереалістичними, фантастичними уявленнями про нього. Такий характер її сві-

домості, за якого міф виконував функцію світогляду, виражаючи її оцінки світу, формуючи ціннісні засади й орієнтири, норми поведінки, життєдіяльності, названо міфологічним.

Міф (грец. *mythos* — слово, сказання) — символічне уявлення людей про світ; витвір наївної віри, колективного художньо-образного мислення; оповідання про дохристиянських богів, героїв та ін.

Міф не лише уособлював ранні вірування, а й був продуктом творчості тогочасної людини. Певна сукупність міфів витворювала специфічну світоглядну, духовну, естетичну системи, в яких фігурували життєві орієнтири, ціннісні критерії, моральні береги.

Міфологія (грец. *mythos* — слово, сказання і *logos* — вчення) — 1) сукупність міфів, нагромаджених архаїчною культурною традицією, сума виражених в оповіданнях, казках, легендах тощо перших уявлень про навколишній світ; 2) наука про міфи і міфологічну свідомість різних народів.

На думку С. Мишанича, саме на міфологічному сприйнятті навколишнього світу і міфологічному світогляді ґрунтується розвиток фольклору — однієї з найтриваліших і всеохоплюючих систем духовного життя народу. Створена у сиву давнину міфологічна система уявлялася адекватним відтворенням реального світу. Міфологічний період — один з найважливіших в історії людства.

В доісторичному розвитку українського фольклору виокремлюють кілька періодів залежно від характерних особливостей історичного поступу, специфіки творчих надбань народу:

1. Палеоліт (2,6 млн. років до н. е. — 10 тис. років до н. е.). Домінуючим видом людської діяльності тоді було мисливство. З ним пов'язані основні вірування, культові уявлення (магія, фетишизм, тотемізм, анімалізм) і відповідні їм спроби художнього відображення дійсності: зображення тварин, фігур мисливців при виконанні магічних танців та інших ритуалів. Дослідники зараховують їх до оріньякської (оріньяцької) культури, яка побутувала 20—30 тис. років тому. Сліди її збереглися у печері Оріньяк (Франція), в Україні — Радомишльська (Житомирщина) і Пушкарівська (Чернігівщина) стоянки. Знайдені вони також на Дністрі, в Криму.

2. Мезоліт (10—7 тис. років до н. е.). У ту пору людина почала використовувати камінь при виготовленні знарядь праці. Більш розвинутими стали культу тварин, рослин, природних явищ. Залишковими формами чуттєво-надчуттєвих вірувань тієї епохи були *фетишизм* (порт. *fetico* — амулет, зачарована річ) — віра в надприродні властивості матеріальних об'єктів; *магія* (грец. *mageia* — чаклунство) — сукупність уявлень та обрядів, заснованих на вірі у можливість впливу на природний світ через неприродне (фетишів, духів) завдяки чаклунським діям.

В мезоліті зародився *демонічний тип вірувань*, який умовно поділяють на вірування в духів (уявлення про упирів, відьом, вовкулаків, русалок, домовиків, лісовиків, польовиків, берегинь) і вірування в рожаниць, Рода, Леля, Ладу, Господаря, Зорю, Панну-Сонце, Громовика та ін. Ці вірування були найважливішою формою релігійного вростання праслов'ян у світ. У межах демоністичної релігійності започаткувався *теїстичний тип вірувань*, що існував спочатку у вигляді політеїзму, а пізніше набув монотеїстичного змісту. Для нього характерними були уявлення про надприродне як могутню, всевладну істоту — Бога.

Саме з теїстичним типом вірування вчені пов'язують виокремлення Триглава — божественного принципу триєдності світу. Розрізняють Великий Триглав і Малі Триглави. Великий Триглав — це сукупність різних Богів (наприклад, у Києві він об'єднував Сварога, Перуна і Дажбога, в Новгороді — Сварога, Перуна і Свентовита). До Малих Триглавів входили боги, які за ієрархією стояли нижче.

3. Протонеоліт (пізній мезоліт) (40—8 тис. років до н. е.). Для нього характерний перехід до осілого способу життя, зумовленого розвитком тваринництва, землеробства. На той час припадає створення перших міфів про природу, людину, навколишній світ; відтоді збереглися імена найважливіших слов'янських божеств.

4. Неоліт (прибл. 4—3 тис. років тому). Більш досконалою стала виробнича діяльність людини, урізноманітнілося використання вогню. У системі вірувань оформилися культу предків, сонця, землі, води, землеробських культур, з якими пов'язана міфотворчість людини. На останній стадії неоліту на теренах сучасної України

зародилася трипільська культура (V—III тис. до н. е.). Радянська історична наука не визнавала трипільців давніми предками українців, однак відомо чимало доказів, які засвідчують важливу роль трипільської культури у формуванні українського етносу. Пам'ятки цієї культури відкрив археолог Вікентій Хвойка наприкінці XIX ст. поблизу с. Трипілля (сучасна Київська область). Найбільші трипільські протоміста розміщувалися у межах річки Дніпра та Південного Бугу: Майданецьке, Доброводи, Талянки та інші, кількість жителів яких іноді сягала більше десяти тисяч осіб.

Носії трипільської культури займалися землеробством, скотарством, рибальством, збиральництвом. Із самородної міді вони виготовляли знаряддя, зброю, прикраси, як матеріали використовували також камінь, креміль, кістку та рог. Широко відомі трипільські гончарні вироби: посуд, прясла, статуетки, писанки. Суспільною організацією був переважно патріархальний рід.

У трипільців остаточно сформувалися ритуальні дії календарно-обрядових циклів; їхня ідеологія була тісно пов'язана з культом предків; з доби неоліту до нашого часу дійшли залишки розвинутої міфології, унікальним зразком якої є міф про священний шлюб.

5. Бронзовий вік (післятрипільська доба, II тис. до н. е. — VIII ст. до н. е.). Після занепаду трипільської культури на зміну землеробським прийшли воєнні племена, для яких чорнозем не мав особливої цінності. Важливу роль у їхньому господарюванні відігравало бронзоліварне виробництво. Селилися ці племена у добре захищених, малодоступних місцях, обносячи свої поселення валами та ровами. Внаслідок переорієнтації господарювання особливої важливості набули ролі чоловіка-скотаря, чоловіка-воїна. Зберігала свою значущість і роль жінки-берегині.

Культуру трипільців успадкували племена *зрубної культури* — археологічної культури бронзового віку, поширеної у степовій і лісостеповій зонах Європи, для якої характерні курганні поховання, часто в зрубках, облицьованих деревом. На той час припадають поява голосінь, різних жанрів календарно-обрядової та родинно-обрядової поезії, виокремлення легенд і казок.

6. Залізний вік. Він охоплює: кіммерійську добу (IX ст. до н. е. — перша половина VII ст. до н. е.),

скіфську добу (VII ст. до н. е. — III ст. до н. е.) і сарматську добу (II ст. до н. е. — III ст. н. е.).

Кіммерійці жили патріархально-родовим ладом, займалися скотарством і землеробством. Для релігійного світогляду цих племен характерна віра в душу та життя після смерті, що підтверджують розкопки курганів. Особливо поширеними були культи Богині-матері та Богині-Діви (в українському фольклорі донині збереглися згадки про Діву — царицю русалок).

Згодом територію, на якій проживали кіммерійці, успадкували скіфські племена. Скіфська держава займала територію від українських степів до Волги й Уралу. Складалася вона з кількох етнічних утворень, т. зв. союзів племен. Наймогутнішим і найчисленнішим племенем, зазначав Геродот (V ст. до н. е.), були скіфи царські, які вважали інших скіфів своїми рабами. Жили вони на лівому березі нижньої течії Дніпра аж до Азовського моря і нижнього Дону, а також у степовому Криму. На правому березі нижнього Дніпра мешкали скіфи-кочівники; між Інгулом і Дніпром разом з кочівниками — скіфи-землероби; у басейні Південного Бугу поблизу грецького міста Ольвія (давньогрец. «щаслива») — елліно-скіфи (калліпіди); на північ від царських скіфів (мабуть, у степовій смузі України) — скіфи-хлібороби (орачі). Цю спільноту античні автори називали Скіфією, Великою Скіфією. У часи Геродота на Побужжі й Подніпров'ї почали з'являтися великі городища, укріплені земляними валами. Найвідоміші з них — Немирівське (Вінниччина), Мотронинське (Київщина) і Більське (Полтавщина).

Знайдені в похованнях пам'ятки прикладного мистецтва скіфів — прикраси, зброя, кінська упряж, посуд, золота пектораль з кургану Товста Могила на Дніпропетровщині тощо — прикрашені зображеннями оленів, лосів, ведмедів, коней, птахів, риб. Зроблено це за певними закономірностями: рибу, наприклад, зображали тільки на кінських налобниках, що свідчить і про магічне значення зображень.

Елементи релігійних вірувань скіфів — культів предків, героїв, вождів, поховального культу і культу родючості, об'єктами якого були вода, земля, рослини, тварини і сонце, — вплинули на слов'янський культ Роду, пов'язаний із відчуттями присутності предків, вірою в життя після смерті.

Про значний вплив скіфської світоглядної системи на становлення східнослов'янського релігійно-міфологічного світогляду писала Н. Полонська-Василенко: «Скіфи продовжують розробку трипільської міфології в образах фантастичного звіриного стилю і передають її через анто-слов'ян селу: це — образи матері-богині, пастуха Геракла, одноокого циклопа, грифона, культового бика, коня, кабана тощо. Ще виразніше традиційний зв'язок дає наша хата з її піччю». Вогнищу, вмістилищем якого була піч, слов'яни приписували чудодійні сили покровителя Роду. Піч була священним місцем народження дитини, місцем перебування померлих членів родини.

Українці успадкували зі скіфської культури шанобливе ставлення до гостей, поминальну тризну (завершальну частину похоронного обряду, що супроводжувалася іграми, змаганнями, поминальною учтою на честь покійника), вишиваний одяг, окремі мовні особливості. Так, давні українці, як і скіфи, не мали звука «ф»; навіть і тепер подекуди в українських селах його вимовляють як «хв»: «хвігура», «хверма», «хвартух».

Східними сусідами скіфів були сарматські племена (язиги, алани, роксолани, аорси, сіраки), які теж залишили яскравий слід у генетичній пам'яті українців. Вірування сарматів майже не відрізнялися від скіфських, що засвідчило спадковість релігійних традицій. Панували культ сонця, вогню, Великої Богині-матері Астарті — покровительки коней, а також культ бога війни, уособленням якого був меч. У легендах залишилися згадки про войовничий дух сарматів та їх мужню рішучість у бою. Мабуть, саме через це українсько-польська шляхта витворила етногенетичний міф походження від сарматського племені роксоланів. У козацьких літописах XVII—XVIII ст. досить часто зустрічаються словосполучення: «князь сарматський і гетьман усього Запорозького війська», «наші козако-сарматські предки» та ін.

Релігійна система стародавніх слов'ян увібрала багато елементів вірувань фракійських племен, частина яких у I тис. до н. е. населяла південно-західні території України (Галичину, Поділля, Південну Волинь). Разом із слов'янськими та сарматськими племенами фракійці формували черняхівську культуру, яка створила істо-

ричні передумови виникнення Руської держави та українського етносу.

Фракійці вірили, що тіло можна вилікувати лише за умови попереднього оздоровлення душі молитвою та піснею з добрими порадами. У різних регіонах України збереглися молитви, заговори, відмовляння, віра в перебування людських душ під землею і звертання до померлих родичів покійника з проханням відчинити ворота, через які він має потрапити на той світ, тощо.

Подібність релігійних систем фракійців і давніх слов'ян засвідчують схожі імена бога війни (у фракійців — Арес, у слов'ян — Яр, Ярий, Ярун, Ярило, Яровит). Фракійського бога сонця Дія, якого не можна ототожнювати з Дивом зі «Слова про Ігорів похід», греки називали Діонісом, а римляни — Сабасієм. В українців його ім'я пов'язане із назвою свята Івана Купала — Собітка. У пошані в слов'ян була також фракійська богиня щастя, весни, веселощів і кохання Лада, чоловічим уособленням якої є Ладо. Лада і Ладо — символи вірного подружжя. Фракійська богиня місяця та ловів Мендіда (Артеміда) відома у слов'ян як Дана (Дівича, Діванна, Дівонія). Нагадують про давній культ географічні назви: Дівин, Дівингород, Дівич-гора. Фракійських жриць сонця Сивил наші предки називали Вилами.

У релігійній системі давніх слов'ян фракійське божество сонця Пел називали Білобогом. Це творець землі, води і світла, батько Перуна. Білобогові протистояв Чорнобог — уособлення зла, а їх боротьба символізувала боротьбу добра і зла. Не випадково в казках бог постає в образі дідуся з білою бородою, в білому одязі, з білим києм тощо.

Становлення світоглядної системи наших предків було тісно пов'язане з асиміляцією складових релігійності інших народів, зокрема кельтів, германців, гунів-булгар та ін.

7. Праслов'янська доба (I тис. н. е.). Предки слов'ян жили в районі басейнів Одри, Вісли і середнього Дніпра. Звідти вони розселилися на схід, південь і північ Європи. На початку нашої ери завершився поділ слов'ян на східних і західних. У VI—VII ст. н. е. деякі племена заселили і Балканський півострів, створивши південну групу. Відомості про розселення наших предків є в

«Повісті минулих літ»: «Також ті слов'яни прийшли й сіли по Дніпру і назвалися полянами, а інші — древлянами, тому що вони оселилися в лісах, а ще інші сіли між Прип'яттю і Двіною і назвалися дреговичами, а інші сіли на Двіні і назвалися полочанами... Ті ж слов'яни, які поселилися біля озера Ільмень, назвалися своїм іменем — словенами і збудували місто, і нарекли його Новгородом. А інші сіли на Десні і на Сеймі, і на Сулі і найменувалися сіверянами. Так розселився слов'янський народ».

Заселяючи нові території, слов'яни приносили на освоєні землі і свою культуру, свідченням чого на берегах сучасної України стали залишки зарубинецької (II ст. до н. е. — II ст. н. е.), черняхівської (II—V ст.) та київської (VI—VIII ст.) археологічних культур. Давні слов'яни, залишаючись язичниками, успадкували деякі вірування, звичаї та мовні особливості своїх попередників.

Історична епоха в розвитку українського фольклору

Характерна ознака християнської епохи розвитку усної народної творчості — побутування фольклорних творів і поява писемних текстів. Ця історична епоха також має свої періоди:

1) доба Русі-України (VII—XIV ст.). На тоді припадає виокремлення українців з маси слов'янських народів шляхом консолідації племен в одній державі — Київській Русі, що радикально змінило політичне, духовне життя народу. Чимало фольклорних і літописних текстів засвідчили характер та особливості східнослов'янського політеїзму (наприклад, системний виклад Ігумена Данила — сучасника Володимира Мономаха — слов'янського язичництва чи розповідь книжника Нестора про язичницький пантеон богів, з-поміж яких названо Перуна, Хорса, Дажбога, Стрибога, Симаргла, Мокошу). Політеїстичні вірування літописних слов'ян стали надійним підґрунтям для становлення релігійності вищого порядку — монотеїзму.

Усна народна словесність цієї доби досягла високого рівня розвитку і виробила нову художню систему. Перед-

усім змінилася її тематична палітра, що було спричинено новими політичними і соціальними реаліями, зокрема боротьбою за зміцнення руської єдності, потребою в уславленні перемог і звитяжності у боях. Саме в ту пору зародився і розквіт усний героїчний епос, представлений легендами, переказами, билинами. У центрі цих творів перебувала не общинна група, а окрема героїчна особистість.

Фольклорна традиція зазнала суттєвих змін наприкінці Х ст. у зв'язку із запровадженням на Русі християнства. Це зумовило не лише боротьбу, а й змішування, взаємопроникнення язичницьких і християнських культів, що, безперечно, було зафіксовано в усній народній творчості. Фольклор поступово почав утрачати утилітарну природу (магію, фетишизм), у ньому все яскравіше пробивалися естетичні, розважальні, пізнавальні, виховні, примітивні психо-терапевтичні елементи. Відбувся перехід усної народної творчості від ритуально-магічного до художнього призначення. У надрах цієї епохи зародився і почав активно розвиватися героїчний пісенний епос (билини, думи, пісні), в центрі якого — історичні події та герої. Нових ознак набула весільна обрядовість, адже саме із цієї епохи походять традиції називати нареченого князем, наречену — княгинєю, дружок — боярами і використовувати особливо пишний одяг;

2) козацька доба (XV—XVIII ст.). У процесі свого розвитку козацтво стало справжнім виразником і захисником прагнень українського народу, що виявилось в його політичних, релігійних, мілітарно-захисних намаганнях, національно-визвольних змаганнях. Тоді особливо розвинувся український героїчний епос — думи й історичні пісні. Активно заявили про себе прозові жанри (легенди, перекази), соціально-побутові пісні, а також балади, в яких прижилися елементи історичного епосу та побутова тематика. Цікавий феномен тогочасного фольклору — народна драма, яку все настійніше витісняла драма християнська;

3) бездержавний період (XVIII—XIX ст.). Українські землі були розірвані між імперіями, що сформувалися на сході і на заході; український народ не лише опинився під соціальним визиском, а й став об'єктом імперської асиміляторської політики. Усе це позначилося і на усній народній творчості, в якій почали стихати героїчні інтонації, поступаючись родинно-побутовим,

баладним мотивам. У цьому ключі зазнали трансформації думи, пісні, прозові жанри.

У зв'язку з утвердженням романтичних тенденцій у літературі, активізацією уваги до української культури, духовності, політичної думки в середовищі патріотично налаштованої інтелігенції (перша половина XIX ст.) дещо по-новому зазвучали призабуті інтонації та мотиви. Вони пронизували літературну творчість, збагачуючи її, натомість фольклорна палітра вбирала в себе найближчі народові літературні зразки;

4) новітній період (XX ст. — дотепер). Усі грані народного життя на українських землях зафіксовані у фольклорних надбаннях: випробування війнами, індустріалізацією і колективізацією; голодомор; трудова і політична еміграція; політика періоду «застою» тощо. Увесь час урізноманітнювалася тематика, розвивалася фольклорна палітра, відбувалося взаємозбагачення фольклору і професійного мистецтва. На сучасному етапі досить гостро відчувається «затухання» окремих традиційних фольклорних жанрів, що пов'язано з тотальною урбанізацією та глобалізацією всіх культурних шарів.

Ця періодизація українського фольклору умовна, однак дає змогу осмислити складний культурний поступ наших предків.

Запитання. Завдання

1. Які значення охоплює поняття «фольклор»? Сформулюйте сучасне визначення цього терміна.
2. Розкрийте предметне поле понять «усна народна словесність», «народна словесність», «народна поезія», «усна народна творчість», «народна поетична творчість», «усна народнопоетична творчість».
3. Чим різняться між собою автентичний і вторинний фольклор?
4. Охарактеризуйте етапи розвитку української усної народнопоетичної творчості.
5. Які принципи покладено в основу поділу фольклорних творів на роди, жанри?
6. Наведіть конкретні приклади міжжанрової дифузії.
7. Опишіть взаємодію професійної авторської творчості з фольклором.
8. Що вивчає наука фольклористика? Охарактеризуйте її структуру.
9. Чи різняться між собою фольклористичні напрями і школи?
10. Охарактеризуйте засади найвідоміших шкіл у фольклористиці.
11. Підготуйте усне повідомлення про відомих фольклористів краю.

Література

Грица С. Фольклор у просторі і часі: Вибрані статті. — Т.: Астон, 2000. — 228 с.

Грушевський М. Історія української літератури: У 6-ти т., 9-ти кн. — Т. 1 / Упоряд. В. Яременко; Авт. передм. П. Кононенко; Приміт. Л. Дунаєвської. — К.: Либідь, 1993. — 392 с.; Т. 2 / Упоряд. В. Яременко; Приміт. С. Росовецького. — К.: Либідь, 1993. — 264 с.

Дей О. Поетика української народної пісні. — К.: Наукова думка, 1978. — 250 с.

Дей О. Сторінки з історії української фольклористики. — К.: Наукова думка, 1975. — 270 с.

Дмитренко М. Українська фольклористика: акценти сьогодення. — К.: Сталь, 2008. — 236 с.

Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми. — К.: Сталь, 2004. — 384 с.

Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. — К.: Ред. часопису «Народознавство», 2001. — 576 с.

Дослідники українського фольклору: невідоме та маловідоме: Колективна монографія / За ред. М. Дмитренка. — К.: Видавець М. Дмитренко, 2008. — 384 с.

Качкан В. Українське народознавство в іменах: У 2-х ч. — Ч. 1: Навч. посіб. / За ред. А. Москаленка; Передм. А. Погрібного. — К.: Либідь, 1994. — 336 с.; Ч. 2: Навч. посіб. — К.: Либідь, 1995. — 288 с.

Киченко О. Фольклор як художня система. Проблеми теорії. — Дрогобич: НВЦ «Каменяр», 1993. — 216 с.

Колесса Ф. Фольклористичні праці. — К.: Наукова думка, 1970. — 415 с.

Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. — К.: Знання-Прес, 2001. — 591 с.

Рильський М. Фольклористика // Збір. тв.: У 20-ти т. — Т. 16. — К.: Наукова думка, 1987. — С. 7—182.

Русин М. Фольклор: Традиції і сучасність. — К.: Либідь, 1991. — 99 с.

Сиваченко М. Сторінки української літератури і фольклористики. — К.: Наукова думка, 1990. — 301 с.

Український фольклор: Критичні матеріали / С. Бисикало, Ф. Борщевський. — К.: Вища школа, 1978. — 287 с.

Франко І. Дві школи у фольклористиці // Збір. тв.: У 50-ти т. — Т. 29. — К.: Наукова думка, 1981. — С. 416—424.

2.

Українська народна усна словесність

Усна словесність є в усіх народів світу. Вона — одна з найдавніших форм передавання історичних знань. Первісні види її розвивалися разом із мовою, матеріальним і духовним життям людини. У них закумульовано життєвий досвід народу, його світовідчуття, вірування, мораль, родинні і громадські взаємини та історичну пам'ять. У процесі свого розвитку усна словесність шліфувала свої форми, зберігаючи і урізноманітнюючи основні мотиви, формуючи і розвиваючи нові види і жанри: міфи, замовляння, народну драму, обрядову поезію, епічні, ліричні пісні, народну прозу, дитячий фольклор тощо. За твердженням М. Возняка, вихідною точкою словесної культури є міфологія народу, яка «вितворює ту духовну атмосферу, в котрій виростають перші пуп'янки майбутньої національної літератури: пісні, перекази, народні поетичні казки». З появою письма постала писемна форма словесності, яка з часом виокремилася у вид мистецтва — літературу. Необхідність позначати терміном «словесність» уснопоетичну творчість і письменство обґрунтував М. Грушевський у праці «Історія української літератури».

2.1. Міфологія

У становленні і розвитку кожного народу, його філософії і культури неминучим був міфологічний період, коли людина починала мислено виокремлювати себе у світі природи, намагалася зрозуміти і досягнути все, що відбувається з нею і довкола неї. Більшість явищ природного світу вона ще не могла пояснити раціонально, тому тлумачила їх на основі вірувань, а вдаючись до магічних дійств, вважала, що впливає на них.

Людина бачила, що у світі людей багато що відбувається майже так, як і в природі: все народжується, росте, розквітає, втрачає силу і помирає.

Погляд на довкілля був всуціль аніматичним — основаним на вірі, що все в природі живе, має силу, яка може за одних обставин прислужитися людині, за інших — спричинити їй зло.

***Анімалізм** (лат. *animatus* — уособлений, оживлений) — перенесення психічних властивостей людини на природу, віра в існування абстрактної, безликої сили, яка визначально впливає на життя людей.*

Давнім людям здавалося, що повсюдно владарюють у природі живі духи, кожен з яких має свою сферу впливу. Як стверджував І. Огієнко (митрополит Іларіон), перші вірування були натуралістичними — основаними на природі й обставинах життєдіяльності. Людина намагалася всіляко задобрити природні сили, сподіваючись завдяки цьому вберегтися від грізних стихій, здобути бажане для себе. Вона була переконана, що все довкола має душу, розуміє, мислить, бореться за виживання. Звідси — анімізм давніх вірувань.

***Анімізм** (лат. *anima* — душа) — віра в існування у тварин, рослин і предметів душі, здатної негативно чи позитивно впливати на природу і людину.*

На цій підставі прославляли добрі й світлі сили навколишнього світу, злі й темні намагалися прихилити до себе різними обрядовими і магічними діями. У такий спосіб виражали благаання доброго врожаю, великого приплоду, здоров'я і добробуту. Прохання і побажання оформляли в словесні формули: замовляння, обрядові пісні, пов'язані з сакральними (релігійними) ритуалами. Із часом обрядовість почала втрачати магіч-

не призначення і все більше набувала розважального характеру.

У княжі часи деяких міфологічних персонажів наділяли новими рисами: давній бог Грому постає воїном Іваном Княжевичем, котрий має велике військо, добре обізнаний з військовою справою, володіє мечем і сагайдаком; богиня Сонце — княгинею-господинею, котра походить по двору пана-господаря.

Погляд на природу, її предмети, явища як на живі істоти, наділені душею, спричинився до олюднення, ототожнення їх з природою людини. У цьому — джерело антропоморфізму давніх вірувань.

Антропоморфізм (грец. *anthrōpos* — людина і *morphē* — форма) — наділення предметів і явищ природи, небесних тіл, тварин і міфічних істот зовнішніми ознаками і фізичними властивостями людини.

Людина зауважувала, що природа на зиму вмирає, а весною воскресає для нового життя. Тому смерть сприймала як явище закономірне і звичне, як перехід у світ, у якому людина продовжує існувати у формі духу. Вважалося, що після смерті людина не тільки піклується про свій рід, а й може вчинити помсту живим. Щоб цього не сталося, до покійників виявляли пошану, робили все, щоб не викликати їхнього гніву. Про це свідчать різноманітні поховальні обряди і магичні дії. Культ предків був особливо шанованим, тому в християнізованому вигляді зберігся і донині.

Усі об'єкти навколишнього світу, за уявленнями пращурів, народжуються, живуть (сміються, плачуть, розмовляють, гніваються тощо) і вмирають, як люди. Сонце у міфі постає як прекрасна панна в золотих шатах, Місяць — гарний парубок, що хоче з нею одружитися. А коли їхня перша весна минає, Місяць закохується в Зорю. Розгнівана панна Сонце розрубє своїм золотим мечем Місяць навпіл. Відтоді він стає щербатим. Так уява давньої людини пояснювала зміну фаз нічного світила.

Таємничий акт розмноження теж мав особливе пояснення: Громовик пробиває своєю вогняною стрілою-блискавкою богиню Хмару, запліднює її, і вона проливається на землю благодатною зливою. Напоєна живлющою вологою Земля родить хліб. У цьому полягає антропоморфний світогляд давньої людини.

Ці світоглядні елементи (аніمالізм, анімізм, антропоморфізм) сформували основу давніх вірувань і пов'язаних з ними культових ритуалів, магічних дійств. З них проростала українська міфологія, в якій дослідники знаходять індоєвропейські, праслов'янські, загальнослов'янські та інші сліди, що було спричинено особливостями історичного розвитку народу, міграційними процесами в місцях його розселення.

Цілісного ієрархічного пантеону (сукупності богів певного культу) українська міфологія, очевидно, не мала. Немає підстав однозначно стверджувати, що серед міфологічних божеств був верховний бог, хоча І. Огієнко вважав, що цю роль у певний час відігравав Сварог. Принаймні висновок про це можна зробити на основі вивчення писемних джерел.

Головними антропоморфними божествами ранньої доби Київської держави вважали Перуна — хліборобського бога дощу, блискавки і грому та Велеса (Волоса) — бога скотарства. З розвитком державного ладу, побуту Перун постав як бог війни, покровитель князя і його дружини (зображали його з мечем, луком і стрілами), Велес — бог достатку й торгівлі. Статус богів з плином часу змінювався.

Після прийняття християнства язичництво перестало фігурувати як самостійна міфологічна система. Християнство затято боролось із залишками давніх вірувань, називаючи їх «диявольським» і «нечистим» світом. Давні свята календарного циклу стали пов'язувати з християнськими. Символіку язичницьких божеств поглинули образи християнського пантеону: богиню Дану — свята Параскева, Перуна — святий Ілля, Велеса — святий Влас, Дажбога — архангел Гавриїл. Давні словесні формули поступово переплелися з текстами церковних молитов і такими дійшли до сучасності (наприклад, замовляння, колядки, щедрівки, веснянки тощо). Найтривалішим виявився культ Рода і Рожаниць, назви яких учені виводять з латинського *pario* — родити. З ними в українській мові пов'язані слова «рід», «рідний», «родити», «родич», «природа», староукраїнське «родник» (джерело) та ін. Елементи вірувань у Рода і Рожаниць вплинули на народні уявлення про смерть і померлих, потойбічний світ, а нині мають відгомін в обрядах народин, одруження тощо.

Значно стійкішою виявилася нижча міфологія (демонологія).

Демонологія (грец. *daimōn* — божество, дух і *logos* — слово, вчення) — віровчення про злих духів (демонів), що виникло на основі первісної віри у надприродні сили.

Серед демонологічних постатей — домовики (домашні духи); польовики, лісовики, водяники, мавки, русалки, інші духи природи; мерці, упирі, вовкулаки, відьми та ін. «Християнство в надприродні сили внесло певну систему, — зазначав митрополит Іларіон. — Із бігом часу на чолі всіх злих сил став чорт, що тепер став зватися дияволом, сатаною чи демоном, і йому помалу підпорядковувалися всі інші сили: володарі хатні й природи та шкідники життя — усі вони стали зватися бісами, і всі вони за християнства перейшли в силу злу, нечисту».

Українські міфи не зафіксовані цілісно, як грецькі чи індійські. Елементи міфологічних уявлень, сюжетні мотиви ритуальних дійств частково збереглися у писемних пам'ятках давньої доби, фольклорних творах: колядках, щедрівках, веснянках, русальних та купальських піснях, замовляннях тощо. Деякі з них дотепер живуть у свідомості і звичаях українців.

Наукові студії з української міфології розпочалися в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст., коли науковці нагромадили значний емпіричний матеріал, що спонукало до його систематизації й осмислення. З'явилися фундаментальні праці Є. Анічкова, Д. Антоновича, Г. Булашева, Хв. Вовка, В. Гнатюка, М. Драгоманова, П. Єфименка, П. Житецького, М. Костомарова, П. Куліша, М. Максимовича, В. Милорадовича, І. Нечуя-Левицького, О. Потебні, І. Срезневського, М. Сумцова, І. Франка і багатьох інших.

У радянський час дослідження української міфології були спорадичними, що диктувалося пануванням тотального матеріалізму, праці В. Гнатюка, М. Маркевича, В. Милорадовича припадали архівним пилом. Тільки нещодавно вітчизняні вчені отримали доступ до спадщини навмисно «забутих» дослідників і напрацювань науковців української діаспори: І. Огієнка, О. Кульчицького, І. Мірчука, С. Килимника, М. Шлемкевича, Д. Чижевського та ін. У пострадянський період

до питань міфологічно-релігійних уявлень і вірувань наших предків зверталися вітчизняні науковці: Г. Лозко, М. Попович, О. Знойко, В. Давидюк, В. Скуратівський та ін.

Засвоєння професійною літературою давньої української міфології зафіксовано вже в пам'ятках, створених в епоху Київської Русі. У літературі нової доби її елементи, мотиви, образи широко представлені у творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Боровиковського, М. Маркевича, Т. Шевченка, М. Костомарова, М. Коцюбинського, І. Франка, Лесі Українки. У XX ст. зацікавленість письменників давніми віруваннями, традиціями та обрядами тільки зростає, що засвідчують твори П. Тичини, М. Рильського, Б.-І. Антонича, Є. Маланюка, О. Лятуринської, Н. Лівницької-Холодної, В. Свідзинського, П. Загребельного, І. Калинця та ін.

Нотатки на полях хрестоматії

«Як ще не було початку світа...»¹

Колядки космогонічного змісту виникли задовго до запровадження християнства. Сьогодні вони — поодинокі свідчення існування в глибині віків розгалуженої системи праслов'янських міфів, з уривків яких досить складно вибудувати струнку систему.

Часи, що передували появі світу, уявляли тоді як Хаос. Відповідно, у перших чотирьох рядках колядки ідеться про панування епохи Хаосу, який асоціюється з мороком, безоднею, безмежним і невпорядкованим простором:

*Як ще не було початку світа,
То ще не було неба, ні землі,
А лишень було широке море;
А на тім морі явір зелений.*

Символом первісного Хаосу в колядці є широке море. З нього і постане Космос, тобто впорядкований, організований світ, символізує який зелений явір — модель Світового Древа.

¹ Текст див. у кн.: Золотослов: Поетичний космос Давньої Русі / Упоряд., передм. та переклади М. Москаленка. — К.: Дніпро, 1988. — С. 48—49.

Світове (Космічне) Дерево — найдавніший символ, який відображає найглибиннішу суть світобудови. Цей образ відомий багатьом народам світу ще з епохи бронзи. Так, у скандинавів воно називається Ягдразіл (Все-світнє Дерево), в іранців — Гом, а в індійців — фігове дерево, яке росте догори корінням. Намагаючись відтворити уявлення про нього, І. Нечуй-Левицький у праці «Світогляд українського народу» подав його опис: «Під тим деревом ростуть цілющі трави і живуть праведні душі. На тому дереві держаться всі мири, і з того дерева боги збудували небо й землю. Зверху на дереві сидять дві птиці, а на гілках сидять інші усякі птиці і п'ють з того дерева».

В Україні Космічне Дерево зображено на керамічних виробах трипільської культури. На сокирі з оленього рогу (II тис. до н. е.), яку було знайдено на Київщині, біля Світового Дерева зображені коні, свині та солярні (сонячні) знаки, на зворотному боці — постаті чоловіка й жінки, змія-охоронця і птаха.

Світове Дерево тривалий час було улюбленим знаком українських рукодільниць. У Київській Русі його використовували в гаптуванні, вишивках на рушниках.

Дерево — вертикаль, а слов'яни, як і всі землеробські народи, тяжіють до вертикалі, тобто до вкорінення, встановлення на місці. Кочові народи надають перевагу горизонталі, руху в просторі. Отже, дерево — вісь світу. У колядках воно зображене у вигляді дуба з триярусною структурою і тваринами на кожному ярусі; райського деревця, на якому сидять сокіл, куна і ластівки; яблуні з золотою корою; зеленого явора з чітко окресленою структурою: унизу — бобри, посередині — бджоли, угорі — соколи.

У колядці на зеленому яворі сидять три голубочки — птахи-деміурги (творці світу):

*На тім яворі три голубочки,
Три голубочки раду радили:
— Якби ми, браття, світ поставили?
Ой ходім, браття, аж на дно моря.
Та там добудемо дрібного піску.
Тот пісок дрібний посієм всюди,
Та встане з него свята земля,
Та буде тамки золотий камінь,
З того каміня то буде сонце,*

*То буде сонце і місяць ясний,
Рум'яна зоря й звізди прекрасні.*

У цих рядках космогонічні мотиви переплітаються з астральними. Спочатку постає Земля з «піску дрібного», потім Сонце — із «золотого каміня», за ними — Місяць, Зоря, Звізди. Епітет «золотий» у міфології пращурів означав світло, що підтверджують давні українські загадки про сонце, яке характеризується як «золота діжа», «золотий кружок», «золотий хтось», «золоте щось» тощо. В українській культурі цей колір — дійовий, всепереможний і всемогутній, що надає об'єкту символу святості. З каменя постане Сонце — одне з наймогутніших небесних божеств. Це означає, що в колядці йдеться про народження світла, яке протиставляється мороку й темряві. Символіку народження доброго, світлого, узгодженого і прихильного до людини Всесвіту розкривають епітети «ясний», «рум'яна», «прекрасні».

За прадавніми легендами, світотворення мало три періоди: народження зоряних галактик, поява Місяця і народження Води. У колядці описано два періоди, хоча в інших варіантах фіксується і третій:

*З дрібного піску — чорна земляця,
Студена водиця...*

Образ голубів, що дістають дрібний пісок з первісної водної стихії — моря, пасивність води дають підстави вважати, що у давнину вбачали в ній жіночу істоту. Без животворної чоловічої сили (світла) вода існує тільки як холодний лід і сніг — мертва маса. Світло і тепло, які випромінює Сонце, пробудять мертву масу, і вона, переродившись, розіллється скрізь, народжуючи і підтримуючи все суще.

Акт світотворення був досить поширеним мотивом у колядках. Звичай колядувати на Різдво асоціюється в нашого сучасника з народженням Ісуса Христа. Святкування цього свята заступило давнє язичницьке Різдво нового світла, народження нового Сонця.

Наші пращури уявляли час циклічним процесом. Наприкінці кожного року організований і налагоджений Космос змінювався Хаосом, а потім світопорядок знову відновлювався. Після зимового сонцестояння, в пору найдовших зимових ночей (21—23 грудня), наставав новий річний цикл обертання Землі навколо Сонця. З 25 грудня

дні збільшувалися, а новонароджене Сонце знаменувало перемогу світла над темрявою і поступове прибування на Землю життєдайної сонячної енергії. Це важливе космічне явище відзначали зимовими обрядами, які, вважалось, сприяли відновленню Всесвітнього Ладу й Порядку.

Земне ритуальне відтворення явищ, що відбуваються у Всесвіті, мало благодатно впливати на життя людини, котра мислилась невід'ємною часткою живого космічного ества. Важливого значення при цьому надавали магічним молитвам — колядкам, покликаним славити світлонародження, заново синтезувати Космос. У цьому виявилось прагнення людини до встановлення найвищої гармонії світу — Всеєдиного Ладу в природі, родинному житті, господарстві, сподівання на гармонічне життя під егідою Космосу.

Обрядові молитви язичницького Різдвяного циклу, що збереглися донині, містять нашарування пізніших епох. Окремі з них зазнали християнського переосмислення.

«Пане-господарю, вставай з постелі...»¹

У цій колядці виразно проступає анімістичний світогляд її творців. Давню людину вражало все, що її оточувало, а надто — небесні явища. Вона намагалася прихилити до себе могутню природу, тому й линула колядка благальною молитвою у безмежний простір всесвіту:

*Пане-господарю, вставай з постелі,
Вставай з постелі, застеляй столи,
Бо буде в тебе троє гостей.*

Початок колядки — символічне звертання до Пана-господаря, якого уявляли світлим богом, а згодом — Господарем-хліборобом. Очевидно, Господаря вважали старшим від інших богів, оскільки до нього сходяться у гості інші божества. Це — бог Неба, котрий створив світ і пустив у нього Сонце, Місяць, Зорі. У прислів'ях він теж є найвищою божественною силою: «Бог каже: "Іди, де просять", дощ: "Піду, де косять"»; «Ой місяцю-місяцю, світиш, та не грієш — даремно в Бога хліб їси». Після прийняття християнства це божество почали

¹ Текст див. у кн.: Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У 2-х кн., 4-х ч. — Кн. 1. — К.: Обереги, 1994. — С. 42–43.

асоціювати з християнським Богом. Однак окремі прислів'я зберегли давню назву світлого бога — «Пан-господар»: «Бог старий господар, має більше, ніж роздасть»; «Бог багатий, то й нам дасть»; «Нам Бога не вчить, як хліб родить»; «Бог — батько: як буде нас тримати, то буде й годувати».

Звертаючись до Пана-господаря, колядники просять його «вставати», «застеляти столи», тобто виявляти повагу та щедрість до бажаних гостей:

*Перший гостонько — ясне сонечко.
Другий гостонько — ясний місяцю.
Третій гостонько — дрібен дощичку.*

Ця колись магічна молитва побудована за принципом послідовності, що передбачає рівноправність усіх складників створеного ряду. Дійсно, названі образи — рівновеликі, бо кожне позначене ними явище природи відіграло важливу роль у житті хлібороба.

*Перший гостонько, чим ся радуєш?
Як зійду я рано-пораненьку,
То втішаться мені старенькі й маленькі.*

У давнину людина відчувала, що її існування цілковито підпорядковане сонячним ритмам, які виявляються в чергуванні світла (дня) і темряви (ночі), у зміні пір року тощо. Розуміння Сонця як життєдайної сили поєднувалося з вірою в його божественну, священну природу. Тому перша молитва у колядці звернена до денного світила. Його шанують, славлять, благають бути добрим до всього живого. Піднімаючись у високості, Сонце звеселяє Землю-матінку, йому радіють «діти маленькі». Діти — образ, який символізує все, що народилося у природі і почало розвиватися, рости. Сонячне світло плекає все новонароджене, знешкоджуючи злі сили.

*Другий гостонько, чим ся радуєш?
Як зійду я рано звечора,
То втішиться мені гість у дорозі.*

Другим бажаним гостем колядка називає Місяць — небесне божество, не менш могутнє, аніж Сонце. Ще у давнину основою поділу року на місяці було спостереження за його сходом і заходом на небі. Місяць поділяли на відрізки часу відповідно до спостережуваних фаз, називаючи його молодиком, підповнею, повнею та ін. З

фазами були пов'язані й вірування, які регламентували лікування хвороб, прогнозування погоди. Сакралізацію Місяця засвідчує прислів'я: «Місяць — наш божок, а хто нам буде богувати, як його не стане». Йому поклонялись, слали молитви, вважали його охоронною силою від злих нічних духів, особливо покладалися на нього подорожні.

*Третій гостонько, чим ся радуєш?
Як впаду я тричі у маю,
То втішиться мені жито-пшениця,
Жито-пшениця, всіляке зело.*

Життєдайною силою, згідно з віруваннями, володіє і третій «гостонько» — Дощик. Скропить тричі землю, напоїть її небесною силою, і забуває довкола зело — зернові культури.

Повагу до небесних божеств передано і пестливими формами слів: «гостоньки», «ясне Сонечко», «дрібен Дощик».

Діалог між людиною і природою позначений вербальною магією (вірою в магічну силу слова), приписуванням слову здатності творити те, що ним позначено. З огляду на це стають зрозумілими формули-відповіді від імені Сонця, Місяця, Дощу. Їх основна мета — забезпечити майбутній урожай, добробут родини. Ця магічна формула проступає і в рефрені: «Добрий вечір, Святий вечір. Добрим людям на цей вечір».

Жодні інші зразки української народної творчості, що дійшли з тих часів, не уславляли так джерела життя, як колядки. Таке величання є своєрідним духовним благословенням на хліборобську працю, з якої постає урожай, а значить — і краще життя в новому році.

Сонячна енергія від Святого вечора увіллється в людину творчою силою, і вона засіватиме, вирощуватиме на землі Добро й Красу.

«Лісова панна»¹

Легенду про міфічну істоту — лісову панну — записав І. Франко наприкінці XIX ст. на Підгір'ї. Поняття «легенда» він обмежував християнською міфологією, а

¹ Текст див. у кн.: Українські міфи, демонологія, легенди / Упоряд. М. Дмитренко. — К.: Музична Україна, 1992. — С. 56—57.

розповіді, побудовані на основі язичницьких вірувань, зараховував до самостійного фольклорного жанру.

Традиційний для легенд зачин своєрідно спонукає до розповіді. Це — повідомлення про побутування певних вірувань у конкретному регіоні: «В Косівщині вірять, що в горах у великих лісах є лісові панни. Вони показуються людям вечором, звичайно лиш таким, що йдуть самотньо лісовою дорогою».

Сюжет «пригодницької» частини легенди починає розгортатися з опису зовнішнього вигляду міфічної істоти, для якої важливо бути непомітною. Тому вона «спереду зовсім, як молода панна, дуже хорошої вроди». Про її винятковість свідчить те, що «ззаду тягнуться за нею кишки». Саме за цією ознакою її можна відрізнити від вродливої дівчини.

Образ лісової красуні з оголеними нутрощами в українському фольклорі зустрічається рідко. Проте на Закарпатті й нині побутують розповіді про повітруль, у яких ззаду просвічуються внутрішні органи. За канонами міфологічного світовідчуття, це є характерною ознакою незвичайної краси. Ця деталь у зовнішності персонажа може засвідчувати поєднання побутового і сакрального розуміння краси: те, що у «цьому» світі вважають непривабливим, а то й потворним, в іншому є ознакою прекрасного.

Далі наведено інші подробиці, які свідчать про вірування, збережені у Косівщині: «Вони (лісові панни. — *І. Р.*) заманюють недосвідчених парубків до себе в глибокий ліс і силують їх, щоб жили з ними».

В основі сюжету — зустріч молодого робітника з мешканкою лісу, що ілюструє повір'я, згадане на початку оповіді. Деякі вчені вважають, що підтвердження вірувань у легендах збереглося як анахронізм: «В Довгополі оповідають, що перед кільканадцятьма роками звабила лісова панна з собою одного молодого робітника — італіянця. Пізнім вечором він ішов через верх, а вийшовши в ліс, не вернувся з нього, — аж на два роки».

Лісові панни, як і інші представники демонологічного ряду (домовики, польовики, лісовики тощо), спершу уявлялись як добрі духи, котрі оберігали людину в лісі. З часом під впливом християнства фантастичним істотам стали приписувати й негативні риси та дії, зараховуючи їх до нечистої сили.

Пригода з хлопцем, описана в легенді, засвідчує, що він не дотримувався усталених норм співіснування людини з лісовими духами, порушив табу, зайшовши до лісу в неприйнятний для того час, чим і розгнівив лісову красуню, накликав на себе біду. Отже, лісова панна не лише є характерним прикладом архаїчного анімізму, а й виконує певні функції — стежить за порядком у довіреному їй просторі.

Розповідь про випадок з молодим робітником реалізує пізнавальну функцію, застерігає недосвідчених і непосвячених, спонукає дотримуватися певних заборон у повсякденному житті (не ходити ввечері до лісу). Особливу роль відіграє фінальна частина легенди, де повідомляється про сумний кінець життя хлопця: «З лісу він вийшов сивоволосим, згорбленим старцем і оповідав, що лісова панна держала його при собі, але як йому там було, де живе та панна й чому так подався — сього не говорив. Швидко потім він умер».

Розповіді про русалок, домовиків, вовкулаків та інших істот зазнали численних змін під впливом християнства. Однак вони дають багатий матеріал для пізнання демоністичних вірувань предків.

Запитання. Завдання

1. Що називають міфологією?

2. Поясніть значення слова «міф».

3. Основну відмінність міфу від казки дослідники вбачають у тому, що міф завжди певним чином пояснює дійсність, а казка розважає або навчає, але не пояснює. Однак чимало міфічних істот та магічних перетворень зустрічається у фантастичних казках. Наведіть приклади.

4. Мотив оживлення героя за допомогою мертвої та живої води у народних казках є відображенням віри наших предків у «множинність» людської душі. Пригадайте, в яких казках зустрічається цей мотив.

5. Наведіть приклади словесної магії в народних казках. Чому навіть несвідомо промовлене слово є магічним (наприклад, у казці «Ох»)?

6. Доведіть, що у поданих прислів'ях і приказках відобразилося міфологічне розуміння слова як могутньої реальності (слово рівнозначне зробленій справі). Свої думки аргументуйте, підкріпіть прикладами з українських народних казок.

Слово — не горобець, вилетить — не піймаєш. Слово святе. Що скаже, те й свято. Вода все ополосе, лиш злого слова ніколи. Слюни не підіймеш, а слово назад не вернеш. Сказаного і сокирою не вирубаєш. Слова — не полова.

7. Визначте, до яких фольклорних жанрів належать подані вислови. Поясніть їхнє значення. Як тут відобразились давні вірування наших предків про землю?

*Земля — мати. Гріх землю бити — вона наша мати. Навесні гріх землю бити — вона вагітна. Горе тому, що земля на йому. Нехай над ним земля пером. Легко йому лежать, пером землю держать. Він з-під землі видере. Щоб тебе сира земля пожерла. Щоб його земля не прийняла. Щоб під ним і над ним земля горіла на косовий сажень.*¹

8. Які вірування наших предків лежать в основі цих прокльонів?

Щоб ти не діждав сонечка праведного побачити. Щоб над тобою світ не світав і сонце праведне не сходило.

9. Що ви знаєте про згаданих у прокльонах язичницьких божеств?

Щоб тебе Чорний бог убив. Щоб на тебе Див прийшов.

10. Доберіть синонімічні прислів'я і приказки до прокльону «Тіпун тобі на язик».

11. З якими народними віруваннями про спів півня пов'язана приказка «Ще треті півні не співали»?

12. Яку міфічну істоту згадують, коли говорять: «Чур, моє!». Наведіть спільнокореневі слова зі словом «чур». Як активно вони вживаються в українській мові?

13. З яким українським повір'ям пов'язане заклинання «Як не родитимеш, то зрубаю і в піч уметаю, а попіл на вітер порозпускаю»?

14. Які дії повинен виконувати господар, промовляючи ці слова: «Верба, хлись, бий до сліз! / Не я б'ю, верба б'є. / Верба б'є, не я б'ю, / За тиждень Великдень! / Будь здоров, як вода, / Будь багат, як земля!»? Коли вдавалися до подібних заклиналих формул? З якими віруваннями був пов'язаний цей звичай?

15. На основі текстів українських загадок про Сонце і Місяць доведіть, що їхніми знаками є відповідно золото і срібло.

16. Уважно прочитайте загадки. Який художній прийом став основою їх побудови? Наведіть приклади подібних загадок.

Чорна корова усіх людей зборола, а білий віл усіх людей звів (ніч і день). Один баранець пасе тисячі овець (місяць і зорі). Поле не міряне, бидло не лічене, пастух рогатий (небо, зорі, місяць).

17. Що ви знаєте про міфологічного персонажа Поторочу, згаданого в дитячій лічилці: «Бобре, бобре, заховайся добре. / Бо як спійму, шкуру здійму, / Поведу до пана, зроблю барабана. / Відкриваю очі — йду до Поторочі. / Трум-бум-бу, я вже йду!»?

18. Пригадайте лічилки, які б починалися словами: «Один, два, три, чотири, п'ять...». Серед лічилок зустрічаються і такі, де числівники

¹ Косовий сажень — давня одиниця вимірювання, яка дорівнювала приблизно 2,48 м. Первісно косовий сажень — це відстань від кінчиків пальців витягнутої вверх руки до пальців протилежної до неї ноги.

замінено незрозумілими словами: «Оно, доно, ре, / *Квінтер, мінтер, же, / Оно, доно, раба, / Квінтер, мінтер, жаба*». Вчені пояснюють це давньою магією чисел, своєрідним табу при лічбі. А чи знаєте ви подібні лічилки? Підшукайте їх у збірниках і вивчіть напам'ять.

19. У «Повісті минулих літ» можна помітити цікаву особливість — завжди, як тільки наставала смуга чвар, князівських воєн і кровопролиття, літописець зображав тривожну картину природи: землетрус, криваві знамення на небі, недобрі віщування волхвів. Далі він запевняв: «Знамення ж на небі або в зірках, або в Сонці, або в птицях, або в чомусь іншому не на добро бувають: вони віщують а чи війну, а чи голод, а чи смерть». Поясніть, чому віра в недобрі віщування не тільки не зникла після прийняття християнства, а й збереглася донині.

Література

Антонович Д. Передхристиянська релігія українського народу // Українська культура / За ред. Д. Антоновича; Упор. С. Ульяновська; Вступ, ст. І. Дзюби. — К., 1993. — С. 189—196.

Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. — К.: Довіра, 1993. — 414 с.

Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія, укладена Я. Головацьким. — К.: Довіра, 1991. — 93 с.

Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. — 263 с.

Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору: Монографія. — 3-тє вид., доп. і перероб. — Луцьк: Волинська книга, 2007. — 324 с.

Знойко О. Міфи Київської землі та події стародавні. — К., 1989. — 304 с.

Золотослов: Поетичний космос Давньої Русі / Упоряд., передм. та переклади М. Москаленка. — К.: Дніпро, 1988. — 292 с.

Історія релігії в Україні: У 10-ти т. — Т. 1: Дохристиянські вірування; Прийняття християнства / За ред. Б. Лобовика. — К., 1996. — С. 126—150.

Костомаров М. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. Бетко, А. Полатай; Вступна стаття М. Яценка. — К.: Либідь, 1994. — 384 с.

Милорадович В. Українська відьма: Нариси з української демонології / Упоряд., пер., передм. О. Таланчук. — К.: Веселка, 1993. — 72 с.

Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія. — К.: Обереги, 1991. — 424 с.

Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. — К.: Обереги, 1993. — 85 с.

Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. — К.: Укр. письменник, 1993. — 63 с.

Потебня А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989. — 624 с.

Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій (Звірослов). Національний характер, суспільна мораль й духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах. — К., 2001. — 144 с.

Ткач М. Володимирові боги: міфологічний зміст та систематизація головних персонажів язичницького культу. — К.: Український центр духовної культури, 2002. — 192 с.

Ткач М., Данилевська Н. Клепальний міст: Джерела української міфології. — К.: Слива, 1995. — 128 с.

Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А. Пономарьова, Т. Косміної, О. Боряк; Вст. ст. А. Пономарьова. — К.: Либідь, 1991. — 640 с.

Франко І. Як творилася слов'янська міфологія // Зібр. тв.: У 50-ти т. — Т. 37. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 425—432.

2.2. Замовляння

Особливість найпотаємнішого пласта народного словесного мистецтва (замовлянь) зумовлена замкненістю побутування і небажанням носіїв цих специфічних словесних формул без потреби розголошувати їх.

Замовляння (заговори, заклинання, закликання) — словесні формули, які нібито мають магічну, чудодійну силу і супроводжують магічні дії.

Первинною основою заговорів були магічні обряди і дії, супроводжувані словесними текстами, які пізніше перебрали основний акцент на себе.

Корпус текстів відомих замовлянь — це своєрідний требник (богослужбова книга) з давніми язичницькими молитвами, що дійшли до сьогодення досить пошкодженими, зберігши, однак, чимало ознак, елементів архаїчної доби: зверненість до світу духів, тотемних тварин, природних стихій; поглинутість усього «людського» природним, космічним; особливу увагу до найбільш значущого і могутнього — мертвих (духи предків постійно впливають на світ живих), жінок (вони дають нове життя, продовжують рід), тварин (забезпечують існування людини); нічний час виконання; особливу синтаксичну будову й алогізм; діалогічність (діалог між людиною і світом); відсутність «богошанування».

Виникла українська словесна магія в ті часи, коли людина щиро вірила в чудодійну здатність слова творити те, що ним сказано. На думку Ф. Колесси, замовляння — це формула побажання, наділена непереможною магічною силою, перед якою ніщо не може встояти. Вимовити вголос — означало негайно вбити чи воскресити, запалити пристрасть чи відвернути її навіки, випросити у вищих сил здоров'я чи наслати невиліковну недугу. Цим зумовлений зміст замовлянь, серед яких розрізняють кілька тематичних груп: господарські, лікувальні, родинно-побутові, соціально-громадські замовляння.

Генетичний зв'язок з давніми замовляннями зберігають сучасні форми привітання (доброго дня, доброго здоров'я), побажання (на здоров'я), прощання (на все добре, бувайте здорові) і прокльони (своєрідні заклинальні формули негативного змісту).

За час побутування в замовляннях виробились яскраві словесні формули, своєрідна образна система, специфічні поетика і ритміка. Структура багатьох з них нагадує кумулятивні казки, що характеризуються багаторазовим повторенням певних елементів. Загальна схема окремих заклинань — це перелік нових і нових епізодів, які зіставляються, нанизуючись один на одного. Замовляльні рецитації поєднуються між собою на основі риторичної рими (аналогічного укладу слів у паралельних рядках), тому одні магічні формули можуть розширюватися, інші — скорочуватися, а то й поєднуватися між собою. Замовляння невеликі за обсягом, легко запам'ятовуються і передаються молодим від знавців похилого віку. Можна простежити у замовляннях чимало апокрифічних і книжних мотивів, християнських елементів і молитов, що, на думку віщунів і знахарок, додавало їм сили. Однак християнство вважає ці тексти плодом «нечистого», а осіб, які цим займалися, раніше піддавали осуду і гонінням. Нерідко до замовлянь вдаються і різноманітні псевдоцілителі, зловживаючи довірою людини, яка прагне досягнути конкретної мети. Про такі явища йдеться в багатьох художніх творах («Знахар», «Конотопська відьма», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького та ін.).

Нотатки на полях хрестоматії

«Там на горі тури орали...»¹

Замовляння «Там на горі тури орали» належить до лікувальних, ним користувалися для зупинення кровотечі. Текст містить опис, у якому відсутній причинно-наслідковий сюжет: ніщо не є ні причиною, ні наслідком, хоча усе взаємопов'язане між собою. Звідси — ланцюжкова, кумулятивна структура тексту. Характерною ознакою такої будови є нанизування один на одного все нових і нових образів чи епізодів:

*Там на горі тури орали, красну рожу сіяли;
красна рожка не зійшла; там стояла дівка;
коло синього моря безребра овечка стояла;
край червоного моря червоний камінь лежить.
Де сонце ходить, там кров знімається;
де сонце заходить, там кров запікається.*

Виникає бажання знайти логіку в поєднанні тура з рожкою, овечки — з синім морем і т. д., з'ясувати, який зв'язок із кров'ю мають усі ці образи. Можливо, розумінню цього сприятиме проникнення в особливості просторової організації та смисл символів кожного з них.

У текстах українських оберегових замовлянь є три просторові рівні — простір свій (людський), чужий вищий (позитивний) і чужий нижчий (негативний). Просторова організація аналізованого тексту не викликає жодних сумнівів: перед читачами детальний опис складного (двочленного: «там на горі» і «коло синього моря») чужого вищого і позитивного за ставленням до людини простору. Просторова організація чужого світу описана на основі виокремлення кількох його визначальних складників. Як і в людському світі, в чужому є чітко позначений сакральний центр: «гора» і «червоний камінь». Зображений чужий світ — це верхнє, позитивне щодо світу людини царство, де живуть добродійні надприродні сили, до яких і звернено замовляння, що

¹ Текст див. у кн.: Українські замовляння / Упоряд. М. Москаленко; авт. передм. М. Новикова. — К.: Дніпро, 1993. — С. 57.

виконує роль вербального оберегу під час зупинки кровотечі у хворого.

Символічне значення мають також образи тура й овечки, які ніби стоять в одному смислового ряду. Тур належить до верховних звірів язичницького анімалістичного пантеону. Він царює поміж іще не одомашненою рогатою худобою, має велику магічну силу. Це є доказом того, що замовляння виникло тоді, коли мисливство було основним заняттям наших предків. Магічними властивостями наділена й овечка, на що виразно вказує наявність особливої ознаки неповноти — «безребра». Тур перебуває «там на горі», овечка — «коло синього моря». Гора і море символізують не просто місце дії, а той «неможливий простір», у якому людина не може існувати. Вона — тут, а вони — там. Звідти магічні тварини і впливають на людину та її фізичне самопочуття.

Важко пояснити наявність у «неможливому просторі» («там») дівчини. Ймовірно, розгадка криється у культурі предків-скотарів, які поклонялися богу Туру. За легендами, він мав десять рогів, на одному з яких був золотий терем, а в ньому — чарівна діва. Можливо, аналізоване замовляння дійшло до теперішніх днів в уламковій формі, тим більше, що кумулятивна структура тексту давала змогу легко скорочувати його.

Епітет «синє» — постійний у словосполученні «синє море»; епітет «червоний» використовують у замовляннях від кровотечі. Червоний — один із чотирьох священних кольорів (також — золотий, білий і чорний). Він нерідко характеризує ті самі об'єкти, що й білий, золотий: червоне море, червоний камінь. З ним пов'язана і рожа — цариця в архаїчній символіці, яка має велику магічну силу. Її висівають верховні звірі — тури.

Найпрозорішою видається символіка останнього речення, будова якого ґрунтується на принципі «за аналогією»: «Де сонце ходить, там кров знімається; де сонце заходить, там кров запікається». Сонце фігурує тут в одній зі своїх іпостасей — жар. Воно зупиняє, «запікає» кров на ранах. З міфологічного погляду зв'язок життєдайного сонця і крові цілком логічний.

«Добрий день тобі, Сонечко яснее...»¹

Родинно-побутове замовляння оберегового призначення «Добрий день тобі, Сонечко яснее...» використовували для ворожіння краси. Воно має форму монологу, зверненого до Сонця — одного з наймогутніших світил-божеств. Традиційний для язичницької свідомості зачин є узагальненою формулою вітання: «Добрий день тобі, Сонечко яснее!».

Сонце освітлює весь світ, роздаючи йому «доброту-красоту», «любощі», «милощі». Усе радо приймає його дарунки: «гори і долини, і високії могили». Таку життєдайну функцію сонячного світла фіксують також українські колядки: «вогрію ж бо я й гори й долини», «як зійду я рано-раненько, то втішаться мені діти маленькі». Значення денного світила для життя людини, тварин і рослин підкреслено своєрідними титулами, що їх дає дівчина: «яснее», «святе», «прекрасне», «чисте», «величне», «поважне». Запобігши цим ласки і прихильності Сонця, вона висловлює вголос свої бажання: «Освіти мене... добротою-красотою, любощами й милощами, ...щоб і я була така ясна, велична, прекрасна». Дівчина щиро вірить у дієвість кожного вимовленого слова.

Оберегові замовляння, на відміну від інших текстів цього жанру, зазнали більш виразного впливу християнської культурної традиції, що зумовило структурно-композиційну модифікацію первісних текстів. В аналізованому творі це стосується окремих християнських елементів у самому тексті («раба Божа», «народження, хрищена», «перед усім миром християнським») та останнього компонента структурно-композиційної організації магічного тексту, який увиразнює і закріплює бажану дію, — закріпки. Вона має формальний характер, оскільки виражена за допомогою короткої формули: «На віки-віків, амінь». Очевидно, з'явилися такі елементи в часи двовір'я, коли атрибути християнства почали визнавати могутнішими та дієвішими, ніж язичницькі.

¹ Текст див. у кн.: Грушевський М. Історія української літератури: У 6-ти т., 9-ти кн. — Кн. 1 / Упоряд. та приміт. С. Росовецького. — К.: Либідь, 1995. — С. 141.

Запитання. Завдання

1. Чому замовляння називають святиною язичницького світогляду?
2. Чим пояснити той факт, що замовляння і нині є маловивченим шаром української культури?
3. Охарактеризуйте різні тематичні групи замовлянь.
4. Чим зумовлена рослинна, тваринна, числова символіка замовлянь?
5. У чому причина того, що лікувальні замовляння й у наш час зберігають магічну функцію?
6. Які словесні магічні формули не лише дійшли до наших днів, а й стали загальноприйнятою нормою? Чому?
7. Визначте, до яких фольклорних жанрів належать такі вислови: «Помагай Бог!»; «Бодай ти занімів»; «Доброго дня!»; «Іди, іди, дощику, зварю тобі борщику»; «Покровонько, Покровонько! Покрий мені голівоньку, щоб я жінкою була, щоб мені весело жилось з чоловіком молоденьким, з дитятком веселеньким»; «Дай же ти, Боже, в полі урожай, в полі урожай — а в гумно¹ звожай, а в гумні хлібне, в оборі² вбійно, в домі весільне, на славу втішно»; «Не буде баба дівкою»; «Дай же вам, Боже, у полі роду, у полі роду, у хаті згоду»; «Сіль тобі в вічі, а камінь у груди»; «З Новим роком поздоровляю, щоб було у вас в стіжку, в мішку і в коморі, і в оборі, в ложці, мисці і в колисці»; «Поки сонце зійде, роса очі виїсть»; «Пек тобі, враже, хто тобі каже!»; «Сто бісів твоїй матері!»; «Зав'язую тобі щастя і здоров'я, і вік довгий, і розум добрий» (ці слова проказували, зав'язуючи новонародженій дитині пуп).

Література

Грушевський М. Молитви і заклання // Історія української літератури: В 6-ти т., 9-ти кн. — Т. 1 / Упоряд. В. Яременко; Авт. передм. П. Кононенко; Приміт. Л. Дунаєвської. — К.: Либідь, 1993. — С. 137—145.

Замовляння // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — С. 380—381.

Замовляння // Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — С. 278—280.

Новикова М. Прасвіт українських замовлянь // Замовляння / Упор. М. Москаленко. — К.: Дніпро, 1993. — С. 7—29.

Українські замовляння / Упоряд. М. Москаленко. — К.: Дніпро, 1993. — 309 с.

¹ Гумно — приміщення для зібраного хліба.

² Обора — загорода для свійських тварин.

2.3. Народна драма

До найдавніших видів народного мистецтва належить драма, яка своїм корінням сягає побутування синкретичних (грец. *synkrētismos* — з'єднання, об'єднання) форм фольклору, аграрної, мисливської магії, різноманітних місцевих звичаїв і вірувань.

Народна драма (грец. *drāma* — дія) — твір усної народної словесності, у виконанні якого поєднано словесний мовлений або співаний текст з грою, діями сценічного характеру (розподілом за ролями, переодяганням, рухами, жестами, голосовою модуляцією тощо) відповідно до його змісту.

Благодатним ґрунтом для появи драматизованих дійств стали обряди і звичаї господарського (переважно землеробського) та родинно-побутового циклів, які мали передовсім магичне значення. Словесні тексти в синкретичному мистецтві наших пращурів не були основними, однак поступово в процесі розвитку мови вони почали виконувати роль вербальної магії. Словом вимолювали визрівання злаків і приплід худоби, викликали прихильність добрих сил до роду, замовляли хворобу. Словесний текст розвивався, ускладнювався, підпорядковуючи собі інші елементи синкретичного дійства. Так з давнього інтеграційного багатоелементного фольклорного масиву почали виокремлюватися драматичні твори та їх жанрові різновиди.

Театральні вистави скоморохів на теренах України-Русі відомі з XI ст., елементи театру відігравали важливу роль у церковних обрядах, про що свідчать фрески Софійського собору в Києві.

Прадавніми зразками найпростіших драматизованих дійств є пісні-ігри календарно-обрядового циклу: «Перепілка», «Просо», «Мак», «Кострубонько», «Воротар», «Подоланочка» тощо. У них переважають землеробські елементи (оранка землі, сіяння культури, догляд за нею, жнива) і шлюбні мотиви. У пізніші часи серед розваг молоді поширилося розігрування сценок побутового характеру, які також потребували сценічної імітації («Явтух», «Дід»). Основним учасником більшості із цих драматизованих дійств є хор («Просо»), з

часом у них виокремлюється індивідуальний персонаж («Мак», «Подольночка», «Дід»).

Більшість язичницьких календарно-обрядових ігор у християнські часи органічно доповнила святкову обрядовість, особливо різдвяну й великодню. Так, окремі складові різдвяних обрядодійств перетворилися на самодостатні вистави-ігрища, найбільш поширеними серед яких були «Маланка» і «Коза», що в трансформованому вигляді дійшли до нашого часу.

Багато давніх пісень-ігор побутують нині як дитячі ігри, що мають не тільки розважальне, а й навчальне, пізнавальне і виховне значення. Російський лікар та етнолог Єгор Покровський називав їх «вільним вираженням душевних та фізичних сил дитини». Найпопулярнішими серед дитячих народних розваг є ігри-танці, хороводи. Вони мають командний, гуртовий характер, іноді — з домінуванням особистих якостей учасників (сили, координації рухів, влучності, вміння швидко бігати тощо).

Найвищим досягненням української народної драми вважають вертеп (від «вертіти», «вертлюг»¹, «вертеп»²), хоч деякі вчені наполягають на його літературному походженні, розглядаючи серед інших жанрів давнього українського письменства. Однак літературний вертеп є ляльковою виставою, а в «живій» вертепній різдвяній виставі задіяні живі люди.

Вертеп фольклорний — народна жива різдвяна драма на релігійні та побутові теми.

Вертеп обходив усе село, не минаючи домівок господарів, церковних чи базарних майданів. Яскравим атрибутом колядників-вертепників була багатопромінева зірка, що «вертиться». Фольклорна стихія у вертепному дійстві досить потужна. Сюжети вертепних сценок побудовані на основі євангельських розповідей про народження Ісуса Христа, зlodіяння царя Ірода («свята» частина вертепу) і народного анекдоту, жарту, комічного випадку з життя простолюду (сатирично-побутова частина вертепу). Їх персонажі чітко поділені на протагоністів (пастухи, волхви, Рахіль у «святій»

¹ Вертлюг — пристрій для суцання шнурів.

² Вертеп — лічкоподібна карстова впадина у полі, подібна до виверченого, висвердленого штучного утворення.

частині та козак-запорожець, москаль-солдат, розважливий селянин, баба, дід — у сатирично-побутовій) й антагоністів (цар Ірод і його зброєносці — в першому дійстві, циган-гендляр з циганкою-ворожкою, поляк-шляхтич, німець, угорець, жид-шинкар із шинкаркою, злодій — у другому). Жартівливі монологи й діалоги органічно доповнювали дотепами, піснями та обов'язковими зовнішніми ефектами — витівками, бійками, кумедним поведженням тощо. Події розвивалися особливо динамічно, зі швидкими змінами яв і сцен.

Народний вертеп був знищений у перші десятиліття радянської влади. Збереглися документальні свідчення про розстріл вертепників енкаведистами у повоєнну добу на Львівщині, вертепну традицію викорінювали під знаком атеїстичної боротьби. Нині народний вертеп поступово відроджується переважно на західноукраїнських землях.

Серед найвідоміших досліджень народного театру — праці І. Франка («До історії українського вертепу XVIII в.»), О. Киселя («Український вертеп»), Є. Марковського («Український вертеп. Розвідка і тексти»), Й. Федаса («Український народний вертеп: В дослідженнях XIX—XX ст.»).

У народі кажуть, що чоловік за життя тричі дивним буває: коли родиться, одружується і помирає. Обряди, що супроводжують ці події, називаються уродинами, весіллям і похороном. Кульмінаційною вершиною дійств є весілля — найвеличніша народна драма, оскільки людина досягає фізичної і духовної зрілості, створює сім'ю для продовження свого роду.

Весілля — народна драма, яка санкціонувала створення нової родини, з чіткою регламентацією ролей, обрядами, музикою, співами, танцями, іграми.

Весільне дійство складалося з актів, кількість яких у різних українських регіонах була неоднаковою. Основні серед них — заручини, сватання, випікання короваю, звивання гільця, дівич-вечір, власне весілля (шлюбна церемонія, частування, обмін подарунками, танці, викуп молодої, прощання нареченої з батьками, «комора», покривання молодої, перезва, циганщина).

Весілля — веселе, доброзичливе і задушевне дійство, зігріте сподіванням, що такий настрій супроводжувати-

ме подружжя протягом спільного життя. Витоки весільного дійства сягають глибокої давнини. У ньому відображено мораль, звичаєве право, етичні норми, світоглядні уявлення народу, які формувалися упродовж століть. Збір дружини молодого (весільний похід), імітація викрадення молодої, подолання перешкод на шляху до неї (перейма) — свідчення давніх форм шлюбу умиканням, тобто шляхом викрадення нареченої. Діалог старостів про мисливця і куницю, обмін подарунками між сватами, викуп коси, виплата штрафу за безчестя — відголоски звичаю укладати шлюб через купівлю-продаж.

Відгомоном доби матриархату є культ матері на весіллі. Вона зустрічає весільний поїзд нареченого, розчісує косу молодій, вдягає вінок на голову, веде дочку на перший посад і благословляє молодят після вінчання. Свій колорит мало українське весілля у княжі часи, що засвідчено найменнями наречених («князь», «княгиня») та їхньої дружини («бояри») тощо.

У весільному дійстві поєднано веселу музику і співи, динамічні танці й ігри, колоритні жарти і «передирки». Усі події відбуваються за законами сценічного мистецтва, з дотриманням чіткості і послідовності актів весільної драми, переодяганням її учасників, розподілом ролей між ними.

Старости, свахи, дружби молодого та дружки молодої — розпорядники весілля. Вони співають, примовляють від свого імені і від наречених та їхніх батьків, котрі поводяться дещо пасивно. Завдання свих, дружб і дружок — звеселяти гостей, творити атмосферу неповторного, незабутнього родинного свята.

Весілля, як і інші родинні обряди і звичаї, постійно змінювалося, оновлювалося. Однак завдяки талановитим носіям усного слова виявило неабияку живучість.

Досліджували весільну обрядовість М. Сумцов («О свадебных обрядах, преимущественно русских», «Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы»), В. Охрімович («Значение малорусских свадебных обрядов и песен в истории эволюции семьи»), Хв. Вовк («Шлюбний ритуал та обряди на Україні»), Н. Здоровега («Нариси народної весільної обрядовості на Україні»), В. Борисенко («Весільні звичаї та обряди на Україні»), Г. Танцюра («Весілля в селі Зят-

ківцях»), З. Марчук («Українське весілля: генеалогія обряду») та ін.

Весільна обрядовість вплетена у багато художніх творів українських письменників: «Сватання на Гончарівці», «Маруся», «Козир-дівка» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля», «Наймичка» Т. Шевченка, «Козачка» Марка Вовчка, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного й І. Білика. Весільними мотивами персипана українська лірика нової і новітньої епох, зокрема поетичні твори В. Пачовського, В. Бобинського, Б. І. Антонича, М. Вінграновського та ін.

Запитання. Завдання

1. Чому в давні часи переважали синкретичні форми фольклору?
2. Назвіть елементи драматичного мистецтва в обрядовій поезії та старовинних народних іграх.
3. Охарактеризуйте жанрові особливості фольклорної драми.
4. Чим різняться фольклорний («живий») і ляльковий вертепи?
5. Чому весілля вважають найвеличнішою народною драмою?

Література

Баканурський А., Місюн Г., Решетнікова І. Український фольклорний театр у контексті європейської видовищної культури // Універсальні виміри української культури. — Одеса: Друк, 2000. — С. 77—82.

Федас Й. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX—XX ст.). — К.: Наукова думка, 1987. — 182 с.

Франко І. До історії українського вертепу XVIII ст. // Зібр. тв.: У 50-ти т. — К.: Наукова думка, 1982. — Т. 36. — С. 170—376.

Чечель Н. Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст.: Монографія. — К.: ПАРАПАН, 2004. — 240 с.

2.4. Обрядова поезія

Обрядова пісенність українців належить до найдавнішого фольклорного пласта і пов'язана з численними календарними та родинними обрядами. Частково вона

поруйнована часом, однак окремі її зразки дійшли до сьогодення в первинній красі й довершеності.

Обрядові пісні — давні народні молитви, які виконували під час календарних і родинних обрядів.

Час і місце виконання обрядових словесних текстів регламентували певні обрядові дійства й ритуали. На ранніх етапах спільноти язичницькі молитви мали переважно магічне й утилітарне призначення, з часом вони набули естетичної функції, однак донині зберігають залишки давніх вірувань.

Розрізняють *календарно-обрядову поезію* (колядки, щедрівки, посівальні, водохресні пісні, веснянки, гаївки, риндзівки, великодні, волочебні пісні, маївки, русальні, купальські, собіткові, петрівчані, царинні, жнивварські, косарські, гребовицькі пісні) та *родинно-обрядову пісенність* (весільні й похоронні пісні, голосіння), а також специфічний пласт народної словесності — сороміцький фольклор.

Календарно-обрядова поезія

Найдавніші українські народні пісні — календарно-обрядові — тісно пов'язані з аграрним календарем. Створені вони в язичницькі часи, коли людина вірила у свою духовну єдність з Космосом. Щоб вплинути на грізну природу, умилювати її, вона вдавалася до магічних дій-обрядів, супроводжуючи їх танцями, іграми, замовляннями і піснями. Зашифрувавши у пісні магічні слова, люди беззастережно вірили в їх могутність, як і в могутність природи. Із часом ця віра почала втрачатись, але залишилися любов і повага до поетичного слова, в т. ч. до обрядових пісень, які створюють урочистий, святковий, радісний настрій, приносять естетичну насолоду.

Календарно-обрядова поезія — цикл фольклорних творів, зміст і виконання яких пов'язані з народним обрядовим календарем.

Виконували календарно-обрядові пісні колективно в хороводах та іграх, які поєднували слово, мелодію, танцювальні рухи, драматичну дію, створюючи художню цілісність.

Цикли календарно-обрядової поезії українців пов'язані з певним періодом року (колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, русальні пісні) та відповідною трудовою діяльністю (косарські, гребовицькі, обжинкові пісні тощо).

Колядки. Щедрівки

Зимовий Новий рік українці успадкували від християнства. У давні часи наші предки починали рік навесні. Березневе літочислення зберігалось до початку XV ст. і лише згодом було замінене спершу вересневим, а пізніше — січневим. Тому поетика новорічних обрядів має багато спільного з березневим новоліттям, а в колядках і щедрівках звучать мотиви весняного пробудження природи.

Колядки і щедрівки — народні календарно-обрядові величальні пісні зимового циклу, пов'язані з початком нового хліборобського року.

Термін «колядка» вчені розглядають як синонім до українського «щедрівка», що походить від Новорічного (Щедрого) вечора. Щоправда, колядували напередодні Різдва, щедрували під Новий рік. Колядувати ходили переважно хлопці, які збиралися «дружиною», обирали ватага — «березу», запрошували музик і навідувалися в усі двори з величальними піснями. Разом зі співанням колядок влаштовували ігрища та вистави («Плуг», «Зірка», «Коза», «Вертеп» тощо).

Щедрівкові дійства, до яких належить і «Меланка», виконували переважно дівочі та дитячі громади. Робили це під вікном, бо до господи заходити не годилося. А вранці новорічного дня колядники-щедрівники, знявши свій чудернацький одяг, знову йшли від хати до хати із зерном та посипальними пісеньками. Сіяли зерно по долівці, голосно промовляючи:

*Сійся, родися, жито, пшениця,
Жито, пшениця, всяка пашниця,
Коноплі по стелю, льон по коліна,
Щоб у вас, хрещених,
Голівка не боліла.*

Вважали, що засівальники із золотистим зерном приносять у господу весну, а зерно і слова пісні мають магічну силу.

Співвіднесення колядок і щедрівок з обрядом, у якому кожен елемент сприймався як магічний, а тому недоторканий, сприяло тому, що величальні пісні майже без змін зберегли свою архаїчну структуру. Так,

колядки мають заспів, власне колядку, поколядь і приспів. Щоправда, не завжди всі структурні елементи були в них наявні: поколядь іноді відривалася від основного тексту і починала існувати як своєрідне привітання, “віншування”:

*Станьте, панове-молодці, да подякуйте
За цей хліб чесний, за червоний золотий,
Щоб нам був пан важний і поважний
Перед панами, перед князями
Й перед нами, молодцями!
Дай, Боже, сей год на сто год!*

Розмаїтість колядок і щедрівок зумовлена великою кількістю їх адресатів. Найдавніші з них — величальні гімни господареві-хліборобу, воїну-лицарю, охоронцю роду. Особливо багаті на мотиви величальні пісні, адресовані чоловікові чи парубкові. У них ідеться про добробут і статки в господарстві, примноження худоби і щедрий урожай, багатирську силу і відвагу, ніжність і трепетне почуття до коханої. Дівочі колядки, щедрівки оспівують вроду, працелюбність, щасливу долю тощо.

Від народних колядок і щедрівок з архаїчним змістом слід відрізняти церковні твори. *Коляди* — пісні літературно-церковного походження, які виникли у XVII — на початку XVIII ст. У них переважають християнські мотиви: народження Ісуса Христа, возвеличення Діви Марії, воздавання хвали Богові тощо. Твори давніх книжників не мали нічого спільного з народною творчістю, тому окремі вчені (І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса) вилучали їх зі сфери обрядово-календарного циклу народної поезії.

Християнська церква, яка закликала до аскетизму і зречення від мирської суєти, рішуче противилася язичницьким обрядам і словесним текстам, які їх супроводжували. У літописах є свідчення про «бісівські ігрища» на честь Коляди, активні виступи церкви проти колядування і «бісівських пісень» тощо. Наполегливим поборником язичницької старовини наприкінці XVI ст. був Іван Вишенський, який у посланні до князя Острозького вимагав: «Коляди з мест и сел учением вижените... Щедрий вечер из мест, из сел в болота зажените, нехай з дьяволом сидит, а не с христиан ся ругает». Наприкінці XIX ст. М. Лисенко стверджував, що

календарно-обрядовий цикл пісень належить до вимираючих «через поліцію, попів і свою старшину». Боролася з колядками, щедрівками і радянська влада.

Нині народні звичаї поступово відроджуються. Попри активне поширення коляд, які чомусь ототожнюють з народними творами, в українських селах на Різдво співають прадавні колядки, а під Новий рік — щедрівки, які славлять природу і возвеличують людину. Як зазначав І. Франко, у них «завжди лежали могутні зароди майбутнього, спочивали сімена, котрі й по тисячах літ не втратили своєї плодючої сили».

Багатством змісту і поетичною формою щедрівок захоплювалися композитори М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Р. Скалецький, М. Вериківський, К. Данькевич та ін. Українські письменники теж щедро послугувалися словесним матеріалом зимових обрядодійств: щедрівкові мотиви звучать у п'єсах «Різдвяна ніч», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, поезії Ю. Федьковича, Я. Щоголіва, Лесі Українки, повісті «Щедрий вечір» М. Стельмаха, кіноповідях «Зачарована Десна» і «Повість полум'яних літ» О. Довженка, історичному романі «Святослав» С. Скляренка тощо.

Фундаментальні порівняльні дослідження колядок і щедрівок здійснили І. Снегірьов, О. Веселовський, В. Чичеров, О. Потебня, М. Коробка, І. Свенцицький, болгарський учений Д. Марінов, румунський — П. Караман, польські — С. Добжицький і В. Клінгер та ін. Упродовж ХІХ—ХХ ст. побачили світ сотні видань з текстами календарно-обрядових пісень зимового циклу, однак і донині найповнішим вважають двотомне зібрання «Колядки і щедрівки. Зібрав Володимир Гнатюк» (1914).

Нотатки на полях хрестоматії

«Там за горою, за кам'яною...»¹

...Іде широким полем могутній лицар. Кінь під ним басує, немов казковий. Густа грива звисає шовковистими хвилями до землі, широкі пасма на хвості заплута-

¹ Текст див. у кн.: Календарно-обрядові пісні / Упоряд., передм., прим. О. Чебанюк. — К.: Дніпро, 1987. — С. 292.

лись, розкуйовдилились від швидкого бігу. Кожен м'яз нуртує небувалою силою, виказуючи при цьому норувливу вдачу могутньої тварини. Саме таким і має бути богатирський кінь. Сам лицар сидить верхи у багатому обладунку. У руках тримає булаву і списа, за плечима погойдуються сагайдак із стрілами та щит. Витязь зупинився посеред широкого поля, щедро засіяного іржавою зброєю, камінням, людськими кістками та черепами, порослими травою забуття. Перед богатирем — віщий камінь, напис на якому сповіщає:

*Как пряму ехати,
Живу не бываты —
Нет пути ни прохожому,
Ни проезжему, ни пролетному.*

Останні два рядки поросли давнім мохом:

*На праву ехати — жонату быти,
На леву — богатым быти.*

Так, російський художник В. Васнецов відтворив у картині «Витязь на роздоріжжі» думи-шукання людини, котра стоїть перед важливим життєвим вибором. В аналізованій колядці проблема вибору є також центральною, що акцентує на її філософському змісті. Початок колядки переносить у казковий світ (словами «Там за горою, за кам'яною...» іноді починаються фантастичні казки). Наступний рядок описує цілком реалістичне видовище: «Світить місяць з ясною зорькою...».

В уяві зринає картина, що символізує початок нового дня. Ледь-ледь благословилося на світ. Глибоке небо посвітлішало, його край спалахнув блідо-рожевим сяйвом. Світло мерехтливих зірок помалу починає танути. Тільки місяць ще не залишає своїх небесних володінь, кидає блідий відблиск на лісок, поле, битий шлях. Птахи ще не прокинулися, не стривожили своїм співом ранкової тиші. Подекуди чути приглушений шепіт синього гаю, що дихає вранішньою прохолодою. О такій ранній порі герой пісні Семенонько вже вийшов у поле:

*Семенонько сіно косить,
Сіно косить, під коня носить.*

Йдеться ніби про звичну для трудівника справу, але скільки краси у цих рядках! Алітерація («с») поглиблює

звукові асоціації: ранкову тишу порушує дзвін коси, шелестіння свіжоскошеної трави, напружений подих хлопця... Поєднання алітерації з асонансом («о») надає колядці особливої милозвучності.

Косіння трави символізує глибокі роздуми Семенонька над важливими життєвими проблемами. Він уже досяг віку, коли людина самотійно повинна вирішувати свою долю. Тож, не вагаючись, повідомляє своєму побратиму коневі:

*Ой їж, коню, ой їж сіно,
Будем мати три дорожечки.
Одну дорожечку — до батенька,
Другу дороженьку — до матінки,
Третю дороженьку — до милої.*

У колядці відображено погляди на родинне життя. До батьків завжди ставилися з особливою пошаною, до їхніх порад прислухались, їхню волю виконували. Спочатку Семенонько піде до рідні за напутнім словом, за батьківським благословенням, а вже потім — до милої:

*До батенька — по шапочку,
До матінки — по сорочку,
До милої — по хусточку.*

Шапка — найдавніший тип головного убору, невід'ємний елемент традиційного українського чоловічого вбрання. Ходити з непокритою головою було не прийнято. «Без шапки, мов злодій, ходить», — стверджує народна приказка. Очевидно, у колядці шапка — своєрідний символ змужніння хлопця, готовності його до самотійного життя. Батько, даючи її синові, благословить його на добру й чесну справу.

Мати подарує синові сорочку, виявивши цим любов і ніжність до нього. «Як мати рідненька, то й сорочка біленька», — йдеться в українському прислів'ї. Вона нагадуватиме хлопцеві рідну домівку, теплий дотик маминої долоні. А дівчина мила подасть своєму обранцеві хусточку, яка в народному побуті є символом вірності й прихильності, пам'яті про кохану. Цей дарунок супроводжуватиме його у походах, у далекій стороні.

Майбутня розлука викликає у героя любов, ніжність, ласку, прихильність до найрідніших йому людей. Про це свідчить пестлива лексика пісні: «Семенонько»,

«дорожечка», «дороженька», «батенько», «матінка», «шапочка», «хусточка». Водночас вона налаштовує слухача і на сумний лад, адже йдеться у ній про прощання хлопця з родиною.

У цій колядці народ висловив свої погляди на проблему «роздоріжжя життя», відтворив думи-сподівання молодой людини, котра починає жити самостійно.

«Щедрик, щедрик, щедрівочка...»¹

Серед щедрівок є високопоетичні твори, що становлять окрасу української і світової поезії, зокрема величальна пісня зимового циклу «Щедрик, щедрик, щедрівочка...».

Виникла щедрівка, очевидно, в добу родового побуту в середовищі скотарів. Бо саме господарю-скотарю адресувалася ця величальна молитва. Початок її урочистий, святковий, у ньому йдеться про радісну новину:

*Щедрик, щедрик, щедрівочка,
Прилетіла ластівочка...*

Новий господарський рік у пращурів починався навесні. Ластівка — провісниця весни, сонця, життя, її приліт означав відступ холоду, перемогу тепла. Людина сподівалася на добрий урожай, хороший приплід худоби, життя в достатку. Ластівка (в уяві предків то була сама Весна) звертається до господаря, викликаючи його з господи:

*— Вийди, вийди, господарю,
Подивися на кошару,
Там овечки покотились,
А ягнички народились.*

Настав час приємних господарських клопотів. У кошарі з'явилися молоденькі ягнички, яких потрібно доглядати, щоб товар із них був хорошим. А коли товар хороший, то й статок у господарстві буде:

*В тебе товар весь хороший,
Будеш мати мірку грошей.
Хоч не гроші, то полова...*

¹ Текст див. у кн.: Закувала зозуленька: Антологія української народної творчості. Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки / Упоряд., передм. та прим. Н. Шумади. — К.: Веселка, 1989. — С. 30.

Господареві бажають якщо не грошей, то полови, адже у скотаря і половина, яку отримують при обмолочуванні й очищуванні зерна, не пропаде намарне. У тексті це слово вжито в переносному значенні: якщо господар не виручить за свій товар (худобу) певної суми (мірки) грошей, все одно матиме доходи. Тому половина тут — дрібні гроші, незначні доходи.

Не забули у щедрівці і про господареву дружину: «В тебе жінка чорноброва...».

Кінцівка щедрівки така сама велична, як і початок:

*Щедрик, щедрик, щедрівочка,
Прилетіла ластівочка.*

У часи родового побуту щедрівка мала магічну силу. Та й хіба можна було звичайними словами прихилити до себе сили природи, щоб мати багатий, урожайний рік? Щедрівка звучала як заклинальна молитва, кожне слово якої, вважалося, мало божественну силу і творило диво. Це засвідчує і рефрен, зафіксований в окремих варіантах щедрівки:

*Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на цей вечір!*

А щедрий Бог темної ночі зійде з неба, огляне господарство — і клуню, і кошару, і нивку. Прислухається до кожного слова і, задоволений, подарує багатий урожай, великий приплід худоби. Він буде щедрим до господаря та його родини весь рік.

Щедрівка вразила своєю величністю українського композитора ХХ ст. Миколу Леонтовича. Музичну обробку цього твору вважають кращою у його спадщині: «У цій одноманітній, здавалось, трохи скупій мелодії є щось чарівне й наївне. Ніби здалека долинають звуки дитячих голосів, що співають свою неவிбагливу щедрівку під вікнами. Поступово у мелодію сопрано влилися м'які, соковиті голоси альтів спадаючою, тягучою мелодією. І несподіване зіставлення двох протилежних за характером мелодій змусило заграти незвичайними барвами цю просту пісеньку, яку сповнювали і густі басы, і чисті тенори. Захоплений могутньою хвилею наростаючих звуків, хор дзвенить, переливається, сплітається барвистими мелодіями з найрізноманітнішими відтінками тембрів».

М. Леонтович працював над обробкою народної мелодії майже все життя. Перша її редакція була написана в 1901—1902 рр., друга — в 1906—1908 рр., третя — 1914 р., четверта — 1916 р., п'ята — 1919 р. За словами К. Стеценка, «він — ніби різьбяр у музиці, що творить найтонші музичні вартості, неначе мережива із шовку. Його техніка... настільки “ажурна”, ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням».

5 жовтня 1921 року пісню «Щедрик, щедрик, щедрівочка...» було вперше виконано на концерті в Карнегі-холл (Нью-Йорк, США). У 1936 р. П. Вільхоуський, який працював для радіо NBC, написав англійську версію українського словоспіву. Пісня нагадувала йому передзвін, і він зафіксував цей образ у своєму перекладі. З часом англомовний твір став знаним у всьому світі під назвою «Carol of the Bells» («Колядка дзвонів»):

*Hark how the bells,
sweet silver bells,
all seem to say,
throw cares away.
Christmas is here,
bringing good cheer,
to young and old,
meek and the bold,
Ding dong ding dong
that is their song
with joyful ring
all caroling.
One seems to hear
words of good cheer
from everywhere
filling the air.
Oh how they pound,
raising the sound,
o'er hill and dale,
telling their tale,
Gaily they ring
while people sing
songs of good cheer,
Christmas is here,
Merry, merry, merry, merry Christmas,*

*Merry, merry, merry, merry Christmas.
On on they send,
on without end,
their joyful tone
to every home.
Ding dong ding... dong*

«Колядка дзвонів» стала незмінною заставкою американського радіо в період різдвяних свят; її використано в кінофільмах «Сам удома», «Сам удома-2: Загублений у Нью-Йорку», в яких хлопчик Кевін Маккалістер влаштовує пастки на незграбних злодіїв.

Веснянки. Гаївки. Риндзівки

На Стрітєння (15 лютого) вже не по-зимовому починає пригрівати сонечко, земля пробуджується від зимового сну, дмуть молоді вітри. Ще кілька днів — і зеленими соками наливаються дерева, тонкі вусики нової травиці пробивають тужаву грудочку землі і тягнуться до сонця. А за селом, на вигоні, вже зібрався гурт дівчор:

*Благослови, мати, Весну закликати!
Весну закликати, Зиму проводжати!*

Діти носили селом пташок з тіста, співаючи гімн посланцеві з Вирію-Раю — жайворонкові:

*— Чом ти, жайворонку, рано з Вир'я вилетів:
Іще по долинах криженьки стояли?
— Не сам же я вийшов, Даж-Бог мене вислав,
З правої ручейки ключики видав.
З правої ручейки літо відмикати,
З лівої ручейки зиму замикати.
А тії сніги ніжками потопчу,
А тії криги крильцями проб'ю.
І кубелечко я собі зів'ю,
І в кубелечці діток наведу.*

Ніхто не смів кривдити першого вісника нового хліборобського року, ніхто не мав права кривдити Весну.

Весняні співи (веснянки) виконували на вулицях села, на майдані, але здебільшого — під час ігрищ понад річками, в гаях або на узліссях.

Веснянки — величальні календарно-обрядові пісні на честь приходу весни.

То були співи-замовляння для розвою листя на деревах, трав на луках, зелених врун на полях:

*Ой нумо, нумо, в зеленого Шума —
А в нашого Шума зелена шуба.
А Шум ходить по діброві...*

Загальні мотиви розквіту природи перенеслися на селянську царину, тому досить поширеними були обрядові дійства, що імітували висівання і доглядання польових, городніх культур: «Овес», «Просо», «Льон», «Мак», «Кріп» та ін.

Веснянки водили зазвичай дівочі гурти. Парубки рідко брали участь у хороводах і переважно змагалися між собою, будували «вежу» (ставали один одному на плечі), спостерігали за дівчатами, вибираючи собі наречену. Тому у веснянках часто трапляються весільно-шлюбні мотиви. Збереглося чимало архаїчних за походженням ігор, у яких виразно проступають релікти шлюбу, коли дівчину обирали з певного роду («Жельман»), отримували викуп за неї («Царівна», «Мости»), віщували нареченого, весілля, родинне щастя («Король»).

До весняної дівочої творчості належали і гаївки (гагілки, гайлки, ягівки, магілки). Водили їх на могилах, роздоріжжях, вигонах, над водою, в гаю, лісі. Давня людина гадала, що померлі не полишають рід, а допомагають вирощувати врожаї, сприяють приплоду худоби, захищають сім'ю від лихих сил. Пізніше гаївками на деяких територіях України стали називати веснянки.

Гаївки — ігрові, танцювальні пісні, пов'язані в давні часи з культом предків-покійників.

Гаївками вшановували не тільки померлих родичів, а й бога весняного сонця — Ярила, який, згідно з віруваннями, відмикає золотими (сонячними) ключами небесну браму і випускає на землю весну, розкриває небо на дощ і росу. Тому Ярила в народі названо ще й Володарем, Воротарем:

*— Воротарю, Воротареньку, відтвори воротонька
З щедрого золотонька!*

Із настанням весни всі виходили на сонячний простір: дорослі працювали у полі, порали господарство, а діти славили весну обрядовими діями, весело забавлялися на гойдалках. Весняне гойдання мало особливе ритуальне значення, символізувало своєрідну гармонізацію людини зі світовим ритмом життя. Словом і дією діти закликали своє дорослішання і щедрі врожаї:

*Гойда, гойдаша!
Де кобила, там лоша.
А кобила в лісі,
А лошатко в стрісі.
Гойда, гойдаша!*

Магічний, закличний характер веснянок із часом забувся. Прадавні обряди зустрічі землеробського року збереглися лише в дитячо-молодіжних іграх-гулях: «Подояночка», «Кривий танець», «Довга лоза» тощо.

Досліджуючи гаївки, В. Гнатюк уперше в українській фольклористиці звернув увагу на риндзівки — подібні до колядок календарно-обрядові пісні весняного циклу, які, однак, відрізнялися від них своєрідним рефреном, що пов'язував їх із Великодніми святами, більшим розмаїттям ритмічних форм і часом виконання. Співали ці пісні хлопці на Великдень попід дівочими вікнами, отримуючи відповідну винагороду — писанки.

Риндзівки (ранцівки) — величальні календарно-обрядові пісні весняного циклу, які виконували у Великодній понеділок; своєрідні великодні колядки.

Дослідники висловлювали різні припущення щодо походження назви цих величальних пісень. Зокрема, її пов'язують із литовським «ringa» — тяганина. Справді, за своєю природою риндзівки близькі до волочебних пісень, хоча й були пізнішим утворенням і побутували переважно на західних теренах України — в Галичині, Лемківщині, на Волині. В. Гнатюк поєднував термін зі словами «рядня, рядавий», «лахи», «обдертюх». Свою позицію він аргументував тим, що в давнину риндзівки виконували бідні люди, і тільки на початку ХХ ст. їх стали співати не «обдертюхи», а діти добрих господарів.

Риндзівки — пісні локальні, тому значно менше потрапляли в поле зору збирачів і до наукових видань. До нашого часу дійшло більше двох десятків текстів.

Іноді в літературі використовують інший термін на позначення цих величальних пісень — «рогульки» (від «ріг»), оскільки, як засвідчують волиняки-старожили, їх виконували на розі села чи вулиці. Рогульки мають оригінальний текст, особливу манеру виконання. Сучасна українська дослідниця Єлизавета Рижик, спостерігаючи за відтворенням весняних обрядових дійств, наголосила, що рогульки мають багату мелізматичну (мелодичні звороти), короткі закінчення у словах (опущення останнього складу), притаманні конкретному регіону діалектні особливості.

Популярність веснянок зумовила появу відповідного літературного жанру. До створення специфічних веснянкових ліричних віршів і циклів вдавалися М. Шашкевич («Веснівка»), Л. Глібов («Веснянка»), І. Франко («Веснянки»), П. Грабовський («Веснянки»), Леся Українка («Веснянка»), М. Рильський («Маївка»), А. Малишко («Веснянка») та ін.

Збирали і досліджували пісні весняного циклу М. Максимович, А. Метлинський, О. Бодянский, М. Костомаров, М. Сумцов, П. Чубинський, М. Лисенко, Б. Грінченко та ін. У ХХ ст. побачили світ праці «Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року» (1963) О. Дея, «Веснянки» (1970) М. Гриця, «Місяцелік. Український народний календар» (1993), «Дідух: Свята українського народу» (1995) В. Скуратівського тощо.

Нотатки на полях хрестоматії

«А ми просо сіяли...»¹

Більшість українських обрядових пісень зазнала впливу часу. Лише незначна кількість зберегла свою первинну красу та динаміку, дух давньої доби, психологію пращурів, світ їхніх уявлень і вірувань. Такою є відома різним слов'янським народам веснянка «А ми просо сіяли...».

Український мовознавець О. Потебня стверджував, що вона існувала в Україні вже в I тис. до н. е. Безпомилково визначити час її появи майже неможливо, але

¹ Текст див. у кн.: Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У 2-х кн., 4-х ч. — К.: Обереги, 1994. — Кн. 1. — С. 208—209.

безперечним є її походження ще з доби родового побуту. Про це свідчить композиція пісні, що нагадує суперечку двох хорів. І хоча окремі застарілі слова змінилися в ній, первинні зміст, думка, гра збереглися. Майстерний поетичний текст допомагає поринути в доісторичну епоху, уявити картину господарювання предків, звичаї, взаємини між родами, матеріальні цінності тієї доби:

— *А ми нивку виорем, виорем,*

Ой дід-Ладо! виорем, виорем.

— *А ми в поле виїдем, виїдем,*

Ой дід-Ладо! виїдем, виїдем!

— *А ми просо посієм, посієм,*

Ой дід-Ладо! посієм, посієм.

За родового побуту кожен рід вів своє господарство, займаючи певні території для обробітку землі та випасання худоби. У деяких варіантах веснянки «А ми просо сіяли...» згадано про оранку на «січі», «чищі», тобто вирубно-вогневу систему землеробства — найдавнішу форму використання землі. На обраній ділянці лісу вирубували дерева, кущі, а після підсихання — спалювали. Очищену ділянку розпушували і засівали просом — однією з найдавніших хлібних культур. У пізніші часи старі назви таких площ («січа», «чища») змінилися на нові — поле, нива.

Збільшуючись кількісно, рід потребував великих територій, які або відвойовували в лісів, або відбирали у сусідів. Унаслідок цього між родами спалахували суперечки, ворожнеча. У веснянці зафіксовано момент, коли рід хліборобів обробив «січу», засіяв просом, а рід скотарів знищив посіви, загнавши на поле коней:

— *А ми просо витопчем, витопчем,*

Ой дід-Ладо! витопчем, витопчем!

— *А чим же вам витоптатъ, витоптатъ?*

Ой дід-Ладо! витоптатъ, витоптатъ?

— *А ми коні випустим, випустим,*

Ой дід-Ладо! випустим, випустим.

— *А ми коні переймем, переймем,*

Ой дід-Ладо! переймем, переймем.

— *А чим же вам перейматъ, перейматъ?*

Ой дід-Ладо! перейматъ, перейматъ?

— *А шовковим поводом, поводом.
Ой дід-Ладо! поводом, поводом.*

Рід-господар вчасно виявив нападника і перейняв табун. А на той час статки скотарів вимірювалися кількістю худоби. Нічого не залишалось нападникам, як викупляти своє добро. Починався торг:

— *А ми коні викупим, викупим,
Ой дід-Ладо! викупим, викупим.*
— *А чим же вам викупить, викупить?
Ой дід-Ладо! викупить, викупить.*
— *А ми дамо сто гривень, сто гривень,
Ой дід-Ладо! сто гривень, сто гривень.*
— *Не візьмемо й тисячі, тисячі,
Ой дід-Ладо! тисячі, тисячі.*
— *А ми дамо дівчину, дівчину,
Ой дід-Ладо! дівчину, дівчину.*
— *Ми дівчину возьмемо, возьмемо,
Ой дід-Ладо! возьмемо, возьмемо.*
— *А нашого полку убуде, убуде,
Ой дід-Ладо! убуде, убуде.*
— *А нашого полку прибуде, прибуде.
Ой дід-Ладо! прибуде, прибуде.*

Як викуп пропонують гривні, в інших варіантах веснянки — карбованці, рублі. Ймовірно, давнішою є форма «рублі» (срібло-рублі) — срібні палички з карбуванням (рубнули раз — один рубель, відкарбували вдруге — два). Це припадає на дещо пізніший період історії людства, коли мірилом вартості стало срібло. І веснянка фіксує цей етап.

Потерпілий рід відмовляється від гривень. Оскільки вже тоді люди розуміли, що одруження кровних родичів призводить до виродження роду, юнаки намагалися вкрати наречену біля води (умикання, «поривання»), відвоювати дівчину або купити її. У веснянці рід вирішив отримати за заподіяні збитки викуп — дівчину («нашого полку прибуде»). Словом «полк» у давнину називали гурт людей, сторону, хор, тому вислів «нашого полку прибуде» означає «збільшиться наша кількість». У цьому значенні він побутує і в сучасній українській мові, а отримання викупу за наречену зберігається у весільних обрядах.

У подільському варіанті веснянки, записаному 1962 р. фольклористкою Настею Присяжнюк, про добровільну передачу дівчини потерпілому роду — жодного слова. Її забрали силоміць:

— *Одчиняймо ворота, ворота,
Ой дід-Ладо! ворота, ворота.*
— *Забираймо дівчину, дівчину,
Ой дід-Ладо! дівчину, дівчину.*

Можливо, такою була первинна кінцівка веснянки, адже укладання шлюбу за угодою, домовленістю — значно пізніший етап у відносинах родів.

Веснянка має цікавий рефрен «Ой дід-Ладо», який науковці пояснюють по-різному. М. Грушевський в «Історії української літератури» назвав його «одним із старих традиційних епітетів женихання». С. Килимник у праці «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні» стверджував, що дід-Ладо — «це дух-душа діда-прадіда і це поняття пов'язане з первісною релігією в духів покійників як доброзичливих опікунів роду. А цей дух-Ладо кликали вони і в радості, і в біді». Вислів ґрунтується на одному з трактувань давнього божества. Ладо — бог насолод і благополуччя. Усі, хто брав шлюб, приносили йому жертви, сподіваючись на родинне щастя. Українська мова зберегла це слово в значенні «ніжнолюблячий друг», «коханий», «наречений», «дружина», «чоловік». Слово «дід» в інших варіантах звучить як «дид». У словнику «Персонажі слов'янської міфології» зазначено, що дівчата, взявшись за руки, танцювали і співали: «Ладо, Ладо, диди-Ладо», тобто «Ладо, Ладо, великий Ладо». Отже, у вирішальну для двох родів мить (одруження їхніх представників) і згадували ім'я могутнього божества, щоб магією слова сприяти щасливому родинному життю молодих.

Виконують веснянку два хори. Слова виголошують по черзі, окремі з них підхоплює протилежна сторона і повторює. Отже, не лише зміст, а й своєрідна форма говорять про давнє походження цієї пісні.

Веснянка має синкретичний характер: у ній органічно поєдналися слова, спів, музика, рух тощо. Це підтверджується її амебейною композицією, яку російський

літературознавець О. Веселовський виводив з амебейного співу (виконання пісні по черзі).

Амебейна (грец. *атоібайос* — взаємний) композиція — побудова художнього твору за принципом смислового чи синтаксичного паралелізму, повторення композиційно важливих частин, де обидві теми викладаються по чергово, набуваючи особливої ускладненості та контрастності.

Амебейна послідовність діалогів у веснянці поступово рухає дію до кінцевої мети — розв'язки. Дія може й уповільнюватися, що залежить від обставин. Очевидно, це спричинило побутування в Україні різних варіантів веснянки:

— *А ми нивку виорем, виорем,
Ой дід-Ладо! виорем, виорем.*
— *А ми в поле виїдем, виїдем,
Ой дід-Ладо! виїдем, виїдем.*
— *А ми просо посієм, посієм,
Ой дід-Ладо! посієм, посієм.*
— *А ми просо витопчем, витопчем,
Ой дід-Ладо! витопчем, витопчем.*

(Запис М. Грушевського)

— *А ми просо сіяли, сіяли,
Ой дід-Ладо, сіяли, сіяли;*
— *А ми просо витопчем, витопчем,
Ой дід-Ладо, витопчем, витопчем.*

(Запис М. Маркевича)

Запис М. Маркевича дещо коротший. Втрата кількох рядків є безболісною, тим більше, що варіант з таким початком дав назву пісні. До уповільнення дії в записі М. Грушевського веде кумуляція процесів праці: «нивку виорем», «в поле виїдем», «просо посієм». Чим повільніше розвиваються події, тим більший інтерес викликає дійство у виконавців.

У тексті є часткове чергування питань і відповідей, поширене в піснях амебейного характеру. Паралельне виголошення хорами своїх партій допомагає передати динаміку змагань двох колективів-супротивників. Усе це доповнює пантоміма, матеріалом для якої є трудові процеси (оранка, сіяння), сюжети з міжродових відносин (у цьому разі — суперечка за ділянку землі).

Амебейно-кумулятивні структури найчастіше помітні в циклі розважальних пісень, передусім розрахованих

на дитяче сприймання. Тому, втративши первинне значення, це невеличке весняне дійство перейшло до ігрового дитячого репертуару. Кумуляція полегшує запам'ятовування тексту, сприяє імпровізації, є чудовим засобом тренування пам'яті дітей, вироблення у них навичок послідовного фіксування явища.

«Розлилися води на чотири броди...»¹

Твір «Розлилися води на чотири броди...» належить до веснянок описового характеру, які не мали магічно-вегетаційного призначення (не чаклували на добрий ріст і розвиток рослин, сільськогосподарських культур). Їй притаманні специфічна символіка і глибокий ліризм. Пісня не складна за змістом і художньою формою:

*Розлилися води на чотири броди,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.*

Перший рядок інформує, що весняна вода залила всі броди. Їх чотири, що відповідає одному зі значень цього числового символу в народній поезії — чотиричленна горизонтальна модель світу. Чотири броди — чотири сторони світу. Для давньої людини броди мали неабияке значення — через них переганяли худобу на пасовисько, ходили на луки, до лісу, а згодом перевозили сіно чи збіжжя на обійстя. Вони символізували зв'язок зі світом. Затоплення бродів ускладнювало органічний діалог з довкіллям. Водночас люди раділи водопілля, бо напоєна живлющою водою земля ставала родючою, розпускалася буйнотрав'ям.

Слово «брі́д» у давнину вживали й у значенні «струмок»: весняні води розлилися чотирма струмками — на південь, північ, схід, захід, тобто навсебіч. За уявленнями, броди були добрі та злі, у них мешкали охоронні і лихі сили. Коли людина вирушала в дорогу, їй бажали: «Хай вас Бог рятує на кожному броді й переході». Веснянка зберегла фрагмент, присвячений першим вістунам весни, і населяє броди винятково добрими силами:

*Що в першому броді зозуленька кує,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.
А в другому броді шука-риба грає,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.*

¹ Текст див. у кн.: Закувала зозуленька. — С. 67.

*А в третьому броді соловей щебече,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.
В четвертому броді дівчинонька плаче,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.*

У першому броді «зозуленька кує». Багатозначний символ цієї пташки у пісні — досить прозорий. За уявленнями, вона останньою прилітає з теплих країв, бо у неї зберігаються ключі, вона — ключниця вирію. Тому зозуля у веснянці сприймається як вісниця тепла.

У другому броді «щука-риба грає», тобто викидається на поверхню води. За народним календарем, це відбувається в період нересту, що в часі збігається з бурхливими розливами річок (кінець березня — початок квітня). Тому і щуку сприймають як провісницю весни.

У третьому броді «соловей щебече», його перший спів віщує спад води після повені, розвиває сади і всю зелень. Сміються-плачуть солов'ї — значить, прийшла пора закоханих. Отже, третій брід дає надію на швидкий розвій природи і щасливе одруження.

Перші три броди містять не лише зорові образи. Вони майстерно озвучені, що створює враження випромінювання незвичайної енергії. Чути пташиний щебет (кування зозулі, тьохкання солов'я), глухі удари щуки об лід, тріск криги. А голосова гама весняної води невичерпна: вона шумить у широких балках, дзюрчить дрібними струмками на луках, плюскоче під огорожами, жебонить рівчачками, б'є дзвінками краплями зі стріх, а іноді розсипається дрібним горохом з оголеного гілля. І все це відтворено містким словом «розлилися».

І зорові, і звукові образи веснянки сприяють відчуттю безперервного руху, часової динаміки. Адже явища, пов'язані з образами-символами, не відбуваються одночасно у природі: щука грає ранньою весною, коли ще подекуди на річках лежить крига; соловейко починає свою пісню після появи перших паростків молодого зілля; зозуля прилітає, коли зовсім стає тепло, і якщо вона починає кувати — морозів більше не буде. Завдяки цьому постає не просто замальовка вихопленого з плину буття моменту, а протяжна в часі динамічна картина розвитку природи від ранньої до пізньої весни.

Основним композиційним принципом, за яким побудовано веснянку, є виокремлення одного образу із цілого ряду. Найменший і найпоширеніший числовий

ряд для вирізнення одиничного — троїстий: щоб відтворити одне, створюється тло з двох попередніх. У веснянці «Розлилися води на чотири броди...» тло формують три образи, тобто динаміку розвитку природи передано за законом економії сил. Адже три у фізиці — це мінімальна кількість точок опори предмета (наприклад, найстійкішим є стіл-тринога), у геометрії — найменша кількість точок, через які можна провести одну площину. У веснянці три — мінімальна кількість образів, якою передано буяння навколишнього світу. Така простота зумовлює її масштабність.

Процес виокремлення одиничного з ряду нерідко супроводжує у народних піснях мотивація і останнього, і попередніх елементів: у перших чотирьох рядках веснянки лише констатовано факти, а в наступних — ці дії пояснено:

*Зозуленька кує, бо літо чує,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.
Риба-щука грає, кригу розбиває,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.
Соловей щебече, травиченьку кличе,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.
Дівчинонька плаче, бо нелюба бачить,
Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке.*

Це пояснення підсилює значущість виокремленого — душевних переживань дівчини, відданої за нелюба. У цьому разі діє «закон психологічної загати», коли шлях до акцентування найсуттєвішого пролягає у пісні через певну градацію. Слухач наптовхується на одну перешкоду, другу, третю... Його психологічне напруження посилюється, і це триватиме, доки наприкінці веснянки зображення не завершиться мотивацією хвилювання героїні.

Злиття мотивів весняної повені і розквіту природи зі шлюбним у веснянці досить органічне, адже свято Весни мало не лише релігійне, господарське, а й родинне значення. Любов світлоносного чоловічого і водного жіночого божеств слугувала прообразом поєднання статей на землі. Тому наприкінці свята в хороводах, складених для богослужіння, хлопці та дівчата мали вступати у шлюб для прославлення верховної любові. До того в іграх і піснях молодь висловлювала взаємну любов, залицяння, переживання щодо власного майбутнього.

З віруванням у божественність води пов'язане уявлення про те, що на березі (неподалік божества) мали

відбуватися відповідні ритуальні дійства. Свідченням цьому є поодинокі елементи українських обрядів, походження яких сягає вглиб віків: весняні, купальські свята, ігри й ворожіння біля річок тощо. Загалом навколо образу повені вдало об'єдналися основні теми весняних пісень — космічні, землеробські та шлюбні.

Створений у перших трьох бродях радісний, мажорний настрій акцентовано закличним рефреном «Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке», який повторюється після кожного рядка. Постійний епітет «красна» акумулює широку й різнопланову картину, яка збадьорює і яку потрібно сприймати і зором, і слухом, і дотиком. Епітет «зелененьке» до слова «зілля» сприймається і як загальний стан рослинного царства навесні, і як символ щасливого одруження. Настрій останнього броду дисонує з попередніми, руйнує сподівання знайти родинний затишок у нерівному шлюбі. Душевний біль і тугу дівчина виливає найріднішій людині — матері, що засвідчує звертання «ой мамо» в останньому рядку.

У подільському варіанті веснянки душевний стан героїні є об'єктом подальшого оспівування, віссю сюжетної ситуації у наступній строфі:

*Дала мати дочку в чужу стороночку,
А як віддавала, то й приказувала,
Щоб дочка до неї сім літ не бувала.
Дочка не слухала, та й в год приїхала.
Мати не пізнала, з подвір'я зігнала,
Сусіди пізнали, матері сказали:
— А де ж твої, доню, та чорнії брови?
— Мої чорні брови в нелюба в долоні.
— Ой де ж твої, доню, воли та корови?
— Воли та корови в шинкаря в оборі!*

Дочка не змогла жити з нелюбом і повернулася додому. Значущою є числова символіка: сім сприймається як «уся можлива кількість», те, що свою долю дівчина поєднала з нелюбом назавжди. Досить характерне для народних пісень протиставлення «сім — один». Про стосунки подружжя у веснянці не сказано нічого, але в описі першої зустрічі матері та доньки постають реалії сумного сімейного побуту. Змарніла врода дружини — перша ознака її нещасливого шлюбного життя у парі з пияком (згадка про шинкареву обору, в якій опинилася вся худоба — мірило сімейних статків). Так у веснянці конкретизується драматичне становище жінки у нерівному

шлюбі. Ця частина пісні є утворенням значно пізнішим, що засвідчує і територіальне обмеження її побутування.

У варіантах веснянки (записи М. Максимовича, С. Тобілевич, П. Чубинського) варіюються окремі образи: у третьому броді «сопілочка грає, в улицю скликає», «коник заржав, він доріженьку почав». Образи вулиці і коня дослідники пов'язують з епохою племінного устрою.

Варіанти веснянки «Розлилися води на чотири броди...» підтверджують її поширення у різних регіонах України. Мотиви весняного розливу води були популярні також в українському писанкарстві. Велику серію писанок об'єднувала назва «Розлилися води». На одних зображували воду й розкішну квітку, на інших — рослинний орнамент. Хвилі на писанках були знаками заклинання богині води Дани, їх фон — темний і світлий. Вони закликали швидкий і щасливий прихід весни.

«Зажурилася перепілонька...»¹

У риндзівці «Зажурилася перепілонька...» немає рефрену, а повторення рядка «Же Христос, же воскрес, же воїстину воскрес!», характерного для цього жанрового різновиду, з'явилося пізніше — у християнську добу. Основними мотивами вона засвідчує своє архаїчне походження.

*Зажурилася перепілонька,
Що так раненько з гір вилетіла,
З гір вилетіла, трав не виділа,
Іно виділа сніги, морози,
Сніги, морози, води як лози.
— Ой де ж я буду гніздонько вити,
Гніздонько вити, діти водити?
Ой чув же тоє сив соколойко:
— Цить, не журися, перепілойко!
Ой знаю, знаю долину-луку,
Долину-луку, траву велику.
Там то ми будем гніздочко вити,
Гніздочко вити — діти водити...*

Сюжет риндзівки доволі простий. Перепілонька рано вилетіла з гір, замість молодої весняної трави побачила «сніги, морози» (зав'язка). Вона прозоро висло-

¹ Текст див. у кн.: Грушевський М. Історія української літератури: У 6-ти т., 9-ти кн. / Упоряд. та прим. С. Росовецького. — К.: Либідь, 1995. — Кн. 1 — С. 296.

влює свої переживання і неспокій з приводу облаштування майбутнього гнізда для діток (розвиток дії). Роль кульмінації та розв'язки виконує повідомлення «сив соколойка» про те, що він знає долину-луку, де можна вити гніздечко і «діти водити». Так у риндзівці через образи зі світу природи зображено взаємини двох закоханих, що оповиті ніжністю, лагідністю. Це передано нагромадженням пестливих слів: «перепілонька», «соколонько», «гніздонько», «гніздочко». Оповідна манера на початку пісні пожвавлена діалогом між персонажами, кінцівка якого містить узагальнену тезу.

Атмосферу родинності створюють також природні образи (долина-лука, трава велика), що асоціюються із сімейним затишком і ладом. Зроблено це лаконічно, без зайвої деталізації, акценти розставлено на основному — передшлюбних взаєминах і переживаннях закоханих. Подібні мотиви характерні для риндзівок, оскільки навесні разом з природою пробуджувалися радісні сподівання на знаходження своєї пари і щасливе одруження. Не випадково текст пісні «Зажурилася перепілонька...» (запис В. Гнатюка) М. Грушевський подав у своїй «Історії української літератури» разом з весільним варіантом (запис П. Чубинського), наголосивши, що це справжні взірці любовної лірики й архаїчного стилю.

Купальські пісні

Доки лунали дзвінко-радісні веснянки, природа розпускалася світло-зеленим листом, барвистими квітками, виповнювалася буйним різнотрав'ям. Вітерець дихав ще по-весняному свіжо, проте іноді нагадував про себе бог спекотного літнього сонця Хорс.

Наближалася Зелена неділя — проводи Весни і зустріч Літа. У переддень свята оселі вбирали галузками з клена, липи чи осики, домівку притрушували свіжою лепехою, божницю замаювали пахучим зелом. Належало також промовити тиху молитву за упокій невинно убієнних, усім живим — на щастя і здоров'я.

Християнська церква намагалася змінити у своєму календарі Зелені свята на свято Трійці. Однак у народі їх часто так і називають Зеленими, поминальну суботу — Клечальною, а весь тиждень — Зеленим або Русальним. На Зелені свята цвіте жито, люди намагалися накликати врожай і захиститися зеленим клечанням від лихих сил.

На ці свята влаштовували розваги та ігрища. Іноді на майдані встановлювали віху — високу жердину з колесом на кінці, яку обвивали зеленню; вкопували «явір» — прикрашене квітками і стрічками обрядове дерево. На майдан сходилися парубки і дівчата, подружні пари, літні люди. Для всіх тут знаходилися дотепне слівце, весела забава. У ці дні, наснажені очікуванням щедрого врожаю, влаштовували хліборобські обряди: водіння «куща», «тополі», «верби». Коли стихали останні гімни весняному буйнолисту, наставала літня пора.

Найпоетичнішим народним святом літнього циклу було Купала, сповнене символіки єднання людини і природи. Славлячи богиню вогню і води Дану та бога зелених плодів Купала, люди збирали цілюще зілля, квіти, плели вінки з барвінку й чебрецю, любистку і м'яти:

*У вишневому садочку
Скопаю я грядочку
Та посію квіточок
На Купала, на віночок.*

На всіх кутках села люди ставили купальські віхи, робили Купало — солом'яне опудало, розкладали вогнище поблизу річки, куди поспішали і дорослі, і малі, щоб відчувати радість свята, красу обряду. Хлопці вкопували на пагорбі купальське деревце — Мариноньку-Купальницю, дівчата прикрашали її квітками, стрічками, намістом. Довкола водили танки, співали купальські пісні.

Купальські пісні — вид календарно-обрядової лірики, який супроводжував свято Купала.

Молодь перестрибувала купальське вогнище парами чи поодиночі, сподіваючись на очищення магічним полум'ям. Діти водили хороводи, перестрибували через кропиву чи будяки. Поступово вогнище згасало, дівчата бігли до річки ворожити на вінках:

*Квіточки збирала, віночок сплітала,
Та на синю хвилю, на Дунай пускала.*

Опівночі усі розходилися по домівках, а відчайдухи йшли до лісу шукати цвіт папороті, який, за давніми віруваннями, приносив щастя. Усі обрядові дієства супроводжували піснями.

За спостереженням М. Грицяя, поетика купальських пісень зумовлена часом їх народження: «Для давніших

пісень властиві деякі риси балад. Вони сюжетні, зображують незвичні події, здебільшого мають трагічну розв'язку. Але на відміну від балад у купальських піснях немає соціальних мотивів. Можливо, вони притупилися, оскільки саме свято перетворилося на розвагу... Купальські пісні, що з'явилися в пізніші часи, набули ознак ліричних пісень, схожі з ними і за тематикою. Їх автори використали традиційні народнопісенні художні засоби. Проте купальські пісні відрізняє від ліричної пісенності обрядовість, виражена в текстах більшою чи меншою мірою».

Найпоширеніші мотиви купальських пісень — шлюб і мрії про щасливе кохання. Змістом і мотивами вони органічно зливаються з веснянками та петрівчаними піснями і є своєрідним їх продовженням. «Оспівують купальські ліричні пісні дівчат чи хлопців, чий імена, як правило, називаються, говорять про певну пару закоханих чи вихваляють дівочу красу, — завжди ці теми супроводжуються винятково красивими та психологічно спорідненими картинами з життя природи, що виступають в порівняннях, паралелізмах, мальовничих приспівах тощо. Особливо частими образами в них є ясний місяць, сяючі зорі, граюче сонце, полум'я, шаріюча вишня, червона рожа, зріюче жито, червоні ягоди — всі вони сповнені яскравих літніх кольорів зорового сприйняття, ніби освітлені літнім сонцем, купальськими вогнями і символізують полум'яність почуттів закоханих», — стверджував О. Дей.

Святкова обрядовість літнього циклу завершувалася святом Купала, тому в купальських піснях виразно проступають і сумні мотиви прощання з безтурботною порою. Попереду були жниварські обряди, які знаменували початок свят осіннього циклу.

Із прийняттям християнства купальські звичаї та обряди злилися зі святкуванням 7 липня Різдва (народження) Іоанна Хрестителя (Предтечі). Згодом ім'я Дани забулося, а Купало отримав нове ім'я — Іван.

Унікальною стала праця Лесі Українки «Купала на Волині» (1893), бо наприкінці XIX ст. волинські купальські обряди більше, ніж в інших місцевостях, наближались до автентичних, а мелодії й ритми пісенних текстів, записаних з голосу народних співачок, творять справжню скарбницю народного музичного мистецтва. Свято Купала відображене в численних творах: «Ніч на Івана Купала» М. Старицького, «Як ми їздили до Криниці» М. Кочубинського, «На Івана Купала» М. Стельмаха тощо.

Нотатки на полях хрестоматії

«Заплету віночок...»¹

Провідна тема купальських пісень — сподівання героїні на вроду, щасливе подружнє життя, бажання бути з милим у парі. Це дає підстави стверджувати, що виникли вони у пізніші часи. Наші предки здавна вірили у велику містерію і магію купальського дійства. Купало був божеством любові, радості, родючості. Наворожуючи собі долю, дівчата виплітали і пускали на воду віночки. Це і становить основу нескладного сюжету купальської пісні.

*Заплету віночок,
Заплету шовковий.
На щастя, на долю,
На чорні брови.*

*Ой пуцу віночок
На биструю воду,
На щастя, на долю,
На милого вроду.*

*Ой поплинь, віночку,
Прудко за водою,
На щастя, на долю,
Милому зо мною.*

Більшість купальських пісень не мають строфічної структури й усталеного римування. Однак у пісні «Заплету віночок» вони є, що засвідчує порівняно пізне походження її тексту, який зазнав літературного «шліфування».

Пісня-монолог закликає, ворожить на добру долю та вроду, що є відгомонам давньої доби. Наближеним до магічних заклинань цей твір роблять анафоричні повтори («на щастя, на долю», «заплету») і наказові дієслова з виразним проханням («поплинь»). Так вимолює-заворожує дівчина своє щасливе майбутнє. Поетика пісні традиційна, пестливі форми слів («віночок»), постійні епітети («віночок шовковий», «чорні брови», «бистрая

¹ Текст див. у кн.: Закувала зозуленька. — С. 84.

вода») надають їй святкового колориту, щирості, сердечності, теплоти.

Задушевним ліризмом оповитий у пісні образ-символ купальського віночка, який своєю формою нагадував замкнене коло й асоціювався із сонцем. Під час купальського свята вінок виконував апотропеїчну роль — захищав від усього злого, тому його не скидали з голови впродовж усього дійства. У пісні він є символом дівування, а процес його пускання на воду означав бажання дівчини вийти заміж.

Жниварські пісні

Літньо-осінній цикл обрядових пісень був тісно пов'язаний з польовими роботами, з-поміж яких особливо врочисто відзначали жнива. Починався збір урожаю з обряду зажинання першого снопа, званого «воеводою». Особливими властивостями наділяли й останній обжинковий сніп — «останець» («дід», «дідух»). Вважали, що він — умістилище духів пращурів, духу житла, добрих духів Лада, які з ним переселялися з ниви до клуні. Дідуха ще звали «раєм», де перебували душі померлих. Під час жнивних обрядів виконували пісні, які називалися жниварськими.

Жниварські пісні — завершальний цикл літніх календарно-обрядових пісень, які виконували під час жнивних обрядів.

Тематично вони були зажинковими, жнивними та обжинковими. Зажинкові пісні величали жниць, перший сніп, бажали зачину роботи в добрий час:

*Ой паночку наш, наш,
Да заведи нас, нас
Та й у добрий час!*

Власне жнива супроводжувалися жнивними піснями із циклу, пов'язаного зі збиранням хліба. У них переважають мотиви праці, ставлення до неї, бо саме вмінням трудитися вимірював народ цінність кожної людини.

Найурочистіший момент для хлібороба — обжинки, до яких приурочували найпоетичнішу, найважливішу частину жниварських обрядодій, супроводжуваних

величальними піснями. Прощання женців з хлібною нивою, вшанування її, подяку за урожай символізував звичай залишати на полі останній жмуток незжатого збіжжя — «бороду». Стебла «бороди» загинали колосками на схід сонця, закосичували квітами і червоною стрічкою. Щоб повернути землі родючу силу, ґрунт біля «бороди» старанно розпушували серпом, засівали вилущеним зерном, заволочували руками, скроплювали водою і клали окраець хліба, дрібку солі та воду, примовляючи:

*Оце тобі, борода,
Хліб, сіль і вода.*

Подолавши останню гінку, молоді жниці плели з колосся обжинковий вінок, прикрашали його квітами і коронували вінцем найкращу з-поміж себе — «княгиню», яка вела процесію до двору господарів:

*Прочини, хазяїне, віконце,
Несем тобі цей віночок, як сонце.*

Прийнявши від «княгині» обжинковий сніп та вінок з добрими побажаннями, господар запрошував учасників обжинкової толоки до святкового столу. Опис цієї події є в повісті «Наймичка» Т. Шевченка: «Жниці з піснями увійшли у двір, а на дворі уже, на зеленому шпоріші, була розіслана велика біла скатертина. Дівчата, за запрошенням господаря й господині, сіли навколо скатертини. А княгиня свята, знявши золотий важкий вінок свій, і заколовши навколо голови свою розкішну косу, і закотивши широкі рукави своєї сорочки, прийняла від матері карафку з горілкою, і почала пригощати своїх подруг».

Обжинкові пісні виражали радість хлібороба від завершення жнив, гордість за свою працю. В одних — пісенна хвала працівникам, господарям, в інших — кпини, насмішки над ледарями та лежнями. Як і всі обрядові дійства, жнивні обряди і нині вражають своєю поетичною красою, величною врочистістю.

Найбільш авторитетним дослідником хліборобської обрядовості в ХХ ст. став Ю. Круть — автор праць «Жниварські пісні» (1971) і «Хліборобська обрядова поезія слов'ян» (1973).

Нотатки на полях хрестоматії

«Котився віночок по полю...»¹

Перші рядки цієї жнивварської пісні з обжинкового циклу інформують про завершення жнив:

*Котився віночок по полю
Да просився женчиків додому.*

Обрядовий вінок плели з колосків або з останнього обжинку. Кожна господиня намагалася зробити його гарним і пишним, бо він — символ успішного завершення робіт у полі, доброго врожаю і достатку.

Композиція пісні нескладна — монолог персоніфікованого образу Обжинкового Вінка:

*Ой додому, женчики, ходіте,
Да мене у стодолу візьміте.
Нехай же я в стодолі спочину,
А восени знову на поле вилину.*

Мотивація цього прохання, подана у високопоетичній формі, виражає основну думку пісні:

*Бо вже я дрібного дощичу напився,
Вже ж я буйних вітриків начувся,
Вже ж я од соненька напівся,
Од ясного місяця насвітився,
На яснії зіроньки надивився.*

Спливе чимало часу, поки хлібний лан подарує господареві новий урожай. Потрібно буде покласти зерно в ріллю, дочекатися перших сходів, хвилюватися, щоб не згоріли вони від спеки, не загнили від дощів, не знищила їх піщана буря. Усе це зображено за найвищими законами словесного мистецтва.

Текст максимально ущільнено, водночас він відтворює протяжну в часі динамічну картину дозрівання хлібів у полі. Віночок «дрібного дощичу напився» — значить, було вдосталь вологи, щоб налився колос. «Я буйних вітриків начувся» — значить, не поодиноким вітерець турбував хлібні хвилі. «Я од соненька напівся» — полуднева спека і задушливі подихи розпеченої землі теж далися взнаки. «Од ясного місяця насвітився» —

¹ Текст див. у кн.: Календарно-обрядові пісні. — С. 247.

кожної літньої ночі піднімався хліб на ниві, наливався тугий колос. «На яснії зіроньки надивився» — погідні зоряні ночі, коли тремтлива тиша огортає довкілля і тільки мерехтливе світло далеких зірок долітає до сонної землі, теж плекали хліб.

Картина вражає своїми кольорами, серед яких переважають золото достиглих хлібів та сонячного світла, срібло місяця і блідих зірок. Усе засвідчує щедрість природи, яка багатим урожаєм віддячує працьовитим, енергійним і дбайливим. Щедрість землі сприймається як заслужена винагорода за працю, тому в пісні все таке звичне, буденне. Однак наскрізна метафора, емоційно насажена лексика (пестливі слова, постійні епітети) надають тексту виняткової поетичності, художньої виразності, незвичайного настрою. У пісні — і тиха радість хлібороба, викликана успішним завершенням жнив, і легка втома натруженого тіла, і сум за літом, що минуло швидко й непомітно. Кожне слово пісні, кожен рядок позначені безпосередністю, урочистістю, піднесеністю.

Родинно-обрядові пісні

Унікальним надбанням українського народу є родинно-обрядові пісні, що супроводжували найрізноманітніші перехідні або етапні моменти життя людини від її народження до смерті.

Родинно-обрядові пісні — народні пісенні твори, зміст яких пов'язаний з обрядами родинного життя (родинами, хрестинами, весіллям, провадами в рекрути, похороном, поминками тощо).

Родинно-обрядова поезія акумулювала найдавніші уявлення і знання про світ, людину, природу. Вона є художньою системою норм і правил народного етикету, побутової й ритуальної поведінки. Людина народжувалася, жила, помирала, і все це регулювали специфічні обряди, коли кожна зміна статусу в сім'ї супроводжувалася регламентованим родинним дійством. Із соціологічного погляду, обряди і поетичні тексти, які їх супроводжували, долучали конкретного індивіда до законів і правил спільноти, загартовували його тіло й дух. З фольклористичного — родинно-обрядова поезія є одним з найяскравіших досягнень народного словесного мистецтва, що ввібрало давні вірування, архаїчні реалії, погляди на сімейне і побутове життя.

Серед родинно-обрядових пісенних творів розрізняють весільні, родильні (хрестинні), похоронні пісні, голосіння, плачі.

Весільні пісні

Український весільний обряд супроводжують пісні, виконувані переважно жінками, об'єднаними у своєрідні хори, що ведуть між собою пісенні діалоги. У перервах між співами жіночих і дівочих хорів лунають віншувальні, застольні, жартівливі пісні, пісні про кохання тощо. Чоловіки беруть участь у таких весільних сценах, як напад бояр, викуп нареченої. Вони активні в монологіях і діалогах, причетні до жартів, дотепних реплік, примовок.

Весільні пісні — вид традиційної родинно-обрядової народної творчості, що є органічним елементом обряду весілля.

Поділяють їх на кілька груп, найбільша з яких — обрядові пісні, пов'язані з конкретними етапами весільного обряду: сватанням, заручинами, прикрашанням гільця, випіканням короваю, розплітанням коси, покриванням молодої, «коморою» та ін. Саме в них найбільше збереглися матріархальні та патріархальні елементи, язичницькі дохристиянські вірування.

Інші етапи обряду теж супроводжуються піснями, які, несучи його основне художнє й емоційне навантаження, створюють ліричну атмосферу. Відображають вони тугу нареченої за дівочим життям, сум за родом, передчуття випробувань у новій сім'ї, тривогу за майбутнє.

Особливо різноманітні жартівливі та глузливі пісні («передирки», перекори) — пісенні змагання між дружками, світилками, боярами, свашками і т. д.

Окрема група — величальні пісні для молодих, батьків, гостей. Співали на весіллях сороміцькі пісні і такі, що з'єднують окремі етапи весілля.

Влучно охарактеризував весільні пісні І. Франко восени 1878 року в листі до Ольги Рошкевич: «Ще відколи слухаю та читаю народні пісні, вони ніколи не зробили на мене такого глибокого враження. Се певно тому, що перший раз случается мені бачити одну групу пісень в цілості, і то ще в такій повній і багатій. Але кілька там пречудних образів попри дикій

і напіввиробленій формі, — кілька чуття, кілька геніальних порівнянь, кілька глибоко старовинних споминок та окрушин, становлячих цінний матеріал соціологічний, етнологічний і мовний. А кілька здорових, ясних і правдиволюдських поглядів на щастя! З якою теплотою оспівана доля жінчини перед шлюбом і по шлюбі! Якими широкими чертами змальований стан народу, бувший колись у глибокій старині! Мені слів не стає на похвалу тої епопеї селянського життя».

Весільна обрядовість українців широко представлена в п'єсах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, І. Кочерги, прозі Марка Вовчка, Ю. Федьковича, Панаса Мирного, П. Куліша, С. Васильченка, поезії В. Пачовського, В. Бобинського, Б.-І. Антонича, М. Вінграновського, В. Герасим'юка та ін.

Чимало текстів весільних пісень було надруковано стараннями П. Чубинського, Б. Грінченка, М. Сумцова, В. Охримовича та інших дослідників. Науковий підхід до унікальних обрядових пісень заклали О. Потебня («О мифическом значении некоторых обрядов и поверий», 1865; «Объяснения малорусских и сродных народных песен», 1883), М. Сумцов («О свадебных обрядах преимущественно русских», 1881), В. Охримович («Значення малоросійських, російських обрядів і пісень в історії еволюції сім'ї», 1891). Їхню працю продовжили О. Кравець («Сімейний побут і звичаї українського народу», 1966), Н. Здоровега («Нариси народної весільної обрядовості на Україні», 1974), М. Шубравська («Весільна пісенність на Україні та її обрядова функція», 1982) та ін.

Нотатки на полях хрестоматії

«Летять галочки у три рядочки...»¹

Пісня «Летять галочки у три рядочки...» є своєрідним поетичним прощанням нареченої з дівуванням. В основі її структури — слов'янська (метафорична) анти-

¹ Текст див. у кн.: Народні пісні в записах Івана Нечуя-Левицького / Упоряд. і вст. ст. О. Дея. — К.: Музична Україна, 1985. — С. 21.

теза. Суть антитетичного принципу полягає в зіставленні явищ, образів з метою посилення вражень від зображуваного. Слов'янська антитеза пов'язує в пісні образи зі світу природи (галочки, зозуля) з образами зі світу людей (дружки, наречена). Це налаштовує на сприймання хвилюючої розповіді дівчини, активізує уяву. Образ зозулі, що кує з жалю за своїм «пролітаннячком», безпосередньо асоціюється з образом нареченої, котра сумує за часами «прогуляннячка» і «прибираннячка». Поеднує ці образи психологічний паралелізм, який виконує важливу композиційну функцію, вирізняючи в тексті дві частини. Центральним персонажем першої є зозуля, тут же мотивується її поведінка. Друга частина розкриває тривожний стан дівчини напередодні шлюбу.

Щоб акцентувати найсуттєвіше, найголовніше, у композиції пісні використано принцип виокремлення одиничного з ряду:

*Летять галочки у три рядочки,
А зозуля попереду.
Усі галочки на лугах сіли,
А зозуля на калині...
Ідуть дружечки у три рядочки,
А Маруся попереду.
Усі дружечки по лавках сіли,
А Маруся на посаді...*

Основний образ протиставлено масі подібних, виокремлено особливою рисою: галочки защебетали — зозуля закувала, дружечки заспівали — Маруся заплакала. У тексті протиставлення відбувається й у числовій площині (множина — одинна): галочки — зозуля, луги — калина, дружечки — Маруся (молода), лавки — посад. Усе це концентрує увагу на найважливішому в зображуваній картині.

У пісні наявні притаманні слов'янській антитезі діалоги. Точно можна визначити тільки одну сторону, яка бере у них участь (у першій частині пісні — зозуля, у другій — Маруся-наречена). Конкретно знати, хто з протилежного боку бере участь у діалозі, не так важливо, оскільки це не впливає на сприймання пісні. Запитання, адресовані зозулі й дівчині, містять припущення, намагання співрозмовника виявити причини їхньої поведінки і переживань:

*Чого ж ти куєш, чого жалуєш?
Чи жаль тобі темного лугу,
Чи гіркої калини?
Чого ж ти плачеш, чого жалуєш,
Молодая княгине?
Чи жаль же тобі батенька свого,
Чи жаль подвір'ячка його?*

Відповіді на ці питання — конкретні, ствердження істини відбувається через заперечення висловленого припущення:

*Ой не жаль мені темного лугу,
Ні гіркої калини;
Я в полі днюю, в лузі ночью,
На калині спочиваю.
Ой жаль же мені пролітаннячка,
Раннього куваннячка.
Не жаль же мені батенька мого,
Ні подвір'ячка його;
Ой як жаль мені прогуляннячка
І свого прибираннячка,
Ой як жаль мені русої коси
І дівочої краси!*

Структура пісні художньо довершена, в ній передано тривожні почуття нареченої напередодні одруження — її чекає невідоме, нове життя, сум і жаль охоплюють її, змушуючи згадувати дівочтво. Особливого значення при цьому набуває образ русої коси, що є зворушливим символом безтурботної пори.

Своєрідна рівновага і симетрія пісні дали підстави О. Дею порівняти її з народним орнаментом.

Голосіння

Великою таємницею природи людина вважала смерть, бо знала, що жодні сили не можуть прогнати чи здолати її. «Якби не вмирали, то б під небо підпирали», — стверджує народна мудрість про неминучість відходу людини з цього світу. Усвідомлення неминучості смерті й водночас безперервності життєвого ланцюжка допомагало переносити біль втрати, не давало змоги сумові й

тузі ятрити душу. Більше того, це іноді було претекстом різних жартів. Відомий запорозький звичай, коли курінний, приймаючи козака-новобранця, відводив йому місце в курені, промовляючи: «Ось тобі домовина, а як умреш, то зробиш ще коротшу».

Зі смертю пов'язано чимало вірувань і уявлень. У сиву давнину існувало переконання, що людина не зникає безслідно, а переселяється з одного світу в інший, у світ померлих членів роду. Покійник ніколи не пориває зв'язків із світом живих. Його душа піклується про них, допомагає порадами, а в особливі поминальні дні прилітає на частування. Отже, небіжчика вважали доброчинцем і охоронцем роду. Однак коли прогнівити його, він перетворювався на небезпечного демона. Тому прощатися з померлим ішли ближня і дальня рідня, сусіди, знайомі. Ішли виявити пошану до нього, задобрити, розважити, щоб не робив зла і покинув живих примиренням з ними. Цими уявленнями сповнений зміст голосінь (плачів, тужінь, жалоби), які нібито мають характер магічних формул, бо тодішня людина глибоко вірила в магію слова та обрядового дійства.

Голосіння — імпровізаційні поетичні твори, пов'язані з похоронним обрядом або проводами в рекрути.

Не гоже було мовчати, коли проводжали людину в останню путь. Хто не вмів голосити за померлим, запрошував жінок-плачниць, які й виливали жалобу в дивні мережива голосільного мелосу. Голосили, плакали тільки жінки й діти. Жіноче голосне оплакування покійника було ритуальним обов'язком. Чоловіки якщо й плакали, то тихо. Чоловічий плач, на відміну від жіночого голосіння, не був кодом і не мав ритуальної значущості.

Голосіння — своєрідна обрядова розмова з померлим, позначена індивідуальними переживаннями людей, яких спіткало непоправне горе. У ньому звертали-ся до небіжчика, виражали біль і жаль з приводу його смерті; закликали повернутися, піднятися, промовити хоч словечко; докоряли йому, що посиротив рідних, кинув своє господарство; висловлювали побоювання, що без нього сім'я не зможе дати ради ні собі, ні господарству, буде беззахисною перед людською кривдою. Звучали в них і прохання прибути на коротке побачення,

і запити, коли чекати, звідки виглядати. Детально в голосіннях подано контрастну картину покинутого світу порівняно з тим, куди перейшов небіжчик.

Серед голосінь вирізняють своєрідні тематичні групи залежно від віку, статі, родової ознаки померлого: за дівчиною, парубком, дитиною, матір'ю, батьком, чоловіком тощо.

Голосили не тільки за померлими родичами. Тужили за батьківською хатою, коли доля гнала на чужину, й за тими, хто йшов служити до війська. Особливо поширеними були рекрутські голосіння, що мали багато спільного з похоронними плачами. «Тяжкою», «вічною неволею» називали солдатську службу. У рекрутських плачах мати, сестри виливали тугу за відданими до війська синами й братами.

Виконували голосіння досить експресивно у вільній речитативній формі, виробленому віками ритмі співаної декламації. Часто виконавці імпровізували, чому сприяли гнучкість будови і розміру цих пісень. Усе залежало від хисту і таланту плачниці. Тому серед голосінь є високопоетичні зразки з викінченими формою і змістом.

Мова у голосінні піднесена, багата на фігури поетичного синтаксису: звороти, повтори, риторичні звертання і запитання, тавтології. Усе це групується у своєрідні тиради і періоди, що передають закінчену думку. Плачі мають чимало спільного з іншими народнопоетичними жанрами. Речитативний стиль, музичну форму і протяжні мотиви жалощів, голосінь використано також у думах. Не випадково думи про перебування українців у турецькій неволі називають невільницькими плачами. Мотиви розлуки, жалю, туги, любові характерні для весільних, сирітських, козацьких, чумацьких, наймитських та інших ліричних пісень, у яких розповідається про розлуку, смерть близької людини, сирітство, бідкування на чужині тощо.

Найдавніші згадки про існування звичаю ритуального оплакування померлих є в історичних та літературних пам'ятках Х—XIV ст. Зокрема, про голосіння («плачі», «воплі», «жаленія», «ламання рук») згадано в «Повісті минулих літ», «Галицько-Волинському літописі» та у «Слові про Ігорів похід». До голосінь зверталися М. Смотрицький (полемічний трактат «Тренос»), Г. Квітка-Основ'яненко (повість «Маруся»), Т. Шевчен-

ко (поема «Тризна»), Марко Вовчок (оповідання «Горпина»), М. Коцюбинський (повість «Тіні забутих предків»), Леся Українка (поезія «Жалібний марш») та інші митці.

На сучасному етапі голосіння як високохудожні поетичні твори про людську жалобу майже вийшли з ужитку. Залишки голосільного мелосу є в прозових примовляннях і приказуваннях.

Нотатки на полях хрестоматії

«Встаньте, мамко, при розході...»¹

Голосіння із записів Гарафини Маковії за походженням належить до пізніших часів, оскільки має віршовану будову. А давні замовляння в рецитації тільки частково мають ритмічність, наприкінці переходячи на прозову, ледь римовану мову.

Будова голосіння традиційна. Починається воно звертанням до матері-покійниці встати «при розході», тобто під час останнього прощання з нею, і висловленням прохань подивитися на білий світ, не лягати в могилу, вернутися до рідної домівки:

*Встаньте, мамо, підоймітси,
та й на світ цей подивітси,
Та у ямку не лягайте,
а додому си вертайте.*

Своєрідним лементом, що передає відчай, біль втрати, є запевнення: «Ми будем рано вставати / та й той слідик цілувати». Традиційні докори в інтерпретованому тексті відсутні.

Картині білого («цього») світу контрастує детальний опис потойбіччя з численними заперечними формулами:

*Бо там сонце не загіє,
бо там вітер не повіє,
Бо там дощик не намочи
і не підеш куди схочеш.*

¹ Текст див. у кн.: Маковії Г. Затоптаний цвіт: Народознавчі оповідки. — К.: Український письменник, 1993. — С. 57.

Жалощі за покійницею продовжують риторичні питання про бажану для живих зустріч:

*Де ми будем си здибати,
відкіля вас визирати?
Чи у полі, на дорозі,
чи у церкві на порозі?*

Закінчується голосіння резигнацією — висловленням цілковитої покірності долі, що відтворено мало не натуралістичними мазками з вкрапленнями двочленного паралелізму і передає емоційну напруженість доньки-плакальниці:

*Зозулька буде кувати,
а ви мети¹ розгнивати.
Святе сонечко пригріло —
ваше тільце почорніло.*

Мова тужіння урочиста, піднесена. Із стилістичних фігур можна виокремити лексичну анафору («бо там», «чи у»), яка в поєднанні з іншою риторичною фігурою — градацією — слугує для поступового підвищення емоційного характеру висловлюваних жалощів. Рима переважно дієслівна, що характерно для речитативних форм: «вставати — цілувати», «підоймітси — подивітси», «здибати — визирати», «пригріло — почорніло» тощо. Лірику жалю, суму, розпуки, туги за матір'ю, любові і пошани до неї передає переважно поетична лексика, зокрема рясно використані пестливі форми окремих слів («мамко», «слідик», «дощик», «зозулька», «сонечко», «тільце», «ямка»).

Буковинське голосіння зазнало потужного впливу лірики, на рівні структури і поетики його можна розглядати як ліричну поезію.

Сороміцький фольклор

Жанровою різноманітністю вирізняється особливий пласт усної народної творчості — сороміцький фольклор. Він охоплює весільні пісні, казки, народні оповідання,

¹ Мети — діал. «масте».

анекдоти, загадки, замовляння, паремійні жанри, танцювально-приспівкові пісні — гопачки, коломийки, приспівки, триндички й окремі жанри дитячого фольклору.

Епітет «сороміцький» запозичений з весільної термінології. Так, в одній із пісень хор висловлює прохання: «Не співайте сороміцької, / Заспівайте старосвітську». Сам термін «сороміцький фольклор» остаточно закріпився в українській фольклористиці і побутує принаймні сто років, хоча деякі вчені надають перевагу іншим поняттям: «криптадії» (грец. *kryptos* — прихований, таємний), «антропофітея» (грец. *anthrōpos* — людина, природа), «еротичний фольклор», «неморальний фольклор» тощо.

Сороміцький фольклор — специфічний пласт народної словесності, у якому об'єктом зображення є статеве життя людини (геніталії, статевий акт, прояви тілесного нizu — все, що вважали непристойним для публічного розголосу).

Цей пласт української культури маловивчений, оскільки сороміцьких текстів тривалий час не друкували, а під час збирання зразків словесної народної творчості їх нерідко оминали, побоюючись «незрозумілого сорому» (Хв. Вовк). Долучилися до його фіксування та вивчення З. Доленга-Ходаковський, М. Максимович, П. Лукашевич, М. Гоголь, Т. Шевченко, Я. Головацький, П. Чубинський, І. Коновал, І. Франко, М. Дикарів, М. Номис та ін. Значний внесок у дослідження «непристойної» спадщини зробив Хв. Вовк, який 1898 р. видав у Парижі збірник «Український фольклор. Сороміцькі звичаї, казки, пісні, приказки, загадки і лайки» (серія «Криптадія»), а також, проаналізувавши весільні сороміцькі пісні, виявив у них залишки давніх примітивних культів. Він надихнув на цю справу В. Гнатюка, результатом чого стали унікальні видання 1909 і 1912 рр. сороміцького прозового фольклору українців, опубліковані в співавторстві з австрійським етнологом Ф.-С. Крауссом.

Без зразків «делікатного» фольклору сучасні уявлення про духовне життя і тілесні зваби українців давньої доби були б неповними. І. Франко, який з-поміж інших пісень у праці «Студії над українськими народними піснями» проаналізував «Бандурку», зазначив, що такі тексти «безсоромні, смілі, пластичні і оригінальні, та при тім наївні і чисті в своїй натуральності, як твори Сапфо й Арістофана».

Твори сороміцького фольклору невіддільні від народної обрядовості, їх використовували під час обрядів чи культів, у яких ішлося про продовження роду, родючість. Тому сфера їх використання була звуженою. Особливу роль такі твори відігравали на весіллях, будучи покликаними психологічно готувати молоде подружжя до першої шлюбної ночі, фіксувати факт утворення нової родини, засвідчити цноту молодої, що вважалося доказом доброго виховання і запорукою сімейного щастя. Одну з таких пісень в опрацюванні І. Франка записала Ольга Рошкевич:

*Ой за стіною, за коморою
Червен мак процвітає:
То не мак процвітає —
Оленка ся завиває.
Мече з себе дівочу цноту,
Бере жіночу красу.*

У таких піснях, як зауважив Хв. Вовк, наявні «очевидні ознаки безперечного фалічного культу, що виявлені в наївних формах, без будь-якого прикриття, але й без цинізму чи п'яної розпущеності»:

*Не йди, дівчино, у поле:
Там тебе бугай сколе
Довгою тичиною,
Не будеш дівчиною.*

(Запис О. Максимовича)

*Ой гоп, да й байдуже!
Захлюпала хвартух дуже,
А ти, милий, гостри ніж, —
Хоч уріж.*

(Запис Ф. Ромашкевича)

Крім фрагментів з промовистими натяками на інтимні стосунки і статеві органи ці пісні символізували прощання наречених з безтурботною молодістю, делікатно висловлювали їхні еротичні бажання й почування:

*Так наша Маруся робила,
Як її матюнка навчила.
Усю ніченьку не спала,*

*Червоний черчик мотала,
З червоною рожкою мішала,
Щоб той черчикочок придався,
З червоною рожкою мішався.*

(Запис П. Чубинського)

Більшість весільних сороміцьких текстів органічно пов'язана з музикою, оргіастичними ігрищами, що виконувалися під час перезви і «комори». Однак згодом первинне значення цих дійств втратилося, загубилися в товщі віків справжні релікти. Тому, як зазначав Хв. Вовк, «українська етнографія не має потрібних матеріалів для вивчення цієї частини весільних звичаїв, хоч якраз ця частина дуже важлива і вивчення її мало б кинути світло на найстародавніші та найцікавіші риси культури і звичаїв у примітивних слов'янських народів і дати пояснення фактам, що й досі застаються для нас незрозумілими».

Сороміцький фольклор в обряді супроводжував певні ритуали, завдяки яким вдавалося уникати відвертої еротичної лексики. Словесний текст при цьому відігравав роль глибинного коду, який для непосвячених залишався незрозумілим. Своєрідний підтекст сороміцьких текстів пов'язаний з використанням установлених порівнянь, метафор, евфемізмів, кодуванням змісту, розуміння якого залежить від здатності інтерпретатора віднаходити і пояснювати приховані смисли. Фольклористи зафіксували чимало загадок з еротичним підтекстом, будова і зміст яких, на перший погляд, зовсім безвинні. Такі загадки теж були пов'язані з весільними обрядами, їх загадували, як правило, нареченій під час укладання молодят на ложе: «Яка квітка дванадцять разів на рік цвіте?» (жінка в критичні дні).

Окремі загадки одразу впадають в око своїм сороміцьким змістом, бо звичайні дії в них асоціюються із сексом, а предмети побуту — з чоловічими і жіночими дітородними органами. Щоправда, відгадки до них — нейтральні: «Вилізъ на мене, видери мене; мені буде легше і тобі — зиск» (яблуно).

Найважливішою специфікою українського інтимного фольклору є прагнення не називати статеві органи чи статевий акт прямо, а замінювати табуйоване слово символічними порівняннями та образними натяками.

Так, на позначення чоловічого статевого органа використовували такі назви: «коник», «пташок», «жила», «кілочок», «шишка», «червоний буряк», «качан», «стебло», «свердло», «долото», «яринець», «бомко», «бандура», «вабик», «соромок» тощо. У назвах жіночих геніталій теж наявне колоритне розмаїття: «ярочок», «гніздо», «фитя-митя», «тюнда», «бандурка», «вістя», «дзюндзя», «живиця», «намистина», «поцька», а в «нечесної» молодой — «рукавиця», «дірява торба». Цнота проступає й у виразах на позначення сексуального дійства: «варити кашу», «гнути вербу», «дати джмеля», «завести (дівку) на солодкий медок», «класти руно на руно», «ламати калину», «молотити горох», «оранка», «підкувати чобіток», «робити макітру», «розсипати жито», «сапати часник», «скакати в гречку», «стати в борозну», «товкти просо», «товкти перець», «ходити в бузину», «цілину орати» тощо. Існують також прислів'я та приказки, де відчувається здорова плоть сексуально налаштованої людини: «В такому гнізді і мій пташок переночував би»; «Між яругами є студник, де б напився і мій коник»; «В такому ярочку замочишся, та не втопишся»; «І великий багач ходить лише з одним ключем».

Сучасні фольклористи, використовуючи знання з міфології, історії, етнології, лінгвістики, психології й інших гуманітарних наук, повернулися до наукового осмислення табуйованих раніше тем. Крім перших антологій сороміцького фольклору з'явилися цікаві розвідки, в яких зроблено спробу розкодувати окремі символи, метафори, евфемізми, пов'язані з любовно-шлюбним, еротичним і продукуючим змістом, що утримувала народна образно-символічна пам'ять упродовж віків.

В українській літературі, починаючи від поезії мандрівних дяків і закінчуючи творчістю сучасників, можна відшукати чимало творів, пов'язаних із соромом і тілесним низом: «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, «Великий секс у Малих Підгуляївцях» Л. Клименко, «Те, що на споді», «Заборонені ігри» Ю. Покальчука, «Сороміцькі оповідки», «Житіє гаремное», «Діви ночі» Ю. Винничука тощо.

Нотатки на полях хрестоматії

«Наїхали купці з Холма»¹

Пісня «Наїхали купці з Холма» була досить поширеною в Україні, що засвідчують записи З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича і Хв. Вовка. У наш час дослідники дискутують щодо її змісту. О. Галенко, дошукуючись історичних реалій, висловив припущення, що в пісні йдеться не про женихання, а про работоргівлю в східних слов'ян: «Загальний характер дійства, описаного пісенькою, залишає враження насильства, адже «руно» є пасивним об'єктом, який кладуть, товчуть («тицю-тицю»), що зрештою кінчається кров'ю. Тому купці виступають радше насильниками, аніж родичами. Якись асоціації із женихом були б виправдані, якби про купців не говорилося у множині. Отже, залишається розуміти купців як їх названо, а враховуючи їхній товар і дії — работоргівцями». Фольклорист М. Красиков і мовознавець Ю. Мосенкіс відреагували на «Сороміцьку історію» історика досить критично, обстоюючи належність пісні до сороміцького фольклору. На їхнє переконання, обрядова пісня існує як «клітина обряду» (О. Дей), вбирає в себе емоції, психологічну напругу супроводжуваного дійства.

Закодованість змісту пісні очевидна, відчитати її можна без допомоги історичних знань про роль польського міста Хелм (Холм) чи російського Холм біля Новгорода у работоргівлі. У тексті вони сприймаються як назви далекої сторони, звідки прийшли чужинці. Важливо правильно розкрити значення наявних у пісні метафор. Зачин інформує про приїзд купців, які асоціюються із старостами і їх словами із традиційної розмови про купців і товар. Після успішного сватання відбувалися «оглядини» нареченої, і в тексті досить недвозначно зафіксовано, яка саме дівчина мала «найвищу ціну», — чесна, незаймана. На такі міркування налаштовує сакральне значення кольорів: червоний колір невіддільний від теплої, тілесної символіки

¹ Текст див. у кн.: Українські сороміцькі пісні / Упоряд., передм., прим. М. Красикова; худ. оформл. Л. Киркач. — Х.: Фоліо, 2003. — С. 86.

крові, а в поєднанні з чорним породжує тривожний контекст:

*Наїхали купці з Холма
А питали: по чому вовна?
Чорна вовна —
По червоному сповна.*

Очевидно, дівчат, котрі не зберегли цноти, «продавали» дешевше під час викупу молодої. З анатомічних символів з білим кольором пов'язане тіло, а в тексті аналізованої пісні з ним асоціюється незаймане тіло дівчини, отже, і викуп за таку наречену значно вищий:

*А білая вовна —
По золотому сповна.*

Підказки для розуміння описаної в пісні картини можуть бути більш раціональні: вовна асоціюється з народним вбранням (поширену в усіх регіонах жіночу запаску — два окремі полотнища із зав'язками у верхній частині — виготовляли саме з вовни). Отже, і «чорна вовна», і «біла вовна» — виразно жіночі символи. Її зв'язок з «руном» сумнівів не викликає. Тлумачний словник допомагає у віднайденні смислу: руно — це густа і довга вовна з овець, яка не розпадається на окремі пасма, а становить одне ціле; вовна, настрижена з однієї вівці; густе, пишне волосся. Тому можна стверджувати, що «руно», «дїрка» — не що інше, як цнотливо названа сакральна ерогенна зона; «руно на руно клали», «тицю-тицю» — вислови, якими описано статевий акт; «червона криниця» — символ дівочої незайманості, засвідченої появою крові під час дефлорації.

*Руно на руно клали.
В середині дїрки шукали.
Тицю-тицю у білу вовницю,
Утрапили червону криницю.*

З міфологічного погляду, символіка і метафоризація сороміцьких частин тіла пояснюється не стільки належністю до тілесного низу, скільки їх підвищеною значущістю. Віддавна їх усвідомлювали як особливо сакральні (пов'язані з продовженням роду). Звідси — табу на їх пряме називання чи згадування всує. Отже, «Наїхали купці з Холма» — архаїчна весільна пісня, яку викону-

вали після «комори», коли молодий стуком у двері давав знати про втрату цноти молодою. Так сповіщали радісну новину про достойне виховання нареченої, від чого залежав подальший перебіг усього весілля.

Запитання. Завдання

1. У чому полягають причини виникнення обрядової поезії та її зв'язок з трудовою діяльністю людини?
2. Охарактеризуйте жанрове розмаїття календарно-обрядової поезії.
3. Поясніть походження термінів «колядка» та «щедрівка». Чому їх називають величальними піснями? Які художні засоби найчастіше трапляються у величальних піснях зимового циклу?
4. Чому основна ознака веснянок — закличність?
5. Які весняні пісні називаються гаївками, риндзівками? Поясніть відмінність між ними.
6. Який настрій переважає у піснях купальського циклу?
7. За якими критеріями жнивварські пісні поділяють на групи?
8. Чому серед жнивварських пісень обжинкові найчисленніші? Які художні засоби найпопулярніші в них?
9. Чим купальські пісні відрізняються від інших обрядових текстів?
10. Чим можна пояснити велику кількість символів у весільних піснях? Наведіть конкретні приклади, розкрийте значення окремих символів.
11. Окресліть предметне поле поняття «голосіння»? Які відомості про давні вірування наших предків вони доносять?
12. Визначте основні мотиви голосінь за померлими. Які з них переважають? Чому?
13. Чому голосіння як високохудожні поетичні твори про людську жалобу сьогодні майже вийшли з ужитку?
14. Охарактеризуйте поетику народних голосінь
15. Розкрийте природу сороміцького фольклору. Чому цей специфічний пласт народної словесності найбільше пов'язаний з весільними обрядами?

Література

Барвінський В. Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом / Упоряд. О. Смоляк. — Т.: Збруч, 1997. — 24 с.

Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні. — К.: Наукова думка, 1988. — 189 с.

Великдень в Україні: Нариси про Великодні Свята з народними піснями. — К.: Музична Україна, 1993. — 128 с.

Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис: У 2-х т. — К.: Оберіг, 1991. — Т. 1. — 450 с.; Т. 2. — 445 с.

Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. — Варшава — К., 1994. — 188 с.

Здоровега Н. Нариси народної весільної обрядовості в Україні. — К.: Наукова думка, 1980. — 159 с.

Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У 3-х кн. — Кн. 1. — Факс. вид. — Львів: Кобзар, 1993. — 134 с.; Кн. 2. — Факс. вид. — К.: Обереги, 1994. — 528 с.

Круть Ю. Хліборобська обрядова поезія слов'ян. — К.: Наукова думка, 1973. — 208 с.

Лозинський Й. Українське весілля / Упоряд. і вступ. ст. Р. Кирчіва. — К.: Наукова думка, 1992. — 174 с.

Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського: У 2-х кн. — К.: Мистецтво, 1995. — Кн. 1. — 224 с.; Кн. 2. — 224 с.

Різдвяні свята в Україні: Етнографічний нарис з доданням українських народних пісень. — К.: Музична Україна, 1992. — 152 с.

Скуратівський В. Русалії. — К.: Довіра, 1996. — 734 с.

Скуратівський В. Дідух: Свята українського народу. — К.: Освіта, 1995. — 272 с.

Скуратівський В. Місяцелік: Український народний календар. — К.: Мистецтво, 1993. — 207 с.

Сокіл Г. Українські обхідні календарно-обрядові пісні: структура, функції, семантика. — Львів, 2004. — 265 с.

Сосенко К. Різдво-коляда і Щедрий Вечір: Культурологічна оповідь. — К.: Український письменник, 1994. — 286 с.

Танцюра Г. Весілля в селі Зятківцях / Упоряд., ред. М. Дмитренко, Л. Єфремова. — К.: Ред. часопису «Народознавство», 1998. — 404 с.

Франко І. Наші коляди // Зібр. тв.: У 50-ти т. — К.: Наукова думка, 1980. — Т. 28. — С. 7—41.

2.5. Епічні пісні

Кожен народ, усвідомивши себе як окрему етнічну одиницю, передусім намагався утвердитися на землі, тому й починав творити свій епос.

Епос — оповідна поезія, зароджена в далекому минулому як форма зображення героїчних учинків головного персонажа, важливих подій.

Національний епос уособлює історичний і духовний світ, психологію нації. З глибини віків дійшли до сучас-

ності шумерські пісні про Гільгамеша — найвеличніше поетичне творіння давньосхідної літератури, легенди північноамериканських індійських племен про Гайявату, котрий прийшов навчити народи займатися мирним ремеслом. У німецькій «Пісні про Нібелунгів», карело-фінській «Калевалі», киргизькому «Манасі», тибето-монгольській «Гесеріаді» постають хоробрі лицарі, які втілюють притаманні народам найкращі риси. Епос народів світу — скарбниця поезії, високої мудрості, джерело знань про давню історію.

Український народ представляють старини, або старинки, більш відомі як билини. Найбагатша і найпоетичніша їх частина — «київський цикл» — розповідає про події в Києві за князя Володимира. Це твори про богатирів: селянського сина Іллю Муромця, похованого у Києво-Печерській лаврі, Добриню, Микулу Селяниновича та ін. На думку Софії Грици, билини формували початки української епіки, мали зв'язок з літописами, перекидали міст до героїчних дум «Козак Голота», «Олексій Попович», «Іван Коновченко».

Унаслідок монголо-татарської навали билинна традиція поширилась на північ. У XV ст. з'явилися українські думи, творці яких оспівували величну минувшину народу.

Думи

«Терпкими соками суворої і величної історії, волелюбністю народного серця і незмірною любов'ю до рідної, навпіл засіяної зерном і кров'ю землі вирощена українська дума. Не в затишку біля домашнього вогнища, а на сплюндрованих вогнем і мечем поселеннях, не під дзвін золотої бджоли, а під гадючий посвист петлі татарського ординця і зловісний блиск турецького ятагана народжувався наш героїчний епос. Народжувався він там, де жив, страждав і боровся український народ: на велелюдних, розколиханих тяжкими звістками майданах і в орлиних гніздах Запорозької Січі, в турецькій неволі і в кривавих січах проти чужоземних людоловів і поневолювачів. Тому ми й крізь віки вчуваємо в українській думі кипучу пристрасть наших предків, разючий свист козацьких шабель, брязкіт невідьницьких кайданів і ясу перемог», —

писав про історичні причини появи українських дум М. Стельмах.

Думи — народні ліро-епічні твори про боротьбу українського народу проти поневолювачів, суспільно-політичне і побутове життя українців.

Слово «дума» виникло за праслов'янських часів і вживалося на позначення думки, мислення. З розвитком мови його значення набуло додаткового відтінку. В українській фольклористиці використання терміна пов'язують з польським «*duma*» (героїчна пісня, рід сумного і жалібного віршування). Отже, в польській літературі це поняття тлумачили як історичну пісню незалежно від її форми — елегійного чи сумного змісту. В українській фольклористиці цим словом позначали велику епічну пісню переважно героїчного змісту, а ліричні пісні меншого обсягу називали думками. Термін «дума» як назву нерівноскладової української народної епічної пісні остаточно утвердив етнограф М. Максимович на початку XIX ст.

Для думи характерні сюжетність, чергування епічної розповіді з ліричними мотивами і відступами. Їх досконала поетична форма, шліфуючись століттями, не має аналогів у поезії інших народів світу. Текст думи складається, як правило, не зі строф, а з окремих уступів, періодів, тирад. Кількість рядків у них неоднакова — від 2 до 12. Рядки мають різну кількість складів — від 4 до 30. Композиція традиційна: заспів (заплачка) — пролог, традиційна експозиція, у якій вказано місце, час, обставини дії, імена головних героїв; розгорнута розповідь з ліричними відступами («жалоцями»), що представляє сюжет думи; кінцівка (славословіє), у якій прославляють героїв і висловлюють побажання слухачам. Стала композиція давала змогу бандуристам імпровізувати з текстом, що породжувало багато варіантів твору. Так, дума «Розмова Дніпра з Дунаєм» відома в одному варіанті, «Буря на Чорному морі» — в десяти, а «Втеча трьох братів із города Озова...» має приблизно п'ятдесят варіантів.

Виконують думи в супроводі бандури або ліри *речитативом* — наспівним декламуванням уступів-тирад з відповідним інтонуванням риторичних фігур поетичного синтаксису.

Основні художні засоби дум типові для української народної поезії. Рима переважно дієслівна (посилає —

називає, знають — збувають, встає — прибуває), іноді прикметникова (шовкові — валові, китайчані — рядняні). У думках широко використовують постійні епітети (ясні зорі, тихі води, вороний кінь), тавтологічні звороти (думає-гадає, квилить-проквилеє, чужа чужина), риторичні звертання («Ти земле турецька, віро бусурменська»), старослов'янізми (глас, злато, перст). Епічності розповіді досягають спеціальними уповільненнями — ретардаціями та повторенням близьких мотивів, епізодів.

За змістом і проблематикою українські думи поділяють на цикли:

1) думи про боротьбу українського народу з турецько-татарськими загарбниками у XV—XVII ст. У них ідеться про страхіття турецько-татарського рабства («Плач невольників»), втечу з полону («Втеча трьох братів із города Озова...»), врятування невольників («Маруся Богуславка»), смерть козака («Смерть козака-бандуриста»), уславлення перемоги козацтва над поневолювачами («Самійло Кішка»);

2) думи про визвольну війну проти польсько-шляхетського поневолення у XVII ст. У них відображено передумови початку народної війни («Хмельницький та Барабаш»), перемоги українського козацтва («Перемога під Корсунем»), прославляються народні улюбленці — Богдан Хмельницький та його соратники. Основний пафос історичних та героїчних дум — оспівування ратних подвигів народу, возвеличення незалежності особистості від будь-яких проявів насильства;

3) побутові думи, які розкривають народну мораль, таврують соціальну несправедливість, неповагу в родинних стосунках («Сестра та брат», «Бідна вдова і три сини»). Серед них є й жартівливі («Дума про тещу»).

Найранішою згадкою українських дум в наукових джерелах вважають повідомлення польського хроніста С. Сарницького (XVI ст.), першим записом — текст думи «Козак нетяга» (XVI ст.) в рукописному збірнику Кондрацького (1684). Українські думи привертали увагу багатьох учених. У XIX ст. їх збирали, видавали, досліджували М. Цертелев, М. Костомаров, І. Франко, І. Срезневський, М. Сумцов, Ф. Колесса, М. Лисенко; у XX ст. — Д. Ревуцький, К. Грушевська, М. Грінченко, М. Рильський, Б. Кирдан, Софія Грица та ін. Долучалися до цієї справи і зарубіжні дослідники.

За твердженням Ф. Колесси й А. Іваницького, індоєвропейські народи творили героїчні пісні в героїчні часи своєї історії на основі текстів поховальних пісень трагедійного змісту. На відміну від побутових плачів виконували їх найталановитіші і найобдарованіші чоловіки-кобзарі. З часом кобзарі ставали «хранителями генетичної пам'яті й народної моралі, будителями совісті, піснетворцями-відучими — провідниками знання, яке відкривало людям шлях до істини» (О. Шокало).

Зв'язок народних дум з художньою літературою багатогранний. Унікальними імпровізаціями народних творів є поеми «Гамалія», «Невольник», «Сліпий» Т. Шевченка. Окремі мотиви і сюжети дум наявні у творчості П. Куліша, Ю. Федьковича, П. Тичини, А. Малишка, Є. Маланюка, М. Стельмаха, І. Драча, Ліни Костенко.

На основі найвідоміших дум українські композитори створили чудові опери («Тарас Бульба» М. Лисенка, «Облога Дубно» П. Сокальського, «Роксолана» Д. Січинського, «Фесько Андигер» В. Золотарьова, «Дума чорноморська» Б. Яновського).

Українські живописці також зверталися до героїчного епосу, зокрема І. Рєпін, Т. Шевченко, Л. Жемчужников, С. Васильківський, О. Сластін, А. Манастирський, П. Мартинович. Зміст дум про турецьку неволю ілюструє картина на склі «Визволення невільників» сучасного непрофесійного майстра І. Сколоздри.

Нотатки на полях хрестоматії

«Втеча трьох братів із города Озова, з турецької неволі»¹

За походженням дума «Втеча трьох братів із города Озова» є найдавнішою. Час її створення можна встановити тільки на основі тексту, на початку якого згадано місто Азов як турецьку землю. Задовго до описаних подій воно належало кримській орді. У 1475 р. турки здобули його і перетворили на один з невільницьких ринків. Тому можна стверджувати, що дума створена не раніше цієї дати, тобто десь наприкінці XV ст.

¹ Текст див. у кн.: Думи: Історико-героїчний цикл / Упоряд. та прим. О. Дея; вст. сл. М. Стельмаха. — К.: Дніпро, 1982. — С. 63—69.

Очевидно, покладені в її основу події є плодом народної фантазії. Однак подібні випадки були тоді непоодинокими, тому сюжет думи сприймається як цілком достовірний. Глибше зрозуміти причини створення і зміст дум допоможе проникнення в колорит тих часів.

...Залишаючи після себе згарища і руїни, татарські й турецькі орди гнали до Криму бранців. Невільників прив'язували до довгої жердини і змушували проти волі йти довгим шляхом у рабство. Про їх патріотизм, незламність, нестерпні муки в турецько-татарській неволі розповідають невольничі плачі. Дехто не витримував, переходив у «віру бусурменську». Та більшість залишалася в батьківській вірі — християнстві, що розцінювалося як збереження національної гідності.

Бранці використовували будь-яку нагоду, щоб повернутися «на ясні зорі, на тихі води, у край веселий, у мир хрещений». Шлях в Україну був довгим і небезпечним. Утікачів переслідував голод, вони потерпали від спраги й холоду. На них чатували вороги. Багатьох убивали або знову повертали у рабство. Іноді в мандрах доводилося довго блукати. Як стверджував історик Д. Яворницький, козак після втечі з турецької неволі «потрапляв у дикий степ, безводну й безплідну пустелю і, зморений жажливим голодом і нестерпною спрагою, вмирав голодною смертю; тоді чорнокрилі орли очі його клювали, вовки степові м'ясо об'їдали й жовті кості по шляхах розтягали, а козацька голова з очниць травою-муравою проростала».

У таких складних обставинах виявляла себе справжня людська натура. Одні залишалися мужніми, добрими, щирими. Інші ставали жорстокими, підступними, зрадливими. «Втеча трьох братів із города Озова...» — лише епізод, вихоплений з товщі віків, страшною трагедії братовідступництва.

Численні записи думи мають кілька сюжетних груп: одні закінчуються смертю всіх братів; інші — смертю найменшого брата і щасливим поверненням старших братів додому; ще інші — смертю найменшого і найстаршого братів і поверненням додому середульшого. Очевидно, найдавнішими є варіанти першої групи, що засвідчують тлумачення вдачі старших братів. Так, найстарший брат не виявляв ще своєї жадібності та бажання на «дві часті паювати» батьківське майно. Він — жалюгідний боягуз, егоїст, котрий дбає тільки про себе.

Середульший — нерішучий і слабохарактерний. Відсутність крайньої жорстокості у характері двох братів узгоджується з кінцівкою думи у варіантах другої групи, де йдеться про те, що після повернення додому вони стали «на святі церкви накладати», тобто жертвувати кошти на потреби церкви. Це була спокута страшного гріха, який вони вчинили стосовно найменшого брата.

Зображення характерів старших братів розвивалося за висхідною, доповнювалося деталями та подробицями. Тому варіанти з мінімальними ознаками втручання (деталлями, подробицями) варто вважати найдавнішими. У цьому можна переконатися, взявши для аналізу варіант думи, записаний у 1916 р. від лірника І. Мережка в с. Чаплинка на Катеринославщині (Дніпропетровська область).

Заспів думи традиційний, оскільки починається вигуком «ой» і за допомогою заперечного паралелізму повідомляє про основну подію:

*Ой, та то ж не пили пилили
І не тумани вставляли,
Як із землі турецької
Та із віри бусурменської
З города Озова, з тяжкої неволи
Три брати утікали.*

Про обставини втечі братів можна тільки здогадуватися. Учорашні бранці втікають в Україну через кримські степи, наважившись на неймовірні випробування. Однак основну увагу зосереджено на зображенні родинних стосунків між братами, їхніх характерів, які й визначають вчинки кожного.

Найменший брат — зовсім недосвідчений, оскільки вирвався у далеку дорогу без коня, одягу, їжі, тоді як старші заздалегідь усе обдумали. Найповніше розкрито характер «пішого-пішаниці» та нестерпність становища, у якому він опинився, через монологи.

Перший монолог засвідчує сподівання, що старші брати заберуть його з собою, допоможуть повернутися на батьківщину:

*Станьте ж, братці, коней попасіте,
І мене підождіте,
І з собою на коней возьміте,*

*До городів християнських хоч мало підвезіте.
Та й нехай же я буду знати,
Куди в городи християнські до отця, до матері
доходжати.*

У цьому монологі — інформація про фізичний стан «пішого-пішаниці». Він ледве встигає наздоганяти кінних братів, у проханні «братці, коней попасіте» розпізнаються втома, неминуче бажання хоч трохи відпочити після виснажливої подорожі:

*На сире коріння
Та на біле каміння
Ніжки свої козацькі молодецькі посікає.
Та сліди свої кровію заливає.*

Другий монолог констатує глибокий відчай наймолодшого брата, нестерпні фізичні муки після важкої дороги. Тепер він не тільки «словами промовляє», а й «сльозами обливає»:

*Братики мої рідненькі, миленькі,
Як голубоньки сивенькі!
Коли ж, братці, не хочете ждати,
Хоч одно ви милосердіє майте:
Назад коней завертайте,
Із піхов шаблі виймайте,
І мені з пліч голову здіймайте,
І тіло моє порубайте,
В чистім полі поховайте,
А звірям і птицям на поталу не оддайте.*

Знесилений фізично, надломлений морально, наймолодший утікач воліє краще вмерти, ніж терпіти пекельні страждання. Його лякає можливість стати жертвою диких звірів і птахів. Увесь трагізм ситуації акцентує звертання «братики мої рідненькі, миленькі, як голубоньки сивенькі», в якому вчуваються благання і розпука. Так може просити тільки вкрай знеможена та зневірена людина. У монологах — ні тіні осуду, ні краплі обурення, що його кинули серед безмежного степу напризволяще.

Гіркий розпач поступається бажанню жити, побачити рідну землю. Хай пішки, через небезпеки, але «піший-пішаниця» знаходить у собі сили продовжити

шлях. Цим зумовлені прохання не забувати про нього, залишати будь-яку помітну прикмету на шляху:

*То прошу вас, братця,
Як будете до байраків прибувати,
Тернові віття в запілля рубайте,
А мені, меншому брату, в предмету покидайте!*

Нестерпність становища втікача акцентована постійними повтореннями словосполучень: «миłosердіє майте», «терни та байраки», «на дорозі покидати». Такі повтори уповільнюють плин подій, увиразнюють основні моменти змісту, допомагають краще запам'ятати і зрозуміти його, проїнятися співчуттям до персонажа. Уповільнення досягається і за допомогою багатьох додаткових епізодів, описів дій героїв, тавтології. Найчастіше вживається синонімічна тавтологія: мало-немного, бере-хапає, стеле-покладає. Трапляється і тавтологія коренеслівна: біжить-підбігає, чужий-чужениця тощо. Це увиразнює опис подій, передає відтінки і подробиці трагічного дійства. Яскраво характеризує найменшого брата його щире розчулення, коли він знаходить тернові гілочки, зламані для нього братами, хвилювання за них, коли піднімає із землі червону китайку: «чи їх постріляно, чи їх порубано, чи живими в руки забрано...».

Далі в думі небагатослівно і точно відтворено страждання від «трьох недоль» «пішого-пішаниці», якого спіткало «безвіддя», «безхліб'я». Уже навіть від подиху степового вітру він падає з ніг. Кульмінацією трагедії «пішого-пішаниці» є його повільне згасання.

Популярний у давніх українських піснях і думках мотив самотньої смерті героя розробляється, як правило, детально. Описується місце смерті — степ широкий, могила з чітко окресленими силуетами хижих птахів, котрі з дивовижним терпінням очікують нової поживи... Після прелюдії починається сумна розповідь.

Сцена прощання найменшого брата з білим світом зображена з дотриманням усіх традиційних елементів: Савур-могила; звертання до вовків-сіроманців та орлів-чорнокрильців; два монологи-плачі над власною долею («Голово ж ти моя козацька», «Ой, горе бідній сиротині»); останнє звертання до хижаків, які прийшли «темний похорон одправляти». Плачі звучать схвилювано, вони сповнені невимовної туги за життям і волею, жалю, що доведеться «на Савур-могілі і голову покла-

дати», не побачивши рідного краю, не дійшовши до батьківської домівки.

Ліричні елементи кобзарі називали *жалощами*. Глибокий ліризм зображених подій посилював емоційний вплив епічної розповіді, викликав співчуття і прихильність до героя. Після довгої прелюдії подається картина смерті і «похорону» втікача. Момент розлуки душі з тілом передано формулою заперечного порівняння, що підсилює драматизм ситуації:

*Ой не чорна хмара налітала,
Не буйні вітри війнули,
Як душа козацька з тілом розлучалась.*

А далі — детальний опис «бенкету» дикого птаства і звірів:

*Отоді ж до його вовки-сіроманці находжали
І тіло козацьке молодецьке жвакували,
І орли-чорнокрильці налітали,
В головах сідали
І чорнії очі із-під лоба висмикали;
Ще й дрібная птиця налітала,
Коло жовтої кості тіло обдирала...*

Учасники «бенкету» не випадкові, вони тісно пов'язані з давніми уявленнями предків. Вовки-сіроманці — хижі звірі, що символізували ненажерливість. Вони першими терзають тіло «пішого-пішаниці», щоб втамувати голод, який гнав їх вигорілим степом у пошуках поживи. Слово «жвакували» стилістично забарвлене, передає жорстокість, жадібність, з якою вовки накинулися на тіло померлого.

Після того як хижі звірі наситились, до «бенкету» долучається степове птаство. Спочатку найсильніші — орли. Означення «чорнокрильці» не випадкове, оскільки чорні звірина, птаство, за уявленнями, здавна шкодили людині. Орли-чорнокрильці «очі із-під лоба висмикали» — більше наймолодший брат не бачитиме світу білого, не милуватиметься красою.

Потім злітається і дрібне птаство. Дума не конкретизує, хто саме «коло жовтої кості тіло обдирав», однак засвідчує, що найбільші побоювання «пішого-пішаниці» справдилися. Не побачать його рідні, не затужить мати над могилою. І тільки зозулі, «як рідні сестри,

кували». Сівши «в головах» понівеченого тіла, своїм куванням вони оплакували його. Зозуля, яка тужить над загиблим, — теж давній фольклорний образ. Очевидно, оснований він на повір'ї про перетворення на пташину дівчини, котра оплакувала свого брата. Це повір'я відоме майже всім слов'янам, тому образ зозулі цілком вмотивований змістом думи. Так похмура картина самотньої смерті поступово перетворюється на зображення тихої туги і жалю.

Завершується сцена описом «похорону»:

*Ще й вовки-сіроманці находжали
І жовтую кість по тернах, по балках
розтаскали,
Попід зелененькими яворами ховали,
Комишами укривали...*

Свій довічний спочинок найменший брат знайшов під яворами — символами смутку, свідками нещастя і смерті. Покривали його не жалобною китаюкою, як було заведено в козацькі часи, а комишами, що означає близькість води. Поєднання води і яворів у народній поезії символізує печаль і сльози.

Детальний опис смерті наймолодшого брата посилює емоційне сприйняття думи, розкриває глибину трагедії. Звичайно, симпатії в ній на боці «пішого-пішаниці», якого протиставлено нерішучому та безвольному середульшому брату, жорстокому та егоїстичному старшому.

Малодушність середульшого брата проступає в діалозі зі старшим братом. Він ніби й хоче допомогти наймолодшому, та не наважується. Співчуття до «пішого-пішаниці» не зменшує його вини за скоєне. Образ старшого брата сприймається негативно, бо він виявляє байдуже, жорстоке ставлення до рідної людини та гіпертрофований практицизм.

*Ой та чи ще тобі, брате, каторга турецька не
ввірялась,*

*Чи сириця в руки не в'їдалась?
Що як будемо, брате,
Свого пішого меншого брата піджидати,
То буде з города Озова
Велика погоня уставати...*

Щоправда, докори совісті, сумління починають мучити і його, прориваючись гірким зізнанням:

Дума «Втеча трьох братів із города Озова...» була дуже популярною. Свого часу її добре знали в Німеччині, Франції, Італії, Англії, Португалії, Іспанії як один з найпоетичніших творів українського народу. Нею захоплювалися болгари, чехи, словаки. Наприкінці ХІХ ст. світова преса писала, що ця дума належить до творів, які житимуть вічно. Безсмертя їй забезпечує актуальність, адже засудження зради, героїчне оспівування вірності є основою морально-етичних ідеалів у будь-які часи. Як стверджував Митрофан Андрієвський наприкінці ХІХ ст., «у пристрасному виконанні козацьких дум південноруськими співцями ніби проривається назовні намагання провести виражені в них начала і моральні тенденції в життя, спонукати слухачів не тільки до гарних почуттів та думок, а й до гарних вчинків».

Мотиви народної думи відобразились у літературних творах: циклі пісень «Побіг трьох братів із ляцької неволі» В. Пачовського, «Думі про втечу трьох братів з Азова» Р. Рахманного, драматичній поемі «Дума про братів неазовських» Ліни Костенко.

«Маруся Богуславка»¹

Утікали з неволі переважно чоловіки. Українські жінки мали змогу звільнитися з ненависного рабства тільки під час козацьких походів чи бути викупленими, що траплялося вкрай рідко. Доля бранок була трагічною. Вони виснажливо працювали у маєтках феодалів Туреччини та Кримського ханства. Наймолодших і найвродливіших забирали в гареми багатих вельмож і султанів.

В архівних фондах Києва і Львова збереглися документи про життя невольників: дипломатичне листування, списки викуплених з рабства, акти обміну полоненими, щоденники його учасників, детальні записи розповідей в'язнів. Серед них немає жодного свідчення про долю української жінки, котра в полоні стала дружиною вельможі.

Полонянки тужили за рідною землею, нерідко, ризикуючи життям, намагалися помститися своїм поневолювачам. Про долю однієї з них і розповідає дума «Маруся Богуславка», яка має приблизно сто варіантів.

¹ Текст див. у кн.: Думи. — С. 39—42.

За художніми якостями — це довершений твір українського народного епосу.

Початок думи традиційний, він повідомляє про місце подій:

*Що на Чорному морі,
На камені біленькому,
Там стояла темниця кам'яная.*

У тій темниці ось уже тридцять літ перебувало сімсот «бідних невольників». Стільки років рабства — не перебільшення: у документах є чимало свідчень про довготривале перебування бранців у неволі.

Залишити ненависне рабство невольникам допомогла Маруся Богуславка, однак цей факт не став центральним у думі. Найважливіше в ній — показ страждань і туги за вітчизною української жінки, яка, потрапивши у полон, стала дружиною вельможі.

Деякі дослідники вважають Марусю Богуславку витвором поетичної фантазії, хоча і припускають достовірність описаного факту. Однак вірогідніші твердження, що вона — конкретна особа, незважаючи на відсутність документальних свідчень.

Дума «Маруся Богуславка» історично правдива передусім характером героїні, сюжетом, подробицями невольничого життя, загальним колоритом подій, відображенням духу епохи. Про походження Марусі в думі сказано небагато. Жила вона колись у місті Богуслав у сім'ї священика. Мабуть, ще дівчиною потрапила в полон і стала дружиною «пана турецького» (очевидно, турецького паші), який довіряв їй у всьому.

Як свідчать історичні джерела, краса, тонкий розум і почуття власної гідності українських жінок сприяли тому, що вони навіть у неволі посідали високе становище. Маруся Богуславка — не виняток. Однак підневільне існування чи життя у «розкоші турецькій» не вбивали любові до отчого краю і свого народу. Приймавши «віру бусурменську», Маруся Богуславка все-таки пам'ятає «землю християнську», її любов до рідної землі засвідчує епітет «наша». Прагнучи допомогти братам-християнам, вона не зважає на ризик і звільняє їх з неволі на Великдень — визначний для православних день. Прощаючись з ними, передає звістку про себе батькові й матері:

*Тільки, прошу я вас, одного города Богуслава не
минайте,
Моєму батькові й матері знати давайте:
Та нехай мій батько добре дбає,
Грунтів, великих маєтків нехай не збуває,
Великих скарбів не збирає,
Та нехай мене, дівки-бранки,
Марусі, попівни Богуславки,
З неволі не викупає...*

Відчуваючи, що її батьки нічого не пошкодують заради викупу, Маруся пояснює причину відмови від повернення додому:

*Бо вже я потурчилась, побусурменилась
Для розкоші турецької,
Для лакомства нещасного!*

Проте зізнання героїні не викликає зневаги чи осуду, бо вона зберегла любов до рідного народу, вітчизни, про що з глибоким ліризмом розповідає дума, викликаючи щире співчуття до українки-полонянки. Образ дружини «пана турецького» розкривається не відразу, кожен сюжетний поворот додає до нього щось нове і неповторне. У драматичній, психологічно складній ситуації поступово окреслюються патріотизм і героїзм Марусі Богуславки. Вона усвідомлює, як може поставитися до її рішення чоловік і чим це загрожує. І все-таки зважується на відчайдушний учинок, що сприймається як вищий ступінь героїзму. У цьому — висока майстерність творців думи, симпатії яких на боці героїні.

Кінцівка думи — щиросердна молитва за всіх невільників, прохання до Бога про їх щасливе повернення:

*З тяжкої неволі,
З віри бусурменської,
На ясні зорі,
На тихі води,
У край веселий,
У мир хрещений!*

Думу про українську жінку, котра визволила з неволі своїх співвітчизників, перекладено російською, чесь-

кою, німецькою, французькою, англійською та іншими мовами народів світу. Про Марусю Богуславку написано драми «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Ясні зорі» Б. Грінченка, оповідання «Турецькі бранці» С. Воробкевича, вірш «Чадра Марусі Богуславки» Ліни Костенко, створено балет «Маруся Богуславка» (музика А. Свечникова), ораторію «Дума про дівку-бранку» (музика М. Вериківського).

«Хмельницький та Барабаш»¹

Яскрава сторінка героїчного епосу українського народу — думи про боротьбу з польсько-шляхетськими поневолювачами у другій половині XVII ст., яку очолив Богдан Хмельницький («Хмельницький та Барабаш», «Перемога Корсунська», «Іван Богун» та ін.).

Більшість фольклорних творів про ці події розкриває настрої і стремління учасників народно-визвольної війни, народну оцінку її героїв, однак не завжди є джерелом достовірних фактів і деталей. І. Франко у праці «Студії над українськими народними піснями» зазначив: «Маємо... досить довгий ряд українських дум і пісень про Хмельницького і його товаришів (Перебийноса, Нечая, Богуна), про поодинокі битви (Жовті Води, Пилявці, Берестечко і т. ін.), які досить добре малюють коли не самі факти, то в усякім разі настрої і надії українського народу з того часу».

Хронологічно першою серед цих творів є дума «Хмельницький та Барабаш». Описані в ній події відбувалися в Україні напередодні народно-визвольної війни і пов'язані з поверненням запорозьким козакам підписаних польським королем Владиславом IV привілеїв. Відомо кілька її варіантів, найдавнішим з яких вважають текст, записаний М. Цертелевим у 1819 р. Цей варіант досить лаконічний (50 рядків) і описує такі факти: зраду Барабаша, здобуття грамот Хмельницьким і бажання зрадника видати Хмельницького шляхті. Він, на думку дослідників, складався під безпосереднім враженням від реальних подій. Так, на початку думи є згадка про «тривоги на Україні», а не про «війни», як в інших варіантах. Очевидно, тоді ще не усвідомлювали

¹ Текст див. у кн.: Думи. — С. 97—101.

розмаху подій, війна ще не набула народного характеру. Пізніші тексти поповнилися новими епізодами, що не завжди відповідали історичним фактам, а лише увиразнювали позиції персонажів і ставлення народу до них. Одним з них є варіант, записаний П. Кулішем на початку 50-х років XIX ст. від кобзарів Андрія Шута й Андрія Бешка на Чернігівщині.

Композиція думи струнка, широко охоплює найголовнішу подію — початок визвольної війни. У ній немає традиційного зачину, а відразу повідомляється про тривожну обстановку в Україні напередодні 1648 р. Тут же визначено характер «великих воєн» — «за віру християнську». Слово «воєн», використане у множині, засвідчує періодичність, з якою український народ виступав проти поневолювачів. Оскільки на той час «віра християнська» отожднювалася з поняттям «український народ», таку війну потрібно розуміти як національну — боротьбу українського народу за національні, релігійні та соціальні права.

Далі в думі повідомляється про обрання Барабаша гетьманом, а Хмельницького — військовим писарем. Дію перенесено в Чигирин, де відбувається сутичка між головними персонажами. Розгортається вона напружено, стрімко. Важливу роль для розуміння характеру незгоди між Хмельницьким і Барабашем відіграють діалоги, які посилюють емоційну напруженість розповіді, надають їй глибокого драматизму.

Перший діалог відбувається між «молодим гетьманом» Барабашем і його кумом Хмельницьким про королівські грамоти. Він яскраво характеризує обох персонажів і розкриває суть конфлікту між ними. У його основі — не особиста неприязнь, а інтереси народу. Усіляко підтримуючи феодальний лад Речі Посполитої, Барабаш не лише не приєднується до пропозиції Хмельницького «за віру християнську одностайно стати», а й намагається нав'язати йому своє розуміння поведінки:

*Чи не лучче нам із ляхами,
Мостивими панами,
З упокоєм хліб-сіль по вік-вічний уживати?*

Не отримавши згоди Барабаша «козакам козацькі порядки подавати», Хмельницький вирішив хитрістю

здобути грамоти про козацькі привілеї, виявивши рішучість, здатність швидко приймати важливі рішення. Вручивши своєму повіреному золотий перстень, шовкову хустину і ключі, що належали Барабашу, посилає його в Черкаси до Барабашевої дружини за грамотами.

Композиційно важливим є діалог слуги Хмельницького з дружиною Барабаша:

*Уже ж тепер твій пан Барабаш, гетьман молодий,
На славній Україні з Хмельницьким великі
бенкети вчиняють,
Веліли вони тобі сії значки до рук приймати,
А мені листи крелевські оддати...*

«Великими бенкетами» названо війни, про які йдеться на початку думи, бо вже в наступних словах слуги розкрито переносне значення вимовленої ним фрази:

*Чи не могли б вони із кумом своїм Хмельницьким
Удвох прочитати
І козакам козацькі порядки давати?*

Відповідь Барабашевої дружини засвідчує реакцію жінки, яка відразу зрозуміла суть повідомлення, — вона майже точно повторила слова свого чоловіка:

*Нащо б їм крелевські листи удвох читати?
Не лучче б їм із ляхами,
Мостивими панами,
З упокоєм хліб-сіль вічної часи уживати?*

Риторичні питання, звернені до слуги Хмельницького, засвідчили антинародність поглядів родини Барабашів. Очевидно, подружжя обговорювало підписані королем Владиславом IV грамоти. Можна припустити, що Барабаш обіцяв утримуватися від дій на захист народу. І слова його дружини — підтвердження цьому:

*А тепер нехай не зарікається Барабаш,
гетьман молодий,
На славній Україні огнів да тернів ізгашати,
Тілом своїм панським комари годувати...*

Поділяючи погляди чоловіка, пані Барабашева все-таки не насмілюється послухатися наказу Хмельницького

і видає повіреному місце, де заховані королівські листи.

Композиційна значущість епізоду зустрічі повіреного Хмельницького з дружиною Барабаша полягає у виявленні характерів сил, що протидіють одна одній: з одного боку — патріот, поборник прав рідного народу, з іншого — зрадник, здатний на ганебну угоду заради власної вигоди. Певною мірою протистояння між Хмельницьким і Барабашем відображає боротьбу повсталого народу і панів-ренегатів — прислужників польської шляхти.

Після повернення повіреного події розгортаються з блискавичною швидкістю. Засвідчена у першому діалозі полеміка між Хмельницьким і Барабашем загострюється наказом гетьмана ув'язнити поборника козацьких прав:

*Ей, старосто, — каже, — ти мій, старосто
Кричевський!*

*Коли б ти добре дбав,
Кума мого Хмельницького живцем узяв,
Ляхам, мостивим панам, до рук подав, —
Щоб нас могли ляхи,
Мостивії пани,
За білозорів почитати.*

Намагання Барабаша догодити польській шляхті, віддавши їй на поталу Хмельницького, — поетичне відтворення численних замахів на нього. Барабашеве бажання полонити Хмельницького було небезкорисливим. Цим він мав на меті здобути прихильність польської шляхти: «за білозорів почитати» означає «почитати за своїх однодумців». Такий вчинок обурює Хмельницького, і він їде на Січ, де скликає своє військо. Так дума інтерпретує події, що відбулися наприкінці 1647 р.

Разом з Хмельницьким козацькі загони формують полковники Максим Кривоніс, Мартин Пушкар, Іван Богун, Матвій Борохович. В історичних документах ім'я Бороховича не зафіксовано, деякі герої народно-визвольної війни крім офіційних прізвиськ мали ще й народні (на Січі козаки самі давали прізвиська новоприбулим): полковника С. Адамовича називали Волочаєм, Ф. Дженджелея — Филоном Чичаєм. Історики вважають, що Матвієм Бороховичем названо Матвія

Гладкого. В українській мові при називанні осіб (без звертання до них) застосовується, як правило, називний відмінок. У думі при називанні полковників використано кличну форму: «полковниче — Максиме», «полковниче — Мартине», «полковниче — Іване Богуне». Цією поетичною формою, мабуть, виражено пієтет, з яким повстанці ставилися до ватажків народно-визвольної війни. Це вони «на славу Україну прибували, крелевські листи читали, козакам козацькі порядки давали».

Є в думі кілька історичних неточностей: названі сподвижники Б. Хмельницького під час подій полковниками ще не були — ними вони стали в роки боротьби з польською шляхтою; якби «козацькі порядки» існували в Україні, то не було б потреби піднімати козаків на боротьбу. Очевидно, не історична достовірність була суттєвою — народ уславлював своїх захисників, поборників волі. І це було головним.

Згадка про чотирьох полковників відіграє у думі важливу композиційну роль. Лаконічна розповідь без фабульних деталей зосереджує увагу на динамічності розвитку подій і вчинках персонажів.

Підготовка до війни попри її масштабність відбувалася без розголосу: «стиха словами промовляє» — так звертається Хмельницький до козацтва. Звертання «ей, козаки, діти, друзі, молодці» засвідчує його глибоку повагу до кожного. Хмельницький вірить, що перемога буде за ними, адже це боротьба за віру, волю, Україну. Напутнє слово гетьмана і християнська молитва вселяли віру в перемогу, додавали козакам мужності й відваги, з якими вони громили «лядські табори». Звернення гетьмана містить накази, настанови щодо тактики бойових дій:

*На лядські табори найжджайте,
Лядські табори на три часті розбивайте,
Ляхів, мостивих панів, упень рубайте,
Кров їх людську у полі з жовтим піском мішайте...*

Історики стверджують, що тактику розбивати польські табори на три частини Хмельницький використав у Корсунській битві. Для реалістичності картини, достовірності фактів у думі майже протокольно названо час битви:

*Тоді-то у святий день, у божественний,
у вівторник
Хмельницький козаків до сходу сонця
пробуждає...*

Розгром польських військ під Корсунем відбувся 16 травня 1648 року у вівторок на Зелені свята («святий день»). Очевидно, ця перемога була настільки живучою в народній пам'яті, що в думі відтворено її найяскравіші сторінки. Невелика за обсягом батальна сцена виписана конкретно і точно, відповідно до наказів, які віддавав Хмельницький. Щоправда, дієслова наказового способу («дбайте», «розбивайте», «рубайте» тощо) замінено особливими дієсловами минулого часу («дбали», «розбивали», «рубали»). Це не просто прийом епічної розповіді, дещо невміло використаний в думі. Точне виконання козаками наказу гетьмана засвідчує те, що вони вірили Хмельницькому, поділяли його прагнення повернути в Україну «козацькі порядки». Про сміливість козаків у цій битві жодного слова, однак останній рядок «віри своєї християнської у поругу вічні часи не подали» красномовно переконує у їх відвазі й рішучості.

Після батальної сцени дума знову зводить віч-на-віч головних персонажів — Хмельницького і Барабаша, жалюгідне, плебейське становище якого акцентовано тавтологією «плаче-ридає». Він «стиха промовляє» (позмовницьки) до Хмельницького, сподіваючись перемагати його на бік польської шляхти:

*Не лучче б тобі з нами, із ляхами,
З мостивими панами,
Хліб-сіль з упокоєм уживати?*

Слова ніби ті самі, що і в першому зверненні Барабаша, проте вони містять суттєву деталь. Замість «чи не лучче нам з ляхами» він промовляє: «не лучче б тобі з нами, із ляхами». Так у думі зроблено останні акценти щодо образу Барабаша — запроданця, котрий відкрито перейшов на бік польської шляхти, зрадивши свою вітчизну. З погляду народної моралі, він повинен понести покарання. Кару для зрадника обирає сам Хмельницький:

*Як будеш ти мені сими словами докоряти,
Не зарікаюсь я тобі самому з пліч головку,
як галку, зняти.*

*Жону твою і дітей у полон живцем забрати,
Турському султану у подарунку одіслати.*

Сцена розправи над Барабашем фактично повторює слова Хмельницького, тільки змальована вона вже в минулому часі. Цей композиційний прийом виявляє значущість епізоду для розуміння змісту думи, тим більше що наведений факт — не достовірний. Барабаша вбили реєстрові козаки, яких той вів по Дніпру проти повсталих військ. Є в думі поетичний вимисел про страту Барабаша і занпащення його родини, бо зрада, ренегатство — найстрашніший злочин супроти свого народу. Ніхто не вимолить собі прощення за це злодіяння — він мусить понести покарання, яким би жорстоким воно не було. Тільки так можна сплатити свій борг перед вітчизною. Використаний у тексті поетичний домисел доповнює картину початку народно-визвольної війни, робить твір художньо довершеним, відтворює дух епохи. Закінчується дума зверненням козаків до Хмельницького:

*Ей, гетьмане Хмельницький,
Батьку наш, Зинов Богдане чигиринський!
Дай, Боже, щоб ми за твоєю головою пили
да гуляли,
Віри своєї християнської у поругу вічні часи
не подавали!*

Традиція звертатися до зверхника словами «батьку», «батьку» існувала в Україні, за свідченням О. Братка-Кутинського, з часів патріархату: військові загони складалися тоді переважно з родичів, братів, котрі були синами одного батька, який і очолював військо. З часом така форма звертання набула офіційного звучання. У думі воно засвідчує не лише повагу до гетьмана, а й великі сподівання, що його справа принесе народові інше життя.

Колоритною є поетика думи. Епічна розповідь у ній не часто чергується з ліричними відступами, вона насичена публіцистичними елементами. Публіцистично подано, наприклад, повідомлення про початок «великих войн» в Україні. У процесі розгортання сюжету не раз використано елементи суспільно-політичної публіцистики у формі полемічного діалогу між головними

персонажами. Своєрідним є закінчення думи, яке тільки частково нагадує традиційне для неї славословіє:

*Господи, утверди люду царського,
Народу християнського,
Всім слушащим,
Всім православним християнам
Пошли, Боже, много літ!*

Ці рядки звучать як щира молитва про щасливе життя для всього «народу християнського».

Історичні пісні

Важливі героїчні події минулого, вчинки історичних осіб стали основою й іншого героїчного жанру — історичних пісень. За змістом вони близькі до дум, але відрізняються від них виразними гіперболізованими елементами, фантазією, строфічною будовою, ритмікою. У творчості українського народу ці твори посідають особливе місце.

Історичні пісні — ліро-епічні фольклорні твори, в яких зображено картини історичної дійсності, зафіксовано конкретні історичні події, діяльність історичних осіб.

Основним критерієм для виокремлення цього масиву народних пісень є історична конкретність змісту. Класифікують історичні пісні за хронологічно-тематичним принципом, вирізняючи такі цикли:

1) найдавніші історичні пісні, в яких розповідається про боротьбу в XV—XVIII ст. з турецько-татарськими нападниками («Пісня про Байду», «Пісня про Коваленка», «Із-за гори, гори, з темненького лісу» та ін.);

2) пісні про козацько-польські війни XVII ст., відомих українських діячів доби Хмельниччини («Чи не той то хміль», «У Винниці на границі», «Засвистали козаченьки», «Ой з города Немирова» тощо);

3) пісні про колонізацію України московським царатом після Переяславської угоди, остаточне знищення в 1775 р. Запорозької Січі («Ой ви, хлопці-запорожці», «Я сьогодні щось сумую», «Ой за річкою за Синюхою», «В одно врем'я під Єлисаветом», «Вилітали орли» та ін.);

4) пісні про гайдамаччину, опришківщину та їх героїв, про мужність і відвагу народних месників у боротьбі за національні та економічні права («Максим козак Залізник», «За Сибіром сонце сходить» («Пісня про Устима Кармалюка»), «Чи чуєте, люди добрі, що хочу казати» («Пісня про Мирона Штолу»), «Ой у моїм городчику копаня криниця» («Пісня про Лук'яна Кобилицю») тощо).

Історичні пісні завжди супроводжували життя народу, тому народжувалися й у пізніші часи. Так, окремі події ХХ ст. зображено в творах про еміграцію українців до Америки й Канади, піснях січових стрільців, творах періоду Другої світової війни та ін. Історичні словоспіви належать до найбільш значущих явищ українського національного епосу, разом з думами становлячи літопис народної боротьби за національне, релігійне та політичне визволення.

Історичним пісням властиві строфічна структура, написання рівноскладовим віршем. Виразний епічний елемент вирізняє їх з усієї української народної лірики. Епічність тісно переплітається з ліризмом. Оповідь ведеться об'єктивно, іноді — з точною фіксацією історичної конкретики. Осмислюючи життєвий матеріал, їх творці вдавалися до поетичного вимислу та узагальнень, наділяли улюблених героїв гіперболізованими характеристиками.

Історичні пісні є унікальним джерелом творчого натхнення письменників, композиторів, художників: теми, мотиви та образи героїчних пісень використовували Т. Шевченко, Марко Вовчок, М. Старицький, М. Костомаров, І. Карпенко-Карий, Б. Грінченко, М. Бажан, Т. Осьмачка, О. Стефанович, П. Загребельний, Р. Іваничук та інші митці.

Нотатки на полях хрестоматії

«Пісня про Байду»¹

Твір з'явився у ХVІ ст. і відомий у багатьох (до сорока) варіантах. Упродовж кількох віків його текст змінювався, шліфувався. Зафіксували пісню в ХІХ ст. За

¹ Текст див. у кн.: Українські народні думи та історичні пісні / За ред. М. Рильського і К. Гуслистого. — К.: АН УРСР, 1955. — С. 16—17.

цей час окремі місця втратили конкретні деталі, пояснення, тому є малозрозумілими. Популярність пісні зумовлена втіленням у ній потужним, благородним, високим почуттям патріотизму, оспівуванням моральної вищості людини над смертю.

Основа сюжету — розповідь про трагічну загибель народного улюбленця, патріота рідної землі, борця проти турецько-татарського поневолення Байди. Документально це прізвище не зафіксовано, однак реальні історичні деталі сюжету дали підстави для пошуків конкретної особи, факти із життя якої покладено в основу оспіваного в пісні образу. Існує кілька версій щодо його прототипу. За однією з них, Байду пов'язують з князем Дмитром Вишневецьким, якого вважають засновником першої Запорозької Січі на дніпровських островах Токмаківка і Хортиця (середина XVI ст.). У 1550 р. польський король Сигізмунд-Август призначив його старостою Черкас і Канева — території, де не згасала боротьба між козаками і турецько-татарськими завойовниками. За короткий час Дмитро Вишневецький вдало організував оборону України від ординських набігів.

У 1563 р. він узяв участь у міжусобній боротьбі молдавських бояр, які зрадили його і відправили до Цареграда (Стамбула), де він мужньо загинув у страшних муках. Сучасники порівнювали Дмитра Вишневецького зі слов'янським богатирем, силі якого було підвладне майже все. Його відвазі та мужності віддавали належне навіть польські хроністи: «Вишневецького кинули з башти на гаки, вмуровані в стіни над морською затокою... Вишневецький зачепився ребром за гак і так жив ще три дні, доки турки не забили його з луків, не стерпівши його лихослів'я на Магомета» (М. Бельський).

Трагічну смерть Дмитра Вишневецького народ відтворив у багатьох легендах. В одній з них ідеться, що після смерті Дмитра Вишневецького турки з'їли його серце, сподіваючись отримати такі самі, як і в нього, відвагу та мужність.

Складена в ті часи пісня швидко стала відомою в усій Україні, а чисельні варіанти відображають специфіку її побутування в українських регіонах. Різняться вони багатьма епізодами, історичними реаліями, мовними особливостями.

Один з таких варіантів записав у середині XIX ст. в Галичині й умістив у збірці «Народні пісні Галицької й Угорської Русі» (1878) етнограф Яків Головацький. Сюжет пісні — своєрідна низка епізодів, виокремлення і розгляд кожного з яких деякою мірою полегшать роботу над текстом: поява Байди в Царєграді на ринку; пропозиція султана; відмова Байди; гнів султана і його наказ стратити Байду; прохання покараного, звернене до цюри; помста султанові.

Перші чотири рядки пісні окреслюють місце розгортання основної події і знайомлять з головним героєм:

*В Цариграді на риночку
Та н'є Байда мед-горілочку;
Ой н'є Байда та не день, не два,
Не одну нічку та й не годиничку...*

Радянські дослідники народної творчості стверджували, що у відтвореній на початку пісні ситуації змальовано безтурботність Байди, яка видається невмотивованою з огляду на основну патріотичну ідею твору.

Слово «Байда» сприймається як власна назва, додаток до прізвища — Байда-Вишневецький. Для тієї доби звично було давати героям влучні прізвиська. Однак українській мові відома й загальна назва «байда», яка ще наприкінці XIX ст. вживалася на позначення гультая, людини безтурботної, яка не відчуває загроз. У сучасній літературній мові функціонує спільнокореневе слово «байдикувати» у значенні «нічого не робити». За сюжетом пісні, значення «гультай» щодо слова «байда» не вмотивовується, хоча герой і п'є горілочку «не день, не два, не одну нічку та й не годиничку». Насправді козаки так і проводили вільні від боїв і походів дні. Проте, як стверджує дослідник запорозького козацтва Д. Яворницький, «віддаючися розгулові й пияцтву, запорозькі козаки зовсім не були схожими на тих нещасних п'яниць, котрі пропивали свої душі в чорних і брудних корчмах, втрачаючи в них усілякий образ і подобу творінь Божих. Тут було своєрідне молодецтво й особливий, епікурейський погляд на життя людини, котра даремно обтяжує себе працею і турботами, не розуміючи справжнього сенсу життя — існувати для веселощів і радості... Відрізаний від сім'ї, постійно дивлячись в очі смерті, козак, зрозуміло, споглядав усе

безтурботно й намагався свій короткий вік скрасити різними задоволеннями».

Чи таким уже й безтурботним постає Байда в пісні? Згадка про ринок у Цареграді — один з найбільших невідомих центрів — не випадкова. Перші рядки пісні наводять на думку, що йдеться не про запроданого у неволю в'язня і не про гуляку-запорожця, а про вільного козака. Він, очевидно, має певні справи (політичні, дипломатичні) у Туреччині. Його безтурботність і веселість стверджують упевненість у безпечності становища. У час створення пісні слово «байда» стосувалося людини відчайдушної та відважної і тільки згодом почало асоціюватися з Дмитром Вишневецьким.

Подальше розгортання сюжету переконує, що герой пісні — не безтурботний шукач пригод, а цілісна героїчна натура. Пам'ятаючи про особливі плани чи завдання, Байда не втрачає пильності, хоче впевнитися у відданості свого цюри:

*Ой, цюро ж мій молодесенький,
Та чи будеш мені вірнесенький?*

Ця репліка характеризує Байду як людину, котра за будь-якої ситуації пам'ятає про справу. Цюра (чура, джура) — козацький слуга-товариш, зброєносець, який разом з козаком ходив у походи, брав участь у битвах. Закономірно, що саме цюра подасть Байді зброю, якою той і помститься турецькому султанові.

Наступні два епізоди (пропозиція султана і відмова Байди) розгортаються у формі діалогу. Султан намагається вмовити Байду перейти на турецьку службу. Винагорода за це — одруження з його донькою та владарювання в Україні:

*Ой ти, Байдо та славнесенький,
Будь мені лицар вірнесенький,
Візьми в мене царівночку,
Будеш паном на всю Вкраїночку!*

Байда виявляє твердість духу і непохитну відданість рідній вірі, рівнозначну вірності своєму народові. Тому його відповідь небагатослівна й категорична:

*Твоя, царю, віра проклятая,
Твоя царівночка поганая.*

Розгніваний султан віддає жорстокий наказ гайдукам:

*Візьміть Байду добре в руки,
Візьміть Байду, ізв'яжіте,
На гак ребром зачепіте.*

Друга частина тексту пісні — розповідь про помсту Байди султанові і про його мученицьку смерть. Ці картини виписані без будь-яких подробиць, детально змальовано тільки останній вчинок героя:

*Ой, цюро ж мій молодесенький,
Подай мені лучок та тугесенький,
І стрілочок цілий пучок!
Ой бачу я три голубочки —
Хочу я убити для його дочки.
Де я мірю — там я вцілю,
Де я важу — там я вражу!*

Вибір лука і стріл Байдою для виконання задуму не випадковий. Цю зброю запорозькі козаки використовували, на думку істориків, на ранніх етапах, запозичивши її у татар і турків. Про неї згадано і в тогочасних козацьких віршах, збережених на лубкових (картонних) картинах із зображенням запорожців:

*Як натягну лук я, брязну тятивою,
То мусить утікати хан кримський з ордою.*

Ці слова — свідчення того, що «Пісню про Байду» створено на ранніх стадіях військової організації козаків. У ній образ Байди гіперболізований — наділений надзвичайними, надлюдськими якостями. Гіперболізація виявляється не в тому, що він, почеплений ребром за гак, живе кілька днів. Загалом гіпербола — це надмірне перебільшення характерних властивостей чи ознак людини, предмета, явища, дії. А в аналізованому епізоді пісні відсутнє різке перебільшення фізичних можливостей людини. У літописах зафіксовано чимало фактів, коли покарані повішанням за ребро, загартовані фізично і морально козаки мучилися кілька днів на гаках. А в Дмитра Вишневецького, як свідчили польські хроністи, ще й вистачило сили проклинати бусурманів та їх віру. Перебільшенням у пісні

можна вважати той факт, що Байда убив царську родину однією стрілою:

*Ой як стрілив — царя вцілив,
А царицю в потилицю,
Його доньку в головоньку.*

Гіпербола, як збільшувальне скло, допомагає детальніше побачити описуване явище. Перебільшення можливостей героя увиразнює його моральну перевагу над супротивником, його силу волі й ненависть до ворога: смерть у нерівному двобої була найвищою честю для козака. Цим певною мірою компенсується відсутність опису його зовнішності.

Зображення подій, загальний пафос пісні стверджують провідну її думку: людина за будь-яких обставин повинна бути патріотом. Цю ідею можна трактувати дещо ширше: любов до вітчизни — найсвятіше почуття, жодні знущання і тортури не повинні похитнути його; народ, який уміє захищати волю і незалежність, — безсмертний.

Останній монолог Байди передає його сміливість і нескореність:

*Отто ж тобі, царю,
За Байдину кару!
Було тобі знати,
Як Байду карати:
Було Байді голову істяти,
Його тіло поховати,
Вороним конем їздити,
Хлопця собі зголубити.*

Мовна особливість «Пісні про Байду» — вживання пестливих слів (19) як оцінних характеристик, чинників, що створюють відповідний для сприйняття зображуваних подій настрій. У першому епізоді (поява Байди в Цареградї на ринку) слова «риночку», «горілочку», «нічку», «годиночку» не виражають нічого осудливого, а створюють атмосферу неспокоїного передчуття, неминучості чогось непередбачуваного. Вони насторожують, примушують уважно стежити за розгортанням подій.

Вкладені в уста турецького царя пестливі слова «славнесенький», «вірнесенький», «царівночка», «Україночка» звучать улесливо, фальшиво, по-змовницьки.

Адже, щоб домогтися свого, турецький султан вдається до різних обіцянок, і це проявляється в його мові. Вкрадливі слова дають змогу уявити непривабливу зовнішність персонажа.

У гнівній відповіді Байди слово «царівночка» відтворює презирство, з яким він ставиться до ганебної пропозиції. В останніх епізодах пестливі слова передають драматизм ситуації, ліричну схвильованість, щире вболівання за долю героя.

Загибель Байди стала перемогою могутнього духу над брутальною фізичною силою. Ще в XVI ст. історію смерті Байди-Вишневецького переказували в польських і литовських колах. Поєднання національних ідеалів із загальнолюдськими забезпечило «Пісні про Байду» широку популярність і безсмертя.

«Ой Морозе, Морозенку...»¹

Боротьбі українського народу проти чужоземних завойовників у другій половині XVII ст. присвячено пісню «Ой Морозе, Морозенку...». Про її популярність свідчать не лише численні варіанти (більше сорока); в західноукраїнських землях її виконували на похоронах видатних діячів, пісню любив Т. Шевченко.

В основі твору лежить розповідь про трагічну загибель у нерівному бою з ворогами мужнього героя — козака Морозенка, який є узагальненим образом захисника рідної землі. У деяких варіантах пісні згадується його боротьба з «ляхами-панами», в інших — з татарами чи «турком-шведом». Прототипами героя могли стати видатні очільники козацьких і селянських визвольних змагань XVI—XVII ст. Деякі дослідники вважають, що йдеться про Нестора Морозенка, осавула Кропивнянського полку, який разом з Максимом Кривоносом боровся на Поділлі проти польських панів і брав участь в облозі міста Збараж (1649). За іншим твердженням — це військово-політичний діяч доби Хмельниччини Станіслав Морозенко (Мрозовицький). Він був полковником корсунським, організатором військових дій на Поділлі, брав участь у битві під Пилявцями,

¹ Текст див. у кн.: Закувала зозуленька. — С. 199—200.

керував кіннотою під Збаражем, де й загинув у бою. За ним «дуже жалкувала його чернь».

Пісня за змістом стисла, проте містка, насичена інформацією. Починається вона звертанням, задушевність і щирість якого підкреслено вигуком «ой»:

*Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаче!
За тобою, Морозенку, вся Вкраїна плаче.*

Уже з перших рядків перед реципієнтом постає мужній і відважний лицар, оборонець рідного краю, який зажив слави по всій Україні. У тексті не згадано про його долю, проте зрозуміло, що сталося щось неоправдане, бо вся Вкраїна сумує. У наступних рядках образ України звужується до монументальної постаті згорьованої матері, яка віддала сина на війну, виглядає його у рідній стороні:

*Не так тая Україна, як та стара мати,
Заплакала Морозиха, та стоячи біля хати.*

Культ матері пронизує весь героїчний епос українського народу, її прокляття вбивало, благословення — захищало від стріл і куль. Морозиха — узагальнений образ української матері-страдниці.

Після опису Морозихи — розповідь про виступ козацького війська у похід:

*Ой з-за гори та з-за кручі буйне військо виступає,
Попереду Морозенко сивим конем виграває.*

Слово «буйний» вказує на чисельність козацького війська — велике, сильне. На чолі його славний отаман, що наголошено словом «виграває». В уяві виникає ставний, могутній тілом і духом козак, під яким басує норавливий кінь. У цій картині переважають емоційні, яскраві барви, а в наступному епізоді йдеться вже про тривожно-трагічні події:

*То не грім в степу грохоче, то не хмара
світ закрила, —
То татар велика сила козаченьків обступила.
Бились наші козаченьки до ночі глухої, —
Полягло наших чимало, а татар утрое.*

Контраст цієї картини з попередньою створюється за допомогою заперечного порівняння, в якому жорстока

сила татарських полчищ уподібнюється грізним явищам природи. Трагізм подій підсилено заснованим на запереченні порівнянням.

Батальна сцена виписана стримано: повідомляється, що бій тривав «до ночі глухої», в ньому полягло чимало козаків, а ще більше татар. Значно детальніше виписано картину мученицької загибелі козацького ватажка:

*Не вернувся Морозенко, голова завзята,
Замучили молодого татари прокляті.
Вони його не стріляли і на часті не рубали,
Тільки з нього, молодого, живцем серце виривали.
Поставили Морозенка на Савур-могилу.
«Дивись тепер, Морозенку, та на свою Україну!»*

У наведеному уривку відчувається навмисне уповільнення дії, що досягається за допомогою деталізованого опису тортур, який акцентує увагу на важливому моменті зображення і надає твору певної епічної тональності.

Зміст пісні глибокореалістичний, достовірність зображених подій не викликає сумніву. Муки, яким було піддано Морозенка, — не перебільшення. У своїй жорстокості турки і татари не знали меж. Свідки одного з нападів на українське село так описали немилосердя бусурменів до селян: «Ми бачили, як їх вбивали, стинали їм голови, розкидали частини тіла; жорстокий ворог кидав у вогонь їхні тремтячі серця, виривав легені й оголяв нутроці. Дороги, якими рухалася орда, освітлювались зловісною загравою пожеж і устиналися трупами вбитих і замордованих людей».

Смерть Морозенка — жахливе і криваве видовище, однак він зміг витримати нелюдські муки. Художні засоби, за допомогою яких розкрито його образ, підпорядковані ідейному змістові пісні — возвеличенню героїзму, мужності й відваги захисників рідного краю. Епітети «славний», «молодий», «завзята» акцентують глибоку пошану народу до мужнього воїна. Його витривалість передається за допомогою гіперболи: з вирваним серцем стоїть Морозенко на Савур-могілі й дивиться на вітчизну (названа в пісні Савур-могила, за законом асоціації за полярністю, вимагає антоніма, яким у тексті є Україна). Поетичне перебільшення передає ставлення до героя, якому симпатизував український народ, силою якого захоплювалися навіть вороги. Після

страшних фізичних мук вони піддали козака ще й моральним катуванням, примусивши споглядати руїну в рідному краї:

*Вся ти єси, Україно, славою покрита,
Тяжким горем, та сльозами, та кров'ю полита!*

Закінчується пісня оптимістичним запевненням, що героїчні сторінки тієї вікопомної боротьби житимуть в українському слові, українській думі:

*І поки над білим світом світить сонце буде, —
Твої думи, твої пісні не забудуть люди.*

Пісня «Ой Морозе, Морозенку...», за словами М. Стельмаха, «є своєрідним заповітом, заповітом мужності й вірності рідній землі».

«Максим козак Залізняк»¹

Герой пісні — реальна історична особа. Його прізвище походить від назви занадто перепаленої глини чи цегли темно-жовтого або темно-червоного відтінків. В Україні залізняком називають і певний сорт червонуватого, іскристого граніту. Усі названі матеріали особливо міцні. Очевидно, ця властивість і дала імпульс людській фантазії для утворення прізвища «Залізняк».

Народився майбутній ватажок гайдамацького повстання на хуторі Івківці (за іншими даними — в с. Медведівка) поблизу Чигирини в 40-ві роки XVIII ст. у козацькій родині. У тринадцять літ подався на Запорозжя, де пробув чотирнадцять років. Восени 1767 року об'явився монастирським послушником спочатку в Жаботинському, а потім в Мотронинському Троїцькому монастирях. Разом з іншими запорожцями навесні 1768 року зібрав у Холодному Яру неподалік Чигирини загін у кількасот гайдамаків і в другій половині травня того року вирушив у похід. Повстанці оволоділи Жаботином, Смілою, Черкасами, Корсунем, Богуславом, Каневом та Уманню. Повстанська рада проголосила Максима Залізняка гетьманом і князем смілянським, а сам він заявив про відновлення Гетьманщини.

¹ Текст див. у кн.: Українські народні думи та історичні пісні. — С. 185.

Чисельність гайдамацьких військ увесь час збільшувалася, повстання поширилося на Київщину, Брацлавщину, Волинь, Полісся і Галичину. На початку липня 1768 року діяло майже 30 гайдамацьких загонів. На охоплених повстанням землях почали запроваджувати елементи козацького адміністративного устрою.

До поразки повстання мала причетність російська імператриця Катерина II, яка боялася поширення гайдамацького руху і на Лівобережжя, що на той час належало Росії. За її наказом російський генерал М. Кречетников заарештував Максима Залізняка, Івана Гонту та інших ватажків повстання; 840 гайдамаків разом з Гонтою як підданих Речі Посполитої було передано польській стороні й страчено в Кодні поблизу Житомира та в с. Серби (нині — Могилів-Подільського району Вінницької області). Залізняка засудили до покарання батогами, таврування, викидання ніздрів і довічне заслання до копалень Нерчинська в Сибіру. За деякими даними, він утік з каторги й узяв участь у селянській війні під проводом Омеляна Пугачова.

Перші рядки пісні знайомлять з головним героєм:

*Максим козак Залізняк,
Козак з Запорожжя.
Як поїхав на Вкраїну,
Як пишняя рожя!*

Із цих слів стає відомо, що керівник повстання — із запорозького козацтва. Він — «як пишняя рожя» (в інших варіантах «як у городі рожя», «як повная рожя», «як славная рожя»). В українській народній творчості з красою квітів порівнювали вроду дівчат і жінок. У цьому порівнянні про козака-запорожця ідеться як про людину в розквіті сил. Очевидно, воно якнайбільше опоетизовує його, якнайповніше передає народну любов до улюбленця. Подібні порівняння трапляються і в піснях, де козаків порівнюють з маками:

*Ой по горах сніги лежать,
По долинах води стоять,
А по шляхах маки цвітуть.
То ж не маки червоненькі —
То козаки молоденькі...*

Запорозжці, як відомо, носили червоно-малиновий одяг і мали за бойовий червоно-малиновий стяг. І коли здалеку споглядали вихід козацького війська в похід, здавалося, що то цвіте степовий мак. Звідси — порівняння в пісні.

В одному з варіантів пісні про Морозенка йдеться про те, як вороги спіймали його «за червону жупанину» і перед тим, як убити, познімали з нього всі «червоні стрічки», що були ознакою військової влади. Мабуть, такі відзнаки були у ватажка повстання, тому за аналогією використано порівняння Максима Залізняка з червоною рожею.

Далі в пісні описано виступ гайдамаків проти польської шляхти. Майже з протокольною точністю вказано час вирішальної битви:

*Зібрав війська сорок тисяч
В місті Жаботині,
Обступили город Умань
В обідній годині.
Обступили город Умань,
Докопали шанці
Та вдарили з семи гармат
У середу вранці.*

Згадка про сорокатисячне повстанське військо — поетичний вимисел, перебільшення. Загони Максима Залізняка на час взяття Умані нараховували приблизно дві тисячі чоловік. У пісні гіперболізація є наслідком намагання показати розмах, загальнонародний характер повстання.

Точно передано рух гайдамацького війська по лінії Жаботин — Умань. Фіксує пісня два найважливіші етапи Коліївщини: взяття Жаботина, який став містом першої перемоги, та Умані — однієї з найбільших фортець польської шляхти на Правобережжі. Батальна сцена виписана без зайвих подробиць, але в ній чітко зафіксовано приготування до штурму міста («обступили город», «покопали шанці») і сам бій:

*Та вдарили з семи гармат
У середу вранці,
Накидали за годину
Панів повні шанці.*

Перші два рядки повторюються двічі, завдяки чому досягаються уповільнення дії і масштабне зображення бою. У наступних відчувається неприхована іронія у розповіді про поразку шляхти. Бій за Умань, як свідчать історики, був жорстоким і кривавим, а в пісні, ніби побіжно, йдеться про те, як викопані шанці швидко були заповнені загиблими панами. Поетичне перебільшення щодо швидкого і легкого успіху підкреслює жалюгідне становище переможеного ворога, героїзм повстанців, їхнє молодецьке завзяття у битві.

Дії гайдамацьких загонів інтерпретовані як високий громадянський подвиг, що приніс їм славу:

*Отак Максим Залізняк
Із панами бився,
І за те він слави
Гарной залучився.
Лине гомін, лине гомін
По степу німому —
Вертаються козаченьки
Із бою додому.*

Оптимізм, яким позначена кінцівка пісні, виражає сподівання народу на вільне життя.

Пам'ять про Максима Залізняка втілена в легендах і переказах. Його мужністю захоплювався Т. Шевченко, пишучи поему «Гайдамаки». У с. Івківці на Черкащині йому поставлено пам'ятник роботи відомого скульптора І. Гончара.

Балади

Справжньою окрасою української народної пісенної творчості є балади. Так називали середньовічні танцювальні пантоміми, супроводжувані піснями. Від своїх початків (XII—XIII ст.) балада зазнала суттєвих змін. В Італії, зокрема в доробку Данте Аліг'єрі, під впливом канцони (італ. *canzone* — пісня) — ліричного вірша особливої форми, поширеного в італійській і провансальській поезії Середньовіччя та Відродження, вона втратила свій таночний рефрен. У французькій поезії XIV ст. балада набула канонічних ознак: постійні три строфи, сталу схему римування (*аб аб бв бв*), обов'язковий

рефрен і звертання до особи. Так словесний матеріал разом з мелодією відокремився від танцю, і балада стала одним з видів народних пісень.

Балада (лат. *ballare* — танцювати) — жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного чи соціально-побутового змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи надзвичайного.

Вона належить до поліфункціональних жанрів, її виконували в різних ситуаціях: під час косовиці, жнив, випасання худоби, біля прядки, на вечорницях. Це зумовило органічний зв'язок балади з різними жанрами обрядової та необрядової пісенності (веснянками, жнивними, весільними, історичними піснями, думами тощо). У балади небагато персонажів, розгорнутий сюжет з драматичними колізіями, трагічне розв'язання конфлікту, похмурий колорит і ліризм. Щоправда, трагізм і мінорний настрій є ознаками далеко не всіх балад. Деякі з них сповнені оптимістичних емоцій.

Ідейно-тематичним змістом, образами-персонажами, віршовою формою, зображувально-виражальними засобами українські народні балади близькі до баладних пісень інших слов'янських народів. Однак багато з них мають яскраво виражені національні теми і сюжети: боротьба українського народу з турецько-татарськими загарбниками, козацькі війни, типові для України промисли — чумацтво та бурлацтво. Національним ядром українського баладного репертуару справедливо вважають такі твори, як «Тройзілля», «Смерть козака на полі бою», «Лимерівна», «Смерть чумака в дорозі».

У розмаїтті українських балад виокремлюють такі тематичні групи:

1) міфологічні балади («Дочка-пташка», «Ой чие ж то жито, чий ж то покоси...», «Мати сина проклинала, на пустиню виганяла...»);

2) сімейно-побутові балади («Лимерівна», «Ой не ходи, Грицю...», «Ой в полі береза»);

3) історичні балади («Ой, був в Січі старий козак...», «Що сі в полі забіліло...», «Іван і Мар'яна»);

4) соціально-побутові балади («Тройзілля», «Смерть чумака в дорозі», «Сироти на могилі матері»).

Балади привертали увагу не тільки дослідників народної творчості, а й письменників. Баладні сюжети

стали основою казки-повісті «Дев'ять братів і десята сестриця Галя» Марка Вовчка, драматичної діалогії «Лимерівна» Панаса Мирного, драм «Сава Чалий» М. Костомарова, «Бондарівна», «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого та «Вкрадене щастя» І. Франка. Найпопулярнішим був сюжет балади «Ой не ходи, Грицю...», за мотивами якої написано п'єсу «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, драми «Чари» К. Тополі, «Чураївна» В. Самійленка, «Маруся Чурай» І. Микитенка, повість «У неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської, роман у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко.

Нотатки на полях хрестоматії

«Ой чие ж то жито, чиї ж то покоси...»¹

Деякі дослідники вважають баладу «Ой чие ж то жито, чиї ж то покоси...» міфологічною, деякі — соціально-побутовою. В основі її стислого і динамічного сюжету — родинні стосунки свекрухи і невістки. Композиція проста, інтенсивна дія розгортається без будь-якої мотивації поведінки героїв. Про причини вчинків свекрухи, сина, невістки можна тільки здогадуватися.

Початок балади — традиційний малюнок, покликанний підготувати до сприйняття теми твору: «Ой чие ж то жито, чиї ж то покоси». Образ житніх колосків не випадковий, бо за ним асоціативно постає образ головної героїні: «Чия то дівчина розпустила коси?».

У народній поезії стан зернових злаків у полі асоціювався з конкретним віком людини або її долею. Тому вже на початку балада повідомляє про важливі зміни в житті героїні. Здогадатися про їх зміст неважко, знаючи давній український звичай символічного розплітання коси.

Дівоча коса — символ незайманості, честі, дівування, охайності, чистоти українки, чарівної дівочої вроди: «Нема коси — нема краси», «Яка коса — така й краса». Дівчина, котра не змогла вберегти косу, тобто

¹ Текст див. у кн.: Закувала зозуленька. — С. 197—198.

свою цнотливість, ставала стригною, покриткою, зазнавала осуду й ганьби.

Обряд розплітання коси на весіллі відбувався в оселі молодої під уважними поглядами запрошених і сумні пісні. Після цього молода ніколи не носитиме косу як символ дівочості. Символічні дії — розплітання коси, покривання голови молодої очіпком і наміткою — підкреслювали ієрархічність шлюбного союзу: долучення дівчини до верстви молодих.

Отже, можна припустити, що героїня балади нещодавно стала молодою дружиною. Це — чесна і порядна жінка, вірна у своїх подружніх обов'язках, бо

*...гулять не ходила,
молодого хлопця навек полюбила.*

Далі сюжет балади розгортається стрімко, без уповільнення, послідовно, що характерно для інших ліро-епічних творів:

*Проводжала мати сина у солдати,
Молоду невістку — в поле жито жати.
Жала вона, жала, жала — не дожала
І до сходу сонця тополею стала...*

Схоже, молода невістка була не до вподоби свекрусі. Провівши сина до війська, мати стала повновладною господинею в родині, тому й віддає наказ невістці. Балада зберегла відгомін епохи матріархату, коли жінка посідала у сім'ї особливе становище. Правомірність такої думки підтверджує поведінка невістки і сина після повернення з війська, які беззаперечно виконують розпорядження матері. І хоча молода жінка скорилася наказу свекрухи, виконати його не змогла. Непосильність повеління свавільної господині підкреслено у творі трикратним повторенням слова «жала».

Невістка, очевидно, боячись гніву свекрухи, додому не повернулася і залишилася ночувати в полі, на що натякають слова: «до сходу сонця». На цьому реалістичний план зображення завершується, далі події розгортаються у фантастичному ключі. На ранок на тому місці, де ночувала невістка, виросла струнка тополя.

Образ тополі сприймається як персоніфікований. Корені цієї персоніфікації сягають анімістичних уяв-

лень наших предків, за якими всі навколишні предмети, рослини, тварини мають душу. В ті часи побутували вірування про перетворення людей на дерева, трави, квіти тощо. Відгомонам давнього світогляду є звичай водити на Зелені свята Тополю. Дівчата обирають із-поміж себе найстрункішу, піднімають їй руки над головою, на них вішають хустки, стрічки, намисто і водять її селом, полем, лугом, співаючи:

*Стояла тополя край чистого поля:
«Стій, тополенько! Не розвивайсь,
Буйному вітроньку не піддавайсь!».*

Уявлення про перетворення людей на рослини стало джерелом поетичних символів: явір символізував біди, нещастя, береза — чистоту нареченої. Тополя — найвиразніший жіночий символ. Порівнюючи з гінким деревом вроду і ставність дівчини, у народі кажуть: «Струнка, як тополя» або «Тонка, як тополя». У баладі тополя символізує смуток і печаль. Із часом пов'язана з тополею символіка відійшла від світоглядних засад і стала винятково поетичним засобом.

Розповідь про трагічну долю нелюбої невістки невелика — тільки вісім рядків, наступні акумулюють увагу на драматичній ситуації в момент її кульмінаційного розвитку:

*Прийшов син до хати: — Здрастуй, рідна мати!
Де ж моя дружина, що не йде стрічати?
— Не питайся, сину, про свою дружину,
Бери топір в руки — рубай тополину.
Як ударив вперше — вона й похилилась,
Як ударив вдруге — вона й попросилась...*

Невістки вже немає, проте свекрушина ненависть виливається у бездушний наказ синові, який не має волі заперечувати матері. А тополя-дружина заговорила до нього людським голосом, сповістивши про свою гірку долю і загублену душу ненародженої дитини. У цих рядках яскраво виявляється ставлення до описуваних подій: співчуття героїні, вболівання за її долю. У драматично напружену розповідь потужно вривається ліричний струмінь, що є однією з характерних ознак балади як ліро-епічного твору.

Останні два рядки містять моральну настанову дівчатам:

*Ой чие ж то жито, чий ж то покоси?
Не спішіть, дівчата, розплітати коси.*

Звучать вони як пересторога, попередження дівчатам не поспішати з'єднувати свою долю з хлопцями, яким потрібно йти до війська, а перед тим, як виходити зарано заміж, слід усе зважити, обдумати. Ці рядки мають важливу композиційну функцію, вони є своєрідним висновком баладної розповіді.

«Ой, був в Січі старий козак...»¹

Історичну баладу «Ой, був в Січі старий козак...» іноді неправомірно зараховують до історичних пісень. Історична пісня відтворює конкретні події, дотримуючись певною мірою хронології та реалістичних засад у зображенні героїв. Для історичної балади «Ой, був в Січі старий козак...» конкретика не характерна, хоча її герої Сава Чалий та Гнат Голий — особи історичні. Балада подає узагальнені картини з минулого народу. Сюжет має виразні епічні та драматичні елементи, оповиті легендарністю і незвичністю. Осмислення історичних подій, зокрема доби гайдамаччини, тісно переплітається із зображенням особистого життя головного героя — Сави Чалого. Історичні факти (зраду Сави і помсту запорозьких козаків за відступництво) викладено узагальнено. Це свідчить, що історична достовірність не була самоціллю. Значно важливіша за неї — проблема зрадництва, яка в часи напруженої боротьби народу проти польської шляхти завдавала непоправної шкоди. За страшний злочин проти рідного народу зрадника піддавали справедливому покаранню в усі часи.

В основу балади покладено бурхливі події 30—40-х років XVIII ст., коли гайдамацькі повстання охопили всю Правобережну Україну, що перебувала під гнітом Польщі. У своїх маєтках польські магнати тримали чималі війська для придушення повстань і сутичок із

¹ Текст див. у кн.: Українські народні думи та історичні пісні. — С. 174—176.

сусідами. До військових загонів зі своїх підданих вони набирали і козаків. В одному з таких полків князів Четвертинських служив козацьким сотником міщанин з Комаргорода Ямпільського повіту (Вінниччина) Сава Чалий, який нещадно розправлявся з повстанцями. Однак у період піднесення гайдамацького руху 1734 р. повстанський ватажок Верлан схилив його на свій бік.

Дослідники стверджують, що Сава Чалий мав неабиякий військовий талант, його підопічні були добре навчені й озброєні, краще за інших гайдамаків володіли шаблею, списом, арканом. Крім того, Сава Чалий був хоробрим, розумним, кмітливим і жорстоким. Тому він не міг залишитися непоміченим. Про нього пішов такий поголос, що й інші гайдамацькі ватажки почали називати себе Чалими. Є дані, що в ті часи було закатовано до тридцяти Сав Чалих. Залишається тільки здогадуватися, що спонукало його піти під хоругви Речі Посполитої. Багатство і славу він мав. Можливо, причиною стали втома і прагнення спокою.

Зрада, яка вразила сучасників, сталася 1736 р., коли було оголошено амністію гайдамакам, котрі добровільно перейдуть на польську службу. Сава Чалий повернувся до поляків і служив їм неабияк. Він не тільки охороняв довірені йому кордони Польщі, а й часто виступав з рейдами в запорозькі степи, з фанатизмом руйнуючи «гайдамацькі гнізда». За це великий гетьман коронний Йосип Потоцький 1738 р. подарував йому села Рубань та Степашки (нині Вінницька область). Пізніше Чалий став полковником його надвірного війська у Немирові. Він вистежував і громив ватаги своїх колишніх товаришів, а одного разу, коли Військо Запорозьке було на війні, налетів на запорозьке поселення на р. Буг, не пошкодувавши навіть церкви. Звістка про це обурила не тільки гайдамацьких ватажків, а й Військо Запорозьке, де зраду товариства вважали тяжкою ганьбою. Покарати зрадника зголосився недавній побратим Сави — Гнат Голий. Він зробив це на Різдво 1741 р. в с. Степашках. Врятуватися від гніву запорозьців вдалося дружині Сави Чалого і його малолітньому синові, який згодом став польським шляхтичем Савою Цалинським, улюбленим героєм польських письменників М. Чайковського та Ю. Словацького.

За наказом Київської адміністрації Гната Голого було ув'язнено в Запорозькій Січі, однак низові козаки звільнили його з-під варті. Він організував у верхів'ї р. Інгул гайдамацький загін, який нападав на маєтки польської шляхти в районі Чорного лісу та подільських містечок Тульчина і Немирова до 1748 р. Своє прізвище він отримав тому, що при розподілі «трофеїв» брав собі незначну частину, а все інше роздавав сподвижникам.

Розпочинає баладу, записану композитором М. Лисенком, повідомлення про старого запорожця:

*Ой, був в Січі старий козак, на прозвище Чалий, —
Вигодував сина Саву козакам на славу.*

Старий козак — Карпо Чалий, батько Сави, — підкажує запорожцям, хто може здолати його сина: спонукає до дії Гната Голого і його помічника характерника Кравчину. В українській мові відома і загальна назва «кравчина», яка мала значення «військовий загін». Тож імовірно виконати наказ запорожців мали Гнат Голий і його загін. Однак у пісні слово «кравчина» стало власною назвою і почало сприйматися як прізвище одного зі сподвижників Голого. Благословення Карпа Чалого — важлива композиційна деталь, адже за українським звичаєм значущий крок у житті людини обов'язково супроводжувався благословенням батька-матері чи тих, хто заступав їх. Благословення старого запорожця — символічне підтвердження справедливості задуманої покари.

Активну участь у справі бере кошовий отаман:

*Ой наш батько, пан кошовий, по козаках
тужить:
Ой хто б піймав пана Саву — сам йому
послужить.*

Він знає, як жорстоко розправляється Сава Чалий з повстанцями, сумує за тими, хто потрапив до його рук і загинув. Його наказ виявляє рішучість, впевненість у справедливості прийнятого рішення, а звернені до Гната Голого слова засвідчують важливість задуманого в його очах:

*Гнатку! Як Саву не вловиш,
То сам же ти за його голову положиш!*

Остаточне рішення про знищення запроданця Гнат Голий і Кравчина приймуть згодом, а спершу мають намір «до себе підмовить», бо колись вони були побратимами. У цьому — гуманне намагання дати зрадникові можливість спокутувати свою провину перед побратимством і рідною землею.

На допомогу месникам приходить литвин (білорус), який порадив, «як того пана Саву та у руки взяти». Очевидно, в гайдамацьких загонах були і представники інших гноблених Річчю Посполитою національностей.

Наступні рядки балади містять важливу деталь, що підсилює значущість задуманої запорожцями справи:

*Візьмемо свої землі в чоботи під ноги,
А щоб не знає та пан Сава нашої підмови.*

За народним повір'ям, рідна земля, навіть дещиця її, оберігає людину від лиха, додає сили в боротьбі з ворогом. Запорожці клали в чоботи грудку рідної землі, щоб бути непереможними в бою. Це зробили і Гнат з Кравчиною: ідучи карати запроданця за зраду рідної землі, до неї звернулися за допомогою, щоб достеменно завершити справу.

Причини метання Сави Чалого з одного табору в інший, його дикої жорстокості, свавільності невідомі. Моральний розклад персонажа, мотиви, якими він керувався, зраджуючи товаришів, у баладі охарактеризовано такими словами:

*Не схотів же та той Сава козакам служити,
Відклонився до ляшеньків в Польщу паном жити.
Та схотів же та той Сава слави залучити,
Став козаків-запорожців по степах ловити.*

Далі події розгортаються в маєтку за участю Сави Чалого та його родини:

*Сидить Сава кінець столу та листоньки пише,
А Савиха молодая дитину колише.
Ой, як скінче дрібних листів та й спатоньки ляже,
А щось йому під віконце «добровечір» каже.*

Неспокій огортає Саву, він розуміє, чим може скінчитися такий життєвий вибір. Сумніви і побоювання передає епізод, у якому Сава Чалий наказує служнику принести щось випити:

*Піди, хлопку, до пивниці та вточи горілки,
Нехай же ми та вип'ємо за здоров'я жінки.
Піди, хлопку, піди, малий, та уточи пива,
Нехай же ми та вип'ємо та за мого сина.
Піди, хлопку, піди, малий, та уточи меду,
Ой, щось мені трудно-нудно, — голови не зведу!..*

Усе це готує до сприйняття головної події балади — помсти запорожців. Жодного кривавого, жорстокого штриха немає в цьому уривку. Усе виписано стримано, з фіксацією основних моментів поєдинку:

*Ускочили гайдамаки у саму світлицю.
Ой, як скочив та пан Сава із-за свого столу,
Ухопили пана Саву за правую полу.
Ой, як кинеться та пан Сава до ясного меча —
Ухопили пана Саву з-під лівого плеча.
Ухопиться та пан Сава за ясну зброю —
Ой, підняли пана Саву на три списи вгору.
Не досягнув та пан Сава до своєї булави,
Положили пана Саву на дубовій лаві.*

В уяві ніби пропливають уповільнені кадри фільму. Щоразу, коли оповідач вихоплює із зображуваного певну деталь, кадри на мить зупиняються, щоб ретельніше закарбуватися в уяві: Сава скочив — його схопили; Сава до меча — його вхопили з-під лівого плеча; Сава до зброї — його проткнули списками; Сава до булави — його поклали на дубову лаву. Епізод виписаний досить лаконічно, але яскраво, емоційно сконденсовано.

Дубова лава — важлива деталь. На лаві завжди спав господар дому, на лаву його клали померлого перед тим, як відправити в останню дорогу. Отже, запорожці виконали святу справу. Смерть Сави Чалого — закономірний кінець його відступництва.

Останні рядки виражають ставлення народу до зрадника:

*Оце ж тобі, пане Саво, сукні-одамашки,
Що ти нажив, вражий сину, з козацької ласки!*

Окрім українських митців до образу Сави Чалого зверталися і польські письменники, зокрема А. Бельовський, В. Зелінський, А. Пенькевич, Ф. Равіта, А. Ролле та ін.

Запитання. Завдання

1. Що є характерною ознакою епосу? Чому історичні пісні та думи називають героїчним епосом українського народу?
2. Розкрийте походження терміна «дума»? Доведіть, що це ліро-епічний твір.
3. За яким принципом розрізняють цикли народних дум? Охарактеризуйте їх.
4. Назвіть художні засоби, притаманні думам. Яку роль вони виконують?
5. Яку роль у думі відіграє тавтологія?
6. Як ви розумієте вислів І. Франка: «Думи — безсмертні пам'ятники, створені генієм самого народу»?
7. Підготуйте усне повідомлення на одну із запропонованих тем: *«Легендарний образ жінки-полонянки в думі "Маруся Богуславка"»; «Самійло Кішка — вмілий організатор повстання козаків-невільників на турецькій галері»; «Трагічна історія втечі трьох братів з турецької неволі»; «Відображення в думах боротьби українського народу проти польської шляхти»; «Дума "Іван Богун" — поетична розповідь про народного героя і його боротьбу проти польської шляхти».*
8. Доведіть, що історична пісня є ліро-епічним твором.
9. Напишіть есе на одну із запропонованих тем: *«Пісні про боротьбу українського народу проти турецько-татарських поневолювачів»; «Чим мене схилювала пісня "Ой Морозе, Морозенку..."»; «Гайдамацький рух в історичних піснях»; «Відображення подій Визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького в історичних піснях»; «Боротьба народних месників за волю і краще життя українців (на матеріалі історичних пісень)».*
10. З якими жанрами народної творчості пов'язана балада? Чому?
11. Чим відрізняється народна балада від історичної пісні? Розкрийте її основні жанрові ознаки.
12. Хто з українських письменників використовував баладні сюжети у своїй творчості? Які з цих творів вам доводилося читати?

Література

Визвольний рух слов'ян у народній пісенній творчості (XVII—XIX ст.) — К.: Наукова думка, 1971. — 225 с.

Гайдай М. Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. — К., 1973. — С. 22—61.

Грица С. Мелос української народної епіки. — К.: Наукова думка, 1979. — 246 с.

Грица С. Украинская песенная эпика: Монография / АН УССР; Ин-т искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Т. Рильского. — М.: Советский композитор, 1990. — 258 с.

Григор'єв-Наш. Історія України в народних думах та піснях. — К.: Веселка, 1993. — 276 с.

Дей О. Українська народна балада. — К.: Наукова думка, 1986. — 263 с.

Кейда Ф., Мишанич С. Гайдамаки та опришки — виразники національно-визвольних змагань українського народу. — Донецьк, 1995. — 101 с.

Кирдан Б. Украинские народные думы (XV — начало XVII в.). — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1962. — 288 с.

Кирдан Б. Украинский народный эпос. — М.: Наука, 1965. — 352 с.

Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. — К., 1969. — 591 с.

Мішалови В. і М. Українські кобзарські думи. До питання виникнення, розвитку та сучасного стану кобзарського епосу. — Сідней, 1990. — 77 с.

Нудьга Г. Українська балада: З теорії та історії жанру. — К.: Дніпро, 1970. — 258 с.

Нудьга Г. Український поетичний епос: Думи. — К.: Т-во «Знання», 1971. — 48 с.

Плісецький М. Українські народні думи: Сюжети і образи. — К.: Кобза, 1994. — 364 с.

Руснак І. Думи та історичні пісні: Тексти та їх інтерпретації. — Кіровоград: Степова Еллада, 1999. — 96 с.

Франко І. Найстарша українська народна пісня // Збір. тв.: У 50-ти т. — Т. 37. — К.: Наукова думка, 1980. — С. 216—221.

Франко І. Проба систематики українських пісень XVII в. // Збір. тв.: У 50-ти т. — Т. 42. — К.: Наукова думка, 1984. — С. 302—308.

Франко І. Розбір думи про бурю на Чорному морі // Збір. тв.: У 50-ти т. — Т. 29. — К.: Наукова думка, 1980. — С. 195—198.

Франко І. Студії над українськими народними піснями // Збір. тв.: У 50-ти т. — Т. 43. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 7—352.

2.6. Ліричні пісні

Українська лірична пісня — особливий тип художнього мислення, усної культури. За свою багатовікову історію вона стала одним з найцінніших духовних скарбів українського народу.

Пісня — синкретичний або синтетичний музично-поетичний різновид мистецтва, мелодійний за своїм інтонаційним малюнком і призначений для співу.

Народна лірика ввібрала найрізноманітнішу інформацію про різні прояви життя людини, спільноти,

нації, тому є неоціненним джерелом народних звичаїв, традицій, вірувань, особливостей народного характеру. Передаючись від покоління до покоління, вона постійно шліфувалася на змістовому, формальному й інтонаційному рівнях. Ліричним пісням притаманні особливе віршування, використання постійних тропів, стилістичних фігур, синтаксичних структур тощо. Часто пісні поєднувалися з музикою, грою, танцем, побутовими сценками.

Мелодія пісні виникає разом з нею. На одну мелодію можуть виконуватися різні тексти, натомість один текст може мати кілька мелодій.

Лірична пісня має особливо тісні зв'язки з професійною літературою, її мотиви, поетична символіка і ритміка широко представлені у творчості поетів ХІХ і ХХ ст. З нею пов'язані й жанрові особливості літературних пісень, які виникли як продовження й творчий розвиток фольклорних.

Літературні пісні пережили етапи наслідування, стилізації, переспіву і тільки згодом стали самостійним жанровим різновидом, свідченням чого є творчість українських поетів ХІХ—ХХ ст. (В. Забіли, Є. Гребінки, М. Петренка, Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, І. Драча та ін.). Деякі пісні вже в назві мають жанрове визначення: «Вечірня пісня» В. Самійленка, «Пісенька до сну», «Пісня змагунів», «Пісня про незнищенність матерії» Б.-І. Антонича, «Вечірня пісня» Олени Теліги, «Пісня про рушник» А. Малишка, «Пісня про матір» Б. Олійника, «Пісня», «Пісня про життя», «Пісня сіроманця», «Новорічна заяча пісня» М. Вінграновського. Інші через свою емоційну настроєвість, романтичне поривання та особливу мелодійність перетворилися на улюблені народні твори: «Зацвіла в долині» Т. Шевченка, «Чорнії брови, карії очі» К. Думитрашка, «Дивлюсь я на небо» М. Петренка, «Стоїть гора високая» Л. Глібова, «Ніч яка місячна» М. Старицького, «Сміються, плачуть солов'ї» О. Олеся, «На білу гречку впали роси» М. Рильського, «Марічка» М. Ткача, «Чорнобривці» М. Сингаївського, «Сива ластівка» («Мамо, вечір догоря...») Б. Олійника, «Два кольори» Д. Павличка.

Народна пісня привертала увагу багатьох українських дослідників минушини (М. Максимовича, О. Потебні, О. Бодяньського, М. Драгоманова, І. Франка, Ф. Колесси, К. Квітки) і сьогодення (О. Дея, Г. Нудьги, Н. Шумади, В. Бойка, Л. Копаниці та ін.).

Систематизувати за жанрами пісенний матеріал вкрай складно. Загалом увесь масив ліричних пісень прийнято розподіляти на соціально-побутові (суспільно-побутові) і родинно-побутові пісні. З певною умовністю зараховують до нього пісні літературного походження і танкові співанки (коломийки, козачки, шумки, чабарашки, дрібушки, частівки тощо).

Соціально-побутові пісні

Велику тематичну групу народної лірики становлять соціально-побутові пісні, виникнення яких тісно пов'язане з економічними й політичними зрушеннями в суспільстві, життям різних соціальних груп, їхнім впливом на формування норм корпоративної етики й моралі.

Соціально-побутові (суспільно-побутові, станові) пісні — народні ліричні твори, у яких відображено почуття і переживання соціальних груп (козаків, чумаків, кріпаків, рекрутів, наймитів та ін.), викликані конкретними подіями у суспільному житті чи характерними ознаками станового побуту.

Перша спроба жанрового класифікування соціальної лірики належить Ф. Колесі, який у праці «Українська усна словесність» (1938) виокремив специфічний жанровий різновид станової пісні, зарахувавши до неї пісні чумаків; солдатів і рекрутів; бурлаків і наймитів; ремісників. Принцип поділу пісенного масиву за приналежністю носіїв до певних станових груп в українській фольклористиці зберігся донині.

За тематичними і жанровими ознаками соціально-побутові пісні утворюють такі цикли: козацькі, чумацькі, бурлацькі, гайдамацькі, рекрутські, солдатські (жовнірські), заробітчанські, строкарські, кріпацькі, наймитські, робітничі та ін. Кожен з них має специфічні особливості, однак їх об'єднують наявність соціальних мотивів, увага до конкретної історичної епохи.

Іноді соціальна конкретика твору затирається, і фольклористи зараховують його до соціально-побутового циклу за наявністю слів «козак», «чумаки», «кріпак» тощо. У своїй сукупності суспільно-побутові пісні відтворюють картину історичного буття українського народу, еволюцію ідеалів у процесі історичного розвитку нації.

Соціально-побутові пісні розмаїті за тематикою, сюжетами, мотивами, колоритністю образів. Вони відображають народне світосприймання, органічно поєднують реалістичну конкретику, метафорично-символічну образність, високий рівень узагальнення, глибинне емоційне ставлення до зображуваної події, широкую палітру усталених у народній пісні художніх засобів. У них традиція народної пісенної поетики простежується на рівні всіх компонентів: конкретна фабула з драматичними колізіями, діалогами чи монологами; масштабність форми; тенденція до безперервного розгортання дії; усталені художні засоби (метафори, постійні епітети, гіперболи тощо).

Процес формування нових тематичних циклів соціально-побутових пісень не припиняється, оскільки нові суспільні явища викликають відповідну поетичну реакцію народу.

Козацькі пісні

Найпоетичнішим циклом соціально-побутових пісень є козацькі. «Славне Запорожжя», — говорили в народі про пристанище відважних лицарів і захисників Вітчизни. Лотрами і розбійниками називала козаків польська шляхта, мріючи про цілковите панування в Україні. «Гнездом своевольства» нарекла Катерина II козацьку вольницю в маніфесті 1775 р. про ліквідацію Запорозької Січі. У найтрагічніші часи національної історії запорозьке козацтво боронило свій народ від загарбників, боролось за право мати власну державу, церкву, жити на рідній землі за власними законами. У народі козаків любили і шанували, ставилися до них з особливою повагою. Козацтво символізувало мужність, честь, людську і національну

гідність. Про нього складали думи, пісні, розповідали легенди й перекази.

Козацькі пісні — ліричні твори козацької доби в історії України, у яких оспівано героїчну боротьбу проти іноземних поневолювачів, життя і побут козацьких родин.

Козацькі пісні належать одночасно до ліричних та історичних творів, що зумовлено наявністю чи відсутністю в них історичних реалій. Вони охоплюють тривалий період в житті українців (XVI—XVIII ст.), тому й відзначаються багатством тематики. У цих творах ідеться про від'їзд козака до війська («Ой три сестри-жалібниці...», «Ой у лузі та і при березі...»), його прощання з родиною («Понад морем, Дунаєм...», «Соколику-сину! Вчини мою волю...»), козацькі походи («Ой крикнула лебедонька...»), сутички з ворогами («Сади мої, сади процвітали...», «Чорна хмара наступила...») тощо. Особливо поширений у козацьких піснях мотив загибелі, смерті героя далеко від рідної домівки («Ой умирав козак...», «Чорна рілля ізорана...»). У багатьох із них звучить заклик боронити рідну землю від зайд («Ой літа орел, літа сизокрилий...», «Та не жури мене, моя мати...»). На початку XX ст. героїчні та патріотичні мотиви козацьких пісень зазвучали по-новому в стрілецькому епосі.

Емоційна наснаженість і висока художність притаманні творам цього жанру. У них реалістична конкретність поєднана з метафорично-символічною образністю, вони особливо багаті на метафори, епітети, порівняння, риторичні фігури.

Вихід козацьких загонів у похід був справжнім видовищем. Його влучно описав в оповіданні «Малі козаки» І. Крип'якевич: «Попереду їхали козацькі музики. Всі на конях з інструментами, аж дивно було глядіти. Інструментів було без числа, а такі незвичайні, що у нас ніколи не видати. Одні грали на трубах і сурмах; труби були то великі, то маленькі, довгі і короткі, деякі кручені, дивної форми, а всі світилися, як золото. Інші козаки били в бубни, а бубни також були різної величини; деякі дуже великі і голосні, а інші маленькі, що дрібонько торохтіли. Ще інші музики мали в одній руці ніби решето, а другою рукою били в нього так, як у нас грають на весіллі. Їхали на конях і бандуристи з великими бандурами перед собою, а пальцями водили по струнах то шви-

денько, то спроквола. А всі грали в один раз, і хоч їх було багато, двадцять-тридцять, з інструментів виходила одна пісня. Се була дивна музика. Часом грали так сумно, так ніжно, що аж біль серце стискав і хотілося плакати; то знов починали веселої, голосної, що аж поля гомоніли, а відголос ішов світами, і тужно ставало від сеї музики, й радісно. А козаки в один голос співали прекрасну пісню:

*Ой, немає лучче, та немає краще,
Як у нас на Вкраїні,
Ой, немає ляха та немає пана, —
Не буде ізміни...».*

Як зауважив італійський письменник і перекладач Доменіко Чамполі, «для козака шабля — його хрест, перемога — його Бог, а пісня — його молитва».

Нотатки на полях хрестоматії

«Гомін, гомін по діброві...»¹

Найдавніші козацькі пісні припадають приблизно на другу половину XVI ст. Серед них — «Гомін, гомін по діброві...», один з варіантів якої записаний Я. Новицьким наприкінці 80-х років XIX ст. на Катеринославщині. Починається вона характерним зачином:

*Гомін, гомін по діброві,
Туман поле покриває...*

Синонімами до слова «гомін» в українській мові є «крик», «гамір», «шум». Повторене двічі, воно повідомляє, що село збуджене важливою, та не зовсім веселою подією. Сумом і тугою віє від туману, що «поле покриває». Третій рядок розкриває причину такого настрою:

Мати сина виряджає.

Свого часу О. Довженко зробив запис у щоденнику: «В усіх моїх творах є сцени прощання. Прощаються

¹ Текст див. у кн.: Соціально-побутові пісні / Упоряд., вступ. ст. та прим. О. Хмільовської. — К.: Дніпро, 1985. — С. 27—28.

чоловіки з жінками, сини з батьками. Прощаються й плачуть чи, махнувши рукою, подавляють ридання, оглядаючись на рідну хату, наче в останній раз. Є, треба думати, щось глибоко національне в сьому мистецькому мотиві. Щось обумовлене історичною долею народу. Прощальні пісні... Розлука — ось наша мачуха. Оселилась вона давно-давно в нашій хаті, і нікому і ніколи, видно, не вигнати її, не приспати, не вкрати».

Мотив розлуки і смутку є основним і в цій пісні. У ній, щоправда, немає жодного слова про переживання матері, схвильованість її сина-козака перед від'їздом. Проте навіть невеликий життєвий досвід підказує, що прощання матері з сином — особлива і тривожна подія у їхньому житті. Бо ніхто не знає, як складеться подальша доля. Однак материнське благословення у пісні нагадує прокляття:

*Іди, синку, пріч од мене,
Нехай тебе турки уб'ють,
Нехай тебе звірі з'їдять,
Нехай тебе води втоплять.*

Цей текст засвідчує, що пісня «Гомін, гомін по діброві...» належить до найдавніших, оскільки зберігає міфологічні мотиви «збування» матір'ю сина з дому, що залишилися як пережитки прадавнього обряду *ініціації* — обрядових випробувань, які знаменували перехід на новий ступінь розвитку в межах певної соціальної групи суспільства (наприклад, юнака на етап дорослості).

Запорозькі козаки належали до особливого соціально-військового об'єднання — Січі. Вона мала свої ініціаційні традиції та ритуали, які мусив подолати кожний новачок. З історичних джерел про ці обряди відомо небагато. Про деякі писав Д. Яворницький в «Історії запорозьких козаків», зазначаючи, що прийнятих у козаки випробовували на сміливість і спритність. Дещо можна дізнатися з дум, пісень, переказів і спогадів про ініціаційні обряди. За змістом вони нагадували давньо-слов'янські «вовчі союзи»: юнаки, відбуваючи ритуал «переродження», ставали «вовками» — молодими воїнами, зобов'язаними певний час жити в лісі, окремо від людей, «вовчим життям». «Молодик» або «джур» (так називали новачка), вступаючи до січового товариства, мусив «переродитися» — відректися від попереднього

життя і бути готовим до смерті. Нерідко його на певний час поселяли в окремих курінь. Навчання військовій справі тривало сім років. Крім фізичних тренувань необхідно було «Богу добре молитись, на коні “реп’яхом” сидіти, шаблею рубати і відбиватися, з рушниці зірко стріляти і списом добре колоти». Після цього відбувалися випробування на вміння пити горілку, долати пороги на човні, ходити над прірвою, приборкати необ’їждженого коня. Ті, хто долав їх, мали право брати участь у поході і вважатися запорозькими козаками.

Перша фаза ініціації називалася передлімінальною (лат. *limen* — поріг). Саме про неї йдеться в рядку: «Іди, синку, пріч од мене». Він є своєрідною ритуальною словесною формулою, якою мати проводить сина з дому в далекий похід. Оплакування козака під час проводів у далеку дорогу було однією з умов (норм) ініціації, за якою передбачалося «умирання» героя. Це означало, що він уже не належав своїй родині, а переходив до іншого світу.

Деякі думи і пісні містять «формули неможливого», які символізували смерть. Нині їх сприймають як засіб художнього вираження:

*Візьми, мати, піску жменю,
Посій його на камені:
Коли ж отой пісок зійде,
Тогді твій син з війська прийде!*

(«Ой три літа й три неділі...»)

Пісня «Гомін, гомін по діброві...» наводить на думку, що логічним словесним супроводом обряду ініціації було прокляття матері, якому, як і благословенню, надавали особливого сенсу. Ритуальний плач у фольклорній культурі мав життєдайне значення. Очевидно, прощання з новобранцем нагадувало проводжання покійника в інший світ. Це означало, що майбутній козак повинен був перенести ритуальну смерть, щоб постати в іншій якості. Далі сюжет пісні позбавлений ініціаційних смислів:

*Мене, мати, турки знають,
Вони мене не займають,
Вони мені коня дадуть;
Мене, мати, огні знають,*

*Як я іду — потухають;
Мене, мати, звірі знають,
Як я іду — убігають;
Мене, мати, води знають,
Як я іду — то втихають.*

Син вступив у діалог з матір'ю, промовляючи ніби від імені всього козацького лицарства. Він сповнений інформації про безстрашність козаків, вміння долати начебто непереборні обставини, відвагу, терпіння, презирство до смерті.

Повторення перших двох рядків підсилює сум і тривогу, доводить сюжет до кульмінаційної точки. Мати благає сина не покидати рідної домівки:

*Вернись, синку, додомоньку,
Змию, зчешу головоньку
Та постелю постеленьку.*

Материнські почуття проступають через окремі деталі щоденного побуту — змити і розчесати голівку дитині, постелити чисту постіль. Посилюють ефект пестливі слова «синку», «додомоньку», «головоньку», «постеленьку». Однак син незворушний у своєму рішенні. Домашньому затишку і материнським турботам він протиставляє суворий козацький побут:

*Змиють, мати, дрібні дощі,
А розчешуть густі терни;
В чистім полі травиченька —
То то ж моя й постіленька.*

Це — свідомий вибір людини, яка обов'язок ставить вище за спокійне, затишне домашнє життя.

Чумацькі пісні

Чумацтво зародилося на наших землях ще в давні часи. Це була традиційна купецька форма організації людей. Збереглося історичне свідчення про те, як великий князь київський Мстислав Ізяславович звернувся в 1170 р. до мандрівних купців і вояків із закликом боронити дороги від Києва до моря, бо «вже в нас і Грецьку путь відбирають, і Соляну, і Залозну. А чи не лучче б

було, браття, пошукати путей своїх дідів і батьків». Це про них згадував Рубриквіс у 1352 р., коли українці ввозили до Теодозії куниці, соболі й інші хутра в запряжених волами критих возах. Особливо популярним чумацький промисел став у XVI—XIX ст. Процвітання його сприяли суспільні потреби і вигідне географічне розташування України.

Слово «чумак» іноді пов'язують з назвою страшної хвороби — чуми, яка нерідко переслідувала мандрівників, через що ті носили дігтярні сорочки. У перській мові слово «чумак» означало палицю з потовщенням на кінці. У степу можна було часто зустріти подорожнього з такою палицею, чабана з герлигою, чумака з кийком. Недаремно в народі говорили: «Кий в степу чумакам господар». У перекладі з татарської мови «чумак» означає «перевізник».

Чумакували переважно козаки і селяни, іноді — міщани і кріпаки. Якщо козаки не везли краму, то супроводжували чумацькі валки, захищаючи їх від степових «комишників». «Не хочеш козакувати — йди чумакувати», — навчали молодиків.

Перевозили чумаки різний товар. З України — сушені фрукти, горілку, мед, сухарі, глиняний посуд. Найбільшим попитом користувалися вироби з дерева: ложки, діжки, відра, колеса, ярма, вози. Усе це розпродували дорогою до Криму. Повертаючись додому, вантажили мажі (обшиті драбинами великі вози) сіллю, соленою і в'яленою рибою, тканинами, прикрасами, дорогими винами.

Через степи пролягали важливі чумацькі магістралі:

1) Шпаковий шлях, назва якого походить від прізвища чумацького отамана Шпака. Починався він на Волині і пролягав на Умань, а від річки Синюхи — до Дніпра. То була частина колишнього Залозного шляху;

2) Муравський (Солоний) шлях, що починався на Лівобережжі й проходив верхів'ями Ворскли, Самари, через запорозькі паланки доходив до р. Кінські Води.

Заплативши запорожцям мостове (мито), а також мито від хури, ішли чумацькі валки вже без охорони до Перекопської Башти. Там платили мито Кримській орді й прямували до солоних озер або південного узбережжя Криму, де були великі міста-ринки Оттоманської імперії.

Історичні джерела містять відомості про Пахнучкову дорогу, шлях Сагайдака та Кальміуську сакму¹, якою татари нерідко вривались у приазовські степи. Цими дорогами користувалися й чумаки.

Чумацькі шляхи пролягали не тільки українськими чи кримськими землями. Мандрівні торгівці бували в Білорусі, Польщі, Молдові, на Кавказі, навіть у Скандинавських країнах.

У дорогу чумаки вирушали великими обозами (валками), які нараховували до ста, а то й більше маж. Із поміж себе обирали ватажка, відповідального за всю валку. Обов'язки у товаристві розподіляли рівномірно. По черзі чумаки наглядали за дотриманням порядку, охороняли валку, готували їжу. Найчастіше в дорогу запасалися пшоном і салом, з яких варили куліш і пшоняну кашу. Не забували і про галушки. По дорозі додому споживали солену і в'ялену рибу.

Вбиралися тільки у лляний, проварений в олії чи дьогті одяг. Він захищав чумака від хвороб, дощу, пилу, комах і гадюк. Брили по одній чистій сорочці: в них ховали чумаків, яким судилося померти на чужині.

Найбільший скарб чумаків — воли, до яких вони ставилися з особливою дбайливістю. Взимку їх відгодовували на винокурнях бардою, в дорозі вибирали для них найкращі пасовиська і водойми, за що сплачували їх власникам немалі гроші. Привілейоване становище у чумацькій валці мав і півень. Його спочатку прив'язували за ногу до переднього воза, а згодом він сам зникав до мандрів. Птах з червоним гребенем будив чумаків на світанку, уночі давав знати, де шукати вози. Вважалося, що він рятував валку і від придорожнього біса.

Скрізь, куди навідувалися чумаки, було людно і гамірно. Селяни розпитували про всілякі новини, слухали чумацькі пісні, оповідки про пригоди. Чумаків запрошували на родинні свята, щедро частували, допомагали, чим могли. Для вечірніх привалів чумаки розташовували вози чотирикутниками по п'ять, а то й по десять у ряд з кожного боку. Волів відганяли на пасовиська. Хтось колесо до воза лагодив, хтось нову вісь лаштував. «Кепська снасть відпочити не дасть», «Коли

¹ Сакма (татар. сукмак — дорога, стежка) — дорога в степу.

віз ламається, чумаки розуму набирається», — стверджує народна мудрість.

Чумацькі мандри таїли і багато небезпек. Не завжди вони були вдалимими. Не раз доводилося везти додому торохтія, тобто поверталися без товару, з пустими возами, які без вантажу торохтіли дорогою. Непоправною бідою ставали хвороба, смерть чумака. Ховали його обабіч шляху, насипаючи високу могилу і ставлячи на ній тичку з прив'язаною хустиною. Щоразу зупинялася біля неї валка вшанувати померлого. Кожен побратим насипав на могилу шапку свіжої землі. Невдала торгівля, падіж худоби, невиплачені борги спричиняли розорення. Потерпали чумаки і від нападів татар, котрі відбирали волів, товар. Нерідко мандрівників убивали, захоплювали у полон, а потім продавали на галери. Для опору нападникам чумаки запасалися рушницями, списами, а в разі небезпеки ставили свої вози так, що вони утворювали справжню фортецю. Тому чумацькі валки були своєрідними напіввійськовими об'єднаннями.

У середині XIX ст. чумацький промисел почав занепадати, особливо після появи залізничного транспорту. Однак і донині народна пам'ять зберегла високохудожні чумацькі пісні, які повертають забуті сторінки історії.

Чумацькі пісні — твори української суспільно-побутової лірики, у яких відображено життя і побут чумацтва.

Найпоширеніші в чумацьких піснях — мотиви прощання з родиною («Гей, ішли чумаки в дорогу...»), розлуки з коханою («Ой з-за гори з-за крутої сонечко сідає...»), важких чумацьких буднів («Ой загули чорні галенята...»), невдалої мандрівки («Над річкою, бережком...»), оборони від грабіжників («Ой з-за Дону з-за ріки...»), смерті на чужині («Ой помер чумаки та в чужій стороні...») тощо.

Досліджували чумацькі пісні, видавали їх тексти у XIX ст. З. Доленга-Ходаковський, І. Срезневський, М. Максимович та ін. Своєрідним підсумком цієї роботи можна вважати збірку «Чумацькі народні пісні» (1874) І. Рудченка (Івана Білика). У ній використано власні записи, рукописні збірки Т. Шевченка, Д. Пильчикова, П. Куліша, Я. Новицького, Л. Ільницького, О. Русова,

П. Рудченка (Панаса Мирного). Чимало чумацьких пісень містив «Збірник українських народних пісень» М. Лисенка, виданий у Лейпцигу (1868).

Своїм ліризмом чумацькі пісні привертали увагу українських письменників. За їх мотивами Т. Шевченко написав твори «Ой, не п'ються пива-меди...», «У неділю не гуляла...», «Ой, я свого чоловіка...», «Неначе степом чумаки...» та ін. Образ чумака — центральний у його поемі «Наймичка». Чумацькі пісні вплинули на ліричні вірші «Чумак» і «Дочумакувався» Я. Щоголева, поему «Чумаки» П. Морачевського, оповідання «Чумак» Марка Вовчка й однойменну п'єсу І. Карпенка-Карого. Романтичну драму про візників і торгівців «Український дивоспів» створив С. Руданський.

Нотатки на полях хрестоматії

«Ой горе тій чайці, горе тій небозі...»¹

Пісня «Ой горе тій чайці, горе тій небозі...» відома у багатьох варіантах, найдавнішим з яких вважають зафіксований у рукописному збірнику наприкінці XVII ст. (м. Кам'янець-Подільський). Походження її — літературне (книжне), оскільки стилістично вона істотно відрізняється від інших народних пісень. Спочатку твір побутував як вірш невідомого автора, а в «Історії Русів» автором первісного тексту «Ой біда, біда мні, чайці-небозі...» названо гетьмана Лівобережної України Івана Мазепу. Лише згодом цей твір став народною піснею.

Літературне походження твору засвідчують рядки «Бог старання міє», «жалю мні більше даєш», «же на світі безумне жила». Народний варіант впродовж майже трьохсотлітнього побутування позбавився елементів книжності.

Суть твору сформульовано вже в перших його рядках:

*Ой горе тій чайці, горе тій небозі,
Що вивела чаєнята при битій дорозі.*

У народі образ чайки є символом осиротілої, самотньої матері. Можливо, походження його сягає часів,

¹ Текст див. у кн.: Соціально-побутові пісні. — С. 101—102.

коли татарські орди гнали у полон хлопців і дівчат, яким жалібний крик чайок нагадував побивання матерів.

Основний мотив пісні — вболівання чайки-матері за долю дітей, з якими трапилося нещастя:

*Ішли чумаченьки, воли попасали,
І чаєчку ізігнали, чаєнят забрали.*

Переживання жінки передано особливо експресивно в метафорі:

*А чаєчка в'ється, об дорогу б'ється,
К сирій землі припадає, чумака благає.*

Уже в цих рядках текст пісні набуває динамічного ритму, чому сприяє форма діалогу між убитою горем матір'ю і чумаком, що передає весь спектр почуттів героїні. Чайка звертається до чумака:

*Ой ти, чумаченьку, ти ще молоденький,
Верни мої чаєнята, діточки маленькі!*

У двох рядках — п'ять пестливих слів. Нагромадження експресивно забарвленої лексики передає любов, ніжність, жаль, які відчуває мати до дітей. Так може благати тільки материнське серце. Коли чумаки відмовляються повернути діток, вона зголошується робити все на догоду їм, тільки б діти були коло неї:

*Не буду летіти, тут буду сидіти,
Буду воли завертати й діток доглядати.*

Остаточна відповідь чумаків звучить байдуже і безжально:

*Ой полети, чайко, на зелену пашу,
Бо вже твої чаєнята покидали в кашу.*

Відчай матері, котра втратила дітей, передано в останніх шести рядках, які є своєрідними заклинальними формулами-прокльонами. Люди тоді вірили в магію слова, особливо страшним вважали материнське прокляття. Кожне слово монологу містить колоритні деталі, що характеризують чумацький побут. Очевидно, саме тому цю пісню зараховано до чумацьких.

*Бодай ви, чумаки, у Крим не сходили,
Як ви мої чаєнята у каші зварили.*

До Криму дорога далека і небезпечна. Вирушаючи з дому, чумаки сподівалися на заробіток. Такий прокльон, за уявленнями, унеможлиблював їхнє щасливе повернення додому:

*Бодай вам, чумакам, воли похворіли,
Як ви мої чаєнята з кашею поїли.
Бодай вам, чумаки, воли поздыхали,
Як через вас чаєнята навіки пропали!*

Без волів і мажі чумак ставав звичайним бурлаком, приреченим на поневіряння і страждання. Проклинаючи чумаків, мати-чайка добирає найстрашніші для них слова.

Уже в назві пісні розкрито глибоку материнську любов до дітей, тривогу за їхню долю і невимовну тугу від втрати. За силою материнських почуттів вона належить до кращих надбань української народної лірики. Її популярність засвідчують численні текстові і музичні варіанти.

Образ матері-чайки глибоко символічний, уособлює матір-Україну. Зокрема, у повісті «Жінка у зоні» С. Йовенко він перетворився на зловісний символ безмовного страждання матері, яка потерпає від руйнації роду, втрати найдорожчого — дітей.

Переказують, що цю пісню любив співати гетьман Іван Мазепа, а наспівування її Марією Заньковецькою навіяло А. Чехову назву однієї з п'єс — «Чайка».

«Ой ясне сонце високо сходить...»¹

Пісні надають багатий матеріал із життя і побуту чумаків, їхні вичерпні характеристики. Деякі з них сповнені героїчними мотивами, що ріднить ці твори з козацькими піснями. Переважно тут ідеться про сутички чумаків з розбійниками. Пісня «Ой ясне сонце високо сходить» — одна з них, зачин якої традиційний:

*Ой ясне сонце високо сходить,
А низенько заходить...*

¹ Текст див. на сайті: <http://www.ukrlit.vn.ua>

Ці слова інформують про час розгортання подій, створюють відповідну атмосферу.

Зупинивши валку під лісом на нічліг, чумацький отаман не спить. І хто знає, що тривожить його в степу серед ночі, чому він «по доріжечках ходить» і «білі ручки ломить». Чи тому, що сторона далека, непевна, а може, серце віщує лиху пригоду. Не спить, оглядає сонних товаришів, степ, підкладає хмизу в багаття. З нетерпінням чекає вранішньої зорі, щоб продовжити шлях.

Нічний неспокій виявився небезпідставним. Отаман повідомляє про можливий напад розбійників:

*Ой що з-під гаю,
Та з-під темного лісу
Розбійники виїжджають...*

Прямої характеристики ватажка пісня не дає, проте можна дійти висновку, що він — досвідчена і мудра людина. Недарма ж його поставлено на чолі валки. Про симпатію до нього свідчать слова «низенько», «доріжечка», «ручки». Звертання «братця» створює атмосферу довіри до всього, що каже отаман.

Здогад про напад розбійників підтвердився. Першим з'явився їхній ватаг, поводитьсь зухвало, аж сивий кінь під ним «грає, виграє». Недоброзичливість до чумаків відчувається в його поставі, гордовитій мові:

*Ой здорові, превражії сини,
Ой здорові, ночували!
Ой скажіть же, превражії сини,
Де ж ваш чумацький отаман?*

В очікуванні легкої перемоги і багатой здобичі розбійник намагається продемонструвати свою зверхність, адже кількісна перевага на його боці. Однак недооцінив він сили цих тихих і дещо повільних мандрівників. У хвилини небезпеки вони діють блискавично і згуртовано. Несподіваність і вигадка сприяли їхній перемозі.

Перебіг подій у пісні подано лаконічно, ескізно. Про окремі позатекстові моменти можна легко здогадатися. Загалом сюжет подано пунктирно: вечір — тривога чумацького отамана — повідомлення про розбійників —

поява ватага розбійників — звертання чумацького отамана до побратимів — перемога чумаків — від'їзд до Полтави. Відсутність деталей у тексті не заважає повнокровно сприймати і розуміти його.

Мабуть, відчувши близькість розбійників, чумаки домовилися про тактику спротиву. Вози розташовано чотирикутником, всередині якого можна сховатися від степового вітру і протидіяти ворогу. До зустрічі з ним усі готові. Прибулі розбійники не бачать отамана валки, а в нього гроші, якими розплачуються чумаки за водопої та пасовиська. На запитання розбійника «Де ж ваш чумацький отаман?» чумаки вдають збентеженість, вказуючи на його «схованку»:

*Наш отаман сидить між возами,
Умивається сльозами,
Сидить між новими,
Умивається дрібними.*

Своєрідну роль у цитованому уривку відіграють постійні епітети, використані в конструкціях з повторами. Відірваний від означуваного слова прикметник субстантивується і, не втрачаючи при цьому своєї функції постійності, надає розповіді особливої схвилюваності.

Із тексту пісні видно, що отаман чумаків ніби розгубився. Це розслаблює розбійників. Безпечні й самовпевнені, вони поступово набиваються між возами, щоб поглузувати з невдахи. І в цьому їхня фатальна помилка. На заклик свого отамана чумаки хапають заздалегідь приготовлені важкі дрюки, оточують злодюг.

М. Коцюбинський, вражений текстом цієї пісні, так уявив нерівний бій: «І от при світлі догораючого вогнища, у глухому степовому байраці, у мертвій тиші сонного гаю зчинився бій. Брязкіт дрюччя, крики, стогін, прокльони, благання о поміч, хрип конаючих, дикі голоси сполоханих птахів, лопотання їх крил — усе те зіллялося в один несказаний галас, в одну хвилю диких згуків... Котиться та хвиля гаєм, далі тихшає, а ще далі гине в широкому степовому просторі, під темним зоряним небом. Ось налягли здобичники, тісною каблучкою здушили чумаків, вимахують ножами та булавами... Міцно стоїть купка завзятих чумаків — видко, наважилась боротися до краю, на життя й

смерть... Ще хвилина — і враз, як один чоловік, ринула лавою на розбишак, розірвала тую живу каблучку, зім'яла, кинулася в один, у другий бік, несучи скрізь жах та смерть... Здригнулися комишники, побачивши побитих товаришів, і кинулися навтеки, підставляючи спини під чумацьке дрюччя.

Довго тяглася гонитва, аж дикі нетрі та комиші сховали недобитків у своїй гущині» («На крилах пісні»).

У цій картині можна виокремити зав'язку (повідомлення про розбійників), розвиток дії (приготування чумаків і появу злодійської ватаги), кульмінацію (сутичку з розбійниками) і розв'язку (перемога чумаків). Ці самі елементи сюжету наявні й у тексті пісні, незважаючи на те, що в ньому немає такого детального і послідовного зображення подій. У народному творі — ані слова про підготовку валки до відсічі нападників. Поза кадром залишається і задум, наслідком якого є перемога чумаків. З усього матеріалу вихоплено найсуттєвіше. Для людини, добре обізнаної з побутом чумаків і небезпеками, що чатували на них у дорозі, цього було достатньо.

Динаміку зображеного в пісні малюнок створюють ущільнене передавання подій і пряма мова персонажів. Своєрідність ритміки тексту визначає послідовне чергування довгих (8—11 складів) і коротких (5—6 складів) рядків. Довгі рядки ніби вповільнюють дію, розтягують її в часі, чому сприяє і повторення спільнокоренових слів:

Що найстарший превражий син розбійник

На сивому коню грає.

Ой що він грає, виграє.

Він до валки привертає.

Текст пісні дає змогу уважно розглянути злодійського ватага, «побачити» найважливіші портретні деталі. Про його зовнішній вигляд — жодного слова, проте можна уявити чоловіка з хижим поглядом і зухвалою посмішкою на устах. Кінь у нього баский, норовливий, як і його господар. Мова злодія — неспішна, розмірена, кожне слово він вимовляє так, ніби насолоджується своєю силою.

Короткі рядки стискають розповідь, у них переважають прості дієслівні присудки, від чого темп пісні наростає, а динаміка зображуваного посилюється:

*І побили розбійників
Сорок ще й чотири,
Побили й пов'язали,
Й на нові вози поклали...*

Зумовлює ритм пісні і римування. У тексті зустрічаються суміжні рими (у перших чотирьох рядках) та рими всередині віршового рядка («грає, виграє», «дрюки в руки», «встали, дрюки взяли»). Більшість рим — жіночі з наголосом на другому складі від кінця. Ці сталі акценти формують монотонну ритмічну організацію твору. Таке римування доповнюється лексично багатою й емоційно насаженою фонічною організацією тексту, що разом з мелодією творить справжній мистецький шедевр.

Своєрідна композиція пісні, її ритмічне оформлення дають змогу на невеликій текстовій площині відтворити цілісне епічне полотно. Особливості розповіді, окремі деталі, пов'язані з чумацьким побутом (наприклад, зброя, якою чумаки боронилися), зберігають виразний відбиток обставин, які породили пісню. Дає твір і суттєвий штрих до соціально-психологічного портрета чумацтва. Попри поміркованість характеру, розмірність життя, у найскрутніші хвилини протистояння степовим «здобичникам» чи «вражим бусурменам» чумаки виявляли згуртованість і відвагу.

Бурлацькі пісні

До соціально-побутової лірики належать бурлацькі пісні, що зародилися в середовищі бурлаків — людей без постійної роботи і постійного місця проживання, котрі в пошуках кращої долі змушені були виконувати найтяжчу сезонну роботу.

Бурлакування як соціальне явище виникло в період Руїни (60—80-ті роки XVII ст.), а розвинулося за часів кріпацтва. Селяни-кріпаки втікали від поміщиків на вільні землі, приєднувалися до козаків, ішли на Запорозьку Січ. Чимало їх наймалося до багатих господарів, на різні промисли. Бурлаками ставали колишні козаки після знищення Січі, втікачі від рекрутчини, сироти. Були навіть гурти з бурлаків — тафи, що займалися виловлюванням, обробленням та продажем риби.

В Україні бурлаками називали самотніх бездомних людей, як правило, неодружених або тих, хто через певні обставини змушений був покинути родину. Вони виконували найважчу роботу: займалися хліборобством, випасали худобу, разом із чумаками їздили у Крим по сіль та рибу. М. Костомаров у праці «Про історичне значення російської народної поезії» писав: «...З поняттям про бурлаку поєднуються усякі нестатки, земні бідування і прикrostі. На бурлака нападають усі нещастя, йому немає в світі пристанища, йому “ніде головки прихилити”, він — істота, віддана долею на страждання, але істота, яка усвідомлює весь жах свого становища у світі і тому найнещасніша». Життя на чужині, смуток за рідними, коханою, гіркі роздуми над власною долею іноді виливалися в тужливі рядки. Так створювалися бурлацькі пісні.

Бурлацькі пісні — невелика група соціально-побутових народних творів, у яких переважають мотиви злиденного життя бурлаків.

Своїм змістом давні бурлацькі пісні нагадують козацькі, чумацькі, заробітчанські та наймитські, які виражають народні погляди на соціальну нерівність. Тому слова «бурлак», «чумак», «козак», «приймак», «сирота» взаємозамінні в багатьох з них. Це дає підстави стверджувати про певну умовність виокремлення бурлацьких пісень із-поміж наймитських і заробітчанських.

Основні теми бурлацьких пісень — поневірання в чужому краї, жорстокість господарів, туга за домівкою і родиною, нарікання на нещасливу долю. У них домінують скрута, смуток, тривожні переживання «бідної сиротини», журба за змарнованими літами, гіркі роздуми про передчасну старість. Зворушливо описано і смерть «бідаги», яка водночас була і порятунком від життєвих незгод.

Багато зібрав бурлацьких пісень І. Манжура. За їх мотивами він писав і власні вірші: «Бурлака», «З заробітків», «Бурлакова могила». До тужних бурлацьких історій зверталися також Я. Щоголів («Бурлаки», «На чужині»), І. Нечуй-Левицький («Бурлачка»), М. Вороний («Бурлацька») та В. Винниченко в оповіданнях збірки «Краса і сила».

Нотатки на полях хрестоматії

«Та забілили сніги...»¹

Шедевром бурлацької лірики фольклористи вважають пісню «Та забілили сніги...». Її перші рядки навівають смуток, створюють неповторну атмосферу розгортання події:

*Та забілили сніги,
Забілили білі,
Ще й дібровонька.*

Поетичне відтворення внутрішніх переживань, почуттів і думок, викликаних життєвими негараздами, народ віддавна поєднував з образами природи. Художній паралелізм наявний і в аналізованому тексті. Образ білих снігів викликає в уяві реципієнта краєвиди холодної та непривітної до бідаки-сіроми чужини, а також асоціюється зі станом людини в її передсмертні дні. Лаконічно, просто й переконливо, за допомогою одного об'ємного образу пісня створює неспокійну, тривожну тональність. Такий початок готує до сприйняття чогось трагічного, невідворотного.

Наступна строфа розгортає сумну картину з життя бурлаки, повідомляючи про його хворобу:

*Та заболіло тіло
Бурлацькеє біле,
Ще й головонька.*

Занепокоєння посилюється з кожним рядком, переростаючи у співчуття до героя пісні, вболівання за його нещасливу долю.

Неквапна розповідь поступово вихоплює яскраві деталі з бурлацького життя. Нікому сумувати за бурлакою, бо в нього немає ні батька, ні неньки, ні сестри, ні брата, ні вірної дружини. Цей вичерпний перелік підкреслює болісне переживання героєм свого сирітства. Усе життя пробув він самотником, поневіряючись у наймах, у самотині доведеться й помирати. Увесь душе-

¹ Текст див. у кн.: Наймитські та заробітчанські пісні / Упоряд. С. Грица, О. Дей, М. Марченко. — К.: Наукова думка, 1975. — С. 105—106.

вний біль він може вилити тільки своєму товаришеві, такому самому сіромі, як і він сам.

Монолог бурлаки займає більше половини тексту пісні. Неспокій і тривога, що виникли на її початку, сягають кульмінаційної точки. За давнім звичаєм, просить бурлака у свого товариша прощення. У словах «прости ж мене, брате» — щире каяття за випадково заподіяну образу чи лихе слово. А далі висловлює і свою останню волю, виконати яку — священний обов'язок того, кому адресовано прохання:

*Зроби ж мені, брате,
Вірний товаришу,
З клен-древа труну!*

*З клен-древа труну.
Поховай мене, брате,
Вірний товаришу,
В вишневім саду!*

*В вишневім саду.
В вишневім садочку
На жовтім пісочку,
Під рябиною.*

Рослинна символіка в змальованій картині досить прозора. Завжди на одиноких могилах висаджували дерево — явір, тополю, калину. У різних варіантах пісні — «рябину» (горобину), «калину», які в контексті могили є символом журби і скорботи. Постійні повтори уповільнюють розповідь, увиразнюють її, допомагають зосередитися на основному: «забіліли... забіліли», «рости... рости», «лист додолоньку... лист додолоньку». У виконавській практиці вони поглиблюють емоційний вплив твору. Подібну роль виконують анафори («З клен-древа труну», «В вишневім саду») і звертання до товариша. Пестливо-зменшувальні форми окремих слів («дібровонька», «головонька», «садочок», «додолоньку») викликають співчуття до бурлаки, підкреслюють його природне прагнення мати хоч би який захист, відчувати людську турботу, увагу, співчуття. Особливої чарівності та виразності надають пісні постійні епітети: «біле тіло», «вірний товариш», «жовтий пісочок», «ясне сонце», «буйний вітер».

Родинно-побутова лірика

Генетично споріднені з обрядовими родинно-побутові пісні, у яких яскраво відображено морально-етичні постулати українців. Ці пісні дуже давні: в них можна відшукати міфологічні та магічні елементи, нашарування різних історичних епох.

Родинно-побутові пісні — вид народних творів, які передають почуття, переживання, найпотаємніші бажання людини, пов'язані з її особистим і родинним життям.

«Пісня — щоденник малоросіянина, до якого він заносить усе, що думає, відчуває, робить», — писав О. Бодянянський. Не випадково за чисельністю родинно-побутові пісні переважають усі інші, адже їхній неповторний художній світ увібрав у себе найрізноманітніші явища українського побуту, взаємини в родині, щирі почуття і переживання. Одні з них сповнені сумом і тугою, інші — бадьорим настроєм і дотепним жартом. Багатовіковий розвиток і побутування родинно-побутової пісні зумовлюють її нинішню популярність, особливо це стосується творів про кохання. Ця група родинно-побутової лірики закріпила за українцями репутацію найспівучішого народу.

До родинно-побутових належать пісні про родину, особисте життя (кохання, жіночу долю, сирітство, гумористичні, сатиричні). Деякі фольклористи до цієї групи зараховують і колискові, хоча останнім часом їх прийнято розглядати в масиві дитячого фольклору.

Родинно-побутова пісня має досконалу художню форму і характерний комплекс ознак. У ліричних піснях, де в центрі уваги перебувають внутрішні переживання і роздуми героїв, переважають зачини у формі психологічного паралелізму, почуття персонажів проступають у численних діалогах і пестливій лексиці, зовнішній світ презентують лаконічні традиційні формули («по садочку ходжу», «ой на горі на високій», «ой у полі криниченька» тощо). Серед найпоширеніших символів — образи долі (поля, степу, шляху) та віку людини (весни, дерева роду, зелені, квітучого саду). Притаманний їм композиційний принцип послідовності (природно-подійна послідовність, асоціативний «ланцюговий

зв'язок», однорядне нанизування і ступенювання об'єктів і дій).

У цих піснях переважно дворядкова або чотирирядкова строфа з повтором другого чи третього та четвертого речень. Їх виконують сольо або гуртом.

Пісні про родинне життя

Сімейні стосунки людини пов'язані з певними настроями, переживаннями, почуттями, які відображено у піснях про родинне життя.

Пісні про родинне життя — тематична група ліричних родинно-побутових пісень, у яких розкрито різні сторони складних сімейних проблем, що окреслюють переважно тему жіночої долі.

Тематика пісень про родинне життя різноманітна: щасливе подружнє життя («Ой пряду, пряду...»); тяжке життя невістки в чужій родині («Та повій, вітре, з яру...»); жалі й нарікання заміжньої жінки на нещасливу долю, нестерпне життя з нелюбом, складні відносини зі свекрухою («Ой вербо, вербо...», «Ой зацвіла червона калина...»). Особливо емоційні пісні про долю жінки-матері, материнські почуття, невтішне горе втрати сина або дочки («Ой із-за гори та буйний вітер віє...»). Ліричні пісні, сповнені жіночих скарг на нещасливий шлюб, І. Франко назвав «жіночими невірливими псальмами» і зарахував до них «Ой попливи вутко...», «Ой мій батько гіркий мені світ зав'язав...», «Ой, зійду я на могилу...» та ін. Змальоване в них і життя вдів, вдівців, сиріт («Ой горе, горе калині при долині...», «Ой щось у лісі гукає...»). За емоційним змістом вони відображають широкий діапазон настроїв — від світлого суму до високої трагедійності.

Пісні про родинне життя — поетична історія людських сердець. Вони возвеличують високі ідеали родинних і особистих стосунків: скромність, стриманість, вірність у коханні, довіру, щирість тощо. Суворо засуджують перелюб і зраду. Високо підносять любов і пошану до батьків, людей старшого віку. Здорова родина, у якій батьки люблять дітей, діти шанують батьків, а всі живуть у злагоді, — основа світогляду українців.

Нотатки на полях хрестоматії

«Чи я в лузі не калина була...»¹

За будовою пісня «Чи я в лузі не калина була...», подільський варіант якої записала Настя Присяжнюк 1964 р. у с. Погребище, — зразок тричленного паралелізму, коли людські переживання порівнюють одночасно з кількома явищами зовнішнього світу: «Чи я в лузі не калина була?», «Чи я в полі не травиця була?», «Чи я в батька не дитина була?» — «Взяли мене обламали і в пучечки пов'язали», «Взяли мене ізкосили і в копиці положили», «Взяли мене заміж дали і світ мені зав'язали, / Така доля моя, гірка доля моя».

Людська особистість постає в образах калини, травиці, які тільки імпліцитно натякають на дівчину, і дитини. Абстраговані асоціації утворюють постійні *символи* — художні образи, які заступають у поетичній мові звичну назву життєвого явища.

Калина — символ дівочої духовної краси, любові, цнотливості. Червоний колір дозрілих ягід також символізує вроду дівчини: «Ой ти, дівчино, червона калина! Уста твої рум'яні, як калина!». Ламання калини, в'язання пучечків символізують понівечену долю молодой жінки, її невдалий шлюб. Подібне значення має і косіння трави та складання її в копи. З травою в народній поезії завжди асоціювався вік або доля людини. Образ скошеної трави наводить на думку про нещасливе заміжжя, пов'язані з ним розчарування, болісні переживання.

Прийом тричленного паралелізму створює своєрідний ефект розгону, емоційно насичену атмосферу, важливу для сприймання основного змісту пісні. Така побудова перших строф умотивована логічною послідовністю. Якби фраза «Чи я в батька не дитина була?» прозвучала на початку, то рядки про калинові пучечки і копиці трави утратили б своє символічне значення, стали б зайвими. Тому перші три строфи пісні конденсують її основний зміст.

¹ Текст див. у кн.: Пісні Поділля: Записи Несті Присяжнюк в с. Погребище, 1920 — 1970 рр. / Упоряд. С. Мишанич; Відп. ред. С. Грица. — К.: Наукова думка, 1976. — С. 409—410.

Можна тільки здогадуватися, чому шлюб молодої жінки нещасливий, у пісні про це — жодного слова, основну увагу сконцентовано на переживаннях героїні. Остання строфа — її гіркі роздуми над тим, чому так склалося:

*Чи не було річеньки утопитися мені?
Чи не було кращих одружитися мені?
Були річки — повсихали,
Були кращі — повмирали,
Така доля моя, гірка доля моя.*

Колоритний емоційний малюнок пісні створено за допомогою численних повторів, рефрену «Така доля моя, гірка доля моя», риторичних запитань, окличних інтонацій.

Пісні про кохання

Почуттям закоханих, їхнім сподіванням і переживанням присвячено пісні про кохання, у яких також виливають сум зневаженої в коханні особистості.

Пісні про кохання — найбільша група із циклу ліричних родинно-побутових пісень, у яких оспівують почуття і переживання закоханих.

Цій групі пісень притаманні сердечна зворушливість, глибокий зміст, художня досконалість. У них — найтонші порухи людської душі: прихильність, ніжність, любов, щирість, шляхетність, вірність, зневага, гордоці, ненависть тощо. Цим зумовлені романтичний характер зображення дійсності, ідеалізація почуттів ліричних героїв, гіперболізація духовних драм, емоційна відкритість, надмірна чутливість, поетизація туги і смутку. Вони насправді посідають почесне місце серед найвищих мистецьких надбань народу. Усі елементи змісту і форми в них підпорядковано культу почуттів. Тематичний спектр народної інтимної лірики виходить далеко за межі емоцій двох закоханих. Проста композиція, що найчастіше має діалогічну конструкцію, посилює драматизм і психологізм. Однак пісні про нещасливе кохання та розлуку побудовані у формі монологу.

Інтимну задушевну атмосферу ліричних пісень передають емоційно навантажені особлива образність та пестлива лексика.

Характерною особливістю циклу є і традиційна лірична символіка: пара голубів (закохані), зірка, зозуля (дівчина), місяць, сокіл (коханий), хміль (невірний хлопець) та ін. Емоційна енергія цих пісень живить інтимну лірику майстрів поетичного слова.

Нотатки на полях хрестоматії

«В чистім полі криниченька...»¹

Колоритний малюнок ліричної пісні про нещасливе кохання відкриває найширша, яку тільки може охопити зором людина, панорама: чисте поле — відкритий простір, центром якого є «криниченька на чотири сходи». Лаконічна зовнішньо-просторова обставина виконує роль прямої експозиції, в якій на рівні символу закодовано тональність усієї пісні. Криниченька пов'язана з розлукою, сумом, тугою, жалем.

Скомпонована за принципом ступеневого звуження (картина з плоским живописним фоном — «поле» — звужується до конкретної точки в просторі — «криниченьки»), експозиція готує до сприйняття іншого епізоду — розлуки закоханих:

*Любив козак дівчиноньку
Не чотири годи.
Любилися, кохалися,
Та й не побралися,
Тільки наші воріженьки
Та й навтішались.*

Цей уривок за своєю інформативністю найбільш значущий, оскільки пояснює причини глибокої зажури і туги дівчини: зла воля воріженьків. Вони — найпоширеніші в народній ліриці недоброзичливці закоханих.

¹ Текст див. у кн.: Народна лірика / Упоряд., передм. та прим. М. Стельмаха, І. Синиці. — К.: Мистецтво, 1956. — С. 227.

Образ воріженьків існує не окремішньо, а в тісному зв'язку з образом розлучених.

Промовистим є й інший символ пісні — рута, яка асоціюється з дівочістю, цнотливістю. Вислів «Руту сію, руту саджу, / Руту поливаю» варто сприймати як повідомлення про чесність дівчини, її намагання залишитися незайманою для коханого.

Монологічний виклад у пісні має сповідальний характер, особливо у фінальній частині, де героїня апелює до коханого:

*Ой я тебе, козаченьку,
Щодня споминаю.
Будь щасливий із тією,
Котору кохаєш!
А над мене вірнішої
Довіку не знайдеш.*

У цих рядках — почуття ніжної туги, любові, відданості дівчини, її прагнення бачити милого щасливим. Художньо-зображальні засоби пісні лаконічні, композиційне вирішення просте, емоційна напруженість відтворена за допомогою прозорих символів, пестливої лексики, своєрідної ритмомелодики.

«Лугом іду, коня веду, розвивайся, луже...»¹

Мотив нещасливого кохання — один з найпоширеніших у ліричних піснях про кохання, що надає їм особливо сумного і журливого звучання. Пісня «Лугом іду, коня веду, розвивайся, луже...» теж належить до цієї групи. Її зачин побудовано у формі паралелізму, який одразу переводить інформативний характер твору на рівень поезії й надає їй особливого емоційного звучання, налаштовує на відповідне сприйняття.

Кожна із трьох композиційних частин пісні має власне емоційно-психологічне забарвлення. Перша побудована у формі діалогу, репліки якого сприяють розгортанню думок дівчини і козака. Розмову починає дівчина, слова якої засвідчують хвилювання за власне майбутнє:

¹ Текст див. у кн.: Пісні кохання / Упоряд. і передм. О. Дея. — К.: Дніпро, 1986. — С. 195.

*Лугом іду, коня веду, розвивайся, луже.
Сватай мене, козаченьку, люблю тебе дуже.*

*Ой хоч сватай, хоч не сватай, хоч так
присилайся,
Щоб та слава не пропала, що ти залицявся.*

Козак прямо і лаконічно повідомляє причину своєї відмови, пов'язану із соціальною нерівністю:

*Ой коли б ти, дівчинонько, трошки багатенька,
Взяв би тебе за рученьку, повів до батенька.*

З «передирок» дівчини і козака стає зрозуміло, що стало на заваді їхньому одруженню. Не дійшовши взаємної домовленості, закохані обмінюються словесними закляттями на долю, які унеможливлюють щасливий шлюб (формула неможливого):

*«Бодай же ти, дівчинонько, тоді заміж пішла,
Як край битої дороги рута-м'ята зійшла».*

*«Бодай же ти, козаченьку, тоді оженився,
Як у млині на камені кукіль уродився».*

Ця композиція створює емоційно-напружену, експресивну сценку, пов'язану зі з'ясуванням стосунків закоханими.

Друга частина пісні — своєрідний роздум-утішання «зовнішньої особи», оптимізм якої передано за допомогою образу «рути зелененької» (дівчина незаймана!), постійного епітету «молоденька», повтору «цей покинув, другий буде» і символічної картини майбутньої долі зрадливого козака:

*Цей покинув, другий буде, другий буде кращий.
А цей буде у болоті над чортами старший.*

Сюжетний розвиток долі героїв у спокійно-об'єктивному форматі відбувається у третій частині. Ланцюгово-асоціативне комбінування тексту розкриває картини життя персонажів у поєднанні з описами природи. Перехід від природних явищ до людини пов'язаний з розгортанням змісту, акцент перенесено на життєві реалії:

*Край битой доріженьки рута-м'ята зійшла.
Молодая дівчинонька та вже й заміж пішла.*

*А у млині на камені кукіль не зіходитьь.
Старий козак, як собака, по вулицях ходитьь.*

*Ой у млині на камені кукіль не вродився.
Старий козак, як собака, й досі не женився.*

Моральна оцінка зображених подій проступає у «вирожінні» щодо майбутнього козака («цей буде у болоті над чортами старший»), подоланні формули неможливого в зображенні долі дівчини (вийшла заміж, щаслива), неможливості подолати спрямоване на козака закляття («досі не женився»), порівнянні його із собакою, що має негативне забарвлення.

Жартівливі пісні

Гумор — одна з типових рис українців. Яскравими народними веселощами, сердечною теплотою, оптимізмом іскриться дивовижний світ жартівливих пісень.

Жартівливі пісні — фольклорні пісенні твори гумористичного або сатиричного змісту.

Стосуються вони найрізноманітніших сфер життя народу, вад людини і суспільства. Найпоширеніші об'єкти висміювання — чоловік-п'яниця, сварлива жінка, розпусний дяк, легковажна дівчина, кум-залицяльник, жінка-багачка, ледачий парубок.

Засоби і прийоми творення характерів у жартівливих піснях розмаїті, як і тематика. Для увиразнення художнього зображення найчастіше використовують антитезу, зіставлення, самовикриття, саморекламу, гіперболу, літоту, нанизування однотипних деталей тощо. Часто в них органічно поєднано різні прийоми зображення персонажа, що дає змогу вичерпно зрозуміти його характер, створити смішні викривальні ситуації.

Структура жартівливих пісень різноманітна. Найпоширеніші форми викладу змісту — діалогічна, монологічна, описова і комбінована (поєднання діалогу з описом).

Жартівливі пісні використовували у своїй творчості І. Котляревський, Т. Шевченко, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Старицький, М. Кропивницький, І. Франко, М. Гоголь, І. Нечуй-Левицький, Остап Вишня та ін.

Нотатки на полях хрестоматії

«Ой куди ж їдеш, Явтуше?..»¹

У пісні «Ой куди ж їдеш, Явтуше?..» підкреслено позитивні якості одного персонажа (дівчини) з метою відтінення негативних якостей іншого (хлопця). Вайлуватість та обмеженість парубка виявляються на тлі винахідливості, дотепності дівчини. Звертаючись до хлопця на ім'я, називаючи його своїм другом, вона не може домогтися від нього конкретної відповіді на жодне запитання:

*Ой куди ж їдеш, Явтуше?..
А чи ти візьмеш і мене, Явтуше?..
А що ж ти купиш, Явтуше?..*

Тоді дівчина вдається до хитрощів. Улесливим словечком, лагідною мовою вона таки здобуває прихильність Явтуха:

*Та якщо ж твоя ласка,
То й скажеш!..
Та якщо ж твоя добра ласка,
То й хочеш!..*

У цих репліках проступає легка насмішка над недолугим хлопцем. Вияв фальшивих почуттів до нього (бажання поцілувати, обняти) сприймається як відверте глузування. Отже, на основі протиставлення, закладеного в діалогічній формі пісні, поступово розкриваються характери обох персонажів.

Важливим гумористичним прийомом є і самовикриття героя. Відповіді Явтуха дівчині вимальовують деталі, що довершують гумористичну постать хлопця-дивака:

¹ Текст див. у кн.: Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У 2-х кн., 4-х ч. — Кн. 1. — К.: Обереги, 1994. — С. 373—374.

*Обніми, та гляди, не задави!..
Пригорнись, та не звали!..
Поцілуй, та гляди, не вкуси!..*

Негативні риси характеру вгадуються і в однотипних, примітивних відповідях парубка: «Не скажу», «Не хочу», «Не дам». Остання репліка вражає грубим звертанням, яке може дозволити собі тільки обмежена людина:

Тю дурна, вернись!

Діалогічна форма пісні «Ой куди їдеш, Явтуше?..» — типова для жартівливих пісень — започаткована в давній обрядовій поезії. С. Килимник у праці «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні» писав, що цей твір у давнину був веснянкою і тільки згодом став народною піснею.

«Ой посіяв мужик та й у полі ячміль...»¹

Неповторним колоритом багаті жартівливі пісні родинно-побутової тематики. Особливо діставалося в них жінкам, вередливим і хвастливим, пещеним і зарозумілим.

Героїня пісні «Ой посіяв мужик та й у полі ячміль...» — жінка, котра завжди своєю впертістю бере верх над чоловіком. Пісня має нескладну будову і, якби не приспів, сприймалася б як цілком серйозний твір. Основу її тексту становить описова картина, що фіксує важливі моменти вирощування, збирання та оброблення ячменю:

*Ой посіяв мужик та й у полі ячміль..
Та й уже ж той ячміль та й у полі зійшов..
Та й уже той ячміль та й у полі поспів..
Та й уже ж той ячміль на ниві пожали..
Та й уже той ячміль в снопи пов'язали..*

Без приспіву пісня нагадує веснянки «Просо», «Мак», які послідовно зображують процеси хліборобської праці. На цій підставі О. Дей стверджував, що в пісні «Ой посіяв мужик та й у полі ячміль...» вчувається

¹ Текст див. у кн.: Розлилися круті бережечки: Українські народні пісні та думи / Упоряд. О. Микитенко; Худож. В. Лопата. — К.: Веселка, 1985. — С. 202.

відгомін її первісного ігрового виконання. В цьому вона не одинока: жартівливі пісні «Не стій, дубе, не гуди...», «За городом козу пасла...», «Виорю толоку, посію гороху...», «Ой на горі калина...» теж мають подібну структуру і нескладний зміст, що вказує на давнє походження.

Належність пісні до жартівливих зумовлюють такі слова:

Мужик каже: ячмінь, жінка каже: гречка.

— Не мов мені ні словечка, нехай буде гречка.

Повторюваний після кожного рядка приспів є своєрідним гумористичним мереживом, яким оповита пісня. Завдяки цьому серйозний зміст починає сприйматися по-новому.

Відповідного смислу набуває і зображена в ній не рідкісна для давнього побуту ситуація: поступливий, роботящий, добрий душею чоловік не перечить своїй упертій дружині, розуміючи всю марність таких зусиль.

Колоритною постає і непоступлива жінка: насуплені брови, складені на грудях руки, тонкий і високий голосочок. У її затятості переконують і дещо видозмінені приспиви в заключній частині пісні:

Мужик каже: пиво, жінка каже: диво...

Мужик каже: гості, жінка каже: люди...

У скарбниці народної творчості є і прислів'я подібного змісту: «Їй кажеш “ячмінь”, а вона каже “гречка”». Очевидно, сформувалося воно на основі змісту аналізованої пісні.

Пісні літературного походження

Між фольклором і літературою завжди існував тісний взаємозв'язок. Народна творчість надихала багатьох письменників, література впливала на розвиток фольклору. Багато авторських пісень з часом ставали народними, бо своєю поетикою вони були близькі до народних пісень, функціонували за фольклорними законами. Адже в минулі віки пісня передавалася усно і через рукописні збірники. Тому, як і народна, авторсь-

ка пісня змінювалася, побутувала в різноманітних варіантах, поступово втрачала авторство і починала сприйматися як народна.

Пісні літературного походження — поетично-музичні твори, перейняті народом від письменників і композиторів.

Багато з них були настільки популярними, що пережили не одне покоління людей. Радісні й журливі, сповнені тривоги і мрій про щастя, вони вросли в культуру і духовну сферу народу. Змінюються покоління, історичні обставини, та не втрачають своєї чарівності романс «Дивлюсь я на небо...» М. Петренка, лірична пісня «Стоїть гора високая...» Л. Глібова тощо.

Особливий пласт пісень («Засвіт встали козаченьки...», «На городі верба рясна...», «В кінці греблі шумлять верби...», «Ой не ходи, Грицю...» та ін.), що живуть в народі як прекрасні фольклорні твори, належить легендарній поетесі середини XVII ст. Марусі Чурай.

Найпопулярнішою наприкінці XVIII ст. стала пісня «Їхав козак за Дунай...», автором якої був козак Семен Климовський. На початку XIX ст. вона стала популярною в Польщі, Чехії, Німеччині, Франції, Англії та інших країнах Європи. Своєю наспівністю і теплим ліризмом твір привабив композиторів Л. ван Бетховена, К. Вебера, М. Дальвімара та ін. Перероблений німецьким поетом Х. Тідге твір під назвою «Козак і дівчина» було включено до енциклопедії фольклорних творів «Музичні скарби німців».

В українській народній пісенній поезії широко побутують твори Т. Шевченка, В. Забіли, О. Афанасьєва-Чужбинського, С. Руданського, І. Франка, Ю. Федьковича, С. Воробкевича, Б. Лепкого, Лесі Українки, Олександра Олеса, П. Тичини, А. Малишка, В. Симоненка.

До літературних творів належать і пісні-гімни. Найдавніші гімни зафіксовані в літературах ранніх держав Єгипту, Месопотамії, Індії. У Давній Греції вони були культовими піснями на честь богів: *пеан* — хвалебний гімн Аполлону; *дифірамб* — урочистий хоровий твір на честь Діоніса. Культові пісні створювали й інші народи. У часи Середньовіччя поширеними були *хорали* —

релігійні співи в католицькій церкві. Християнські гімни і тепер є складовою церковних богослужінь.

Гімн (грец. *hymnos* — урочиста пісня) — урочиста пісня, яка вживається переважно як державний символ.

Поряд з терміном «гімн» використовують українське слово «славень».

В Україні роль гімну виконувало чимало патріотичних пісень: середньовічні *кондаки* (жанр церковної гімнографії), «Пісня про Байду», «Ой на горі вогонь горить...», «Ой на горі та й женці жнуть...». Гімни мали й українські емігранти Америки та Канади — «За тебе, Україно...» В. Щурата і «Для тебе, Україно, живем...» О. Грицяя. Національними гімнами у різні часи були «Не пора, не пора, не пора!..» І. Франка, «Де есть руська отчина?..» І. Гушалеви-ча, «Дай же, Боже, добрий час...» Ю. Добриловського.

Слова Державного гімну незалежної України «Ще не вмерла Україна...» П. Чубинського поклав на музику М. Вербицький. Уперше його текст із нотами було надруковано 1865 р. Пізніше М. Лисенко, К. Стеценко та інші композитори створили власні мелодії до твору П. Чубинського.

Українці мають і свій релігійний гімн — «Молитва» («Боже, великий, єдиний...») М. Лисенка на слова О. Ко-ниського.

Нотатки на полях хрестоматії

Богдан Лепкий, «Видиш, брате мій...»¹

Пісню «Видиш, брате мій...» Б. Лепкий написав під враженням від перегляду драми С. Виспянського про польський національно-визвольний рух 1830—1831 рр., дійових осіб якої — мужніх повстанців — М. Сивіцький порівняв із журавлиним вирієм. Про історію її створення Б. Лепкий згадував: «Я вертав з театру, з драми Виспянського “Ніч листопада”, під ногами шелестіло пожовкле листя, а над головою лунали крики відлітаючих журавлів. Вірш склався немов сам із себе, без мого відома і праці.

¹ Текст див. у кн.: Лепкий Б. Твори: В 2-х т. — Т. 1. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. — К.: Дніпро, 1991. — С. 67.

До його підібрав музику мій брат, Лев Лепкий, січовий стрілець, і ця композиція стала улюбленою стрілецькою піснею». Це було далекого 1910 р., хоча твір помилково роблять на два роки молодшим.

Уперше текст «Журавлів» (саме так називався вірш Б. Лепкого) було надруковано у жовтні 1912 року у львівському літературно-мистецькому часописі «Неділя». Під ним стояв літературний псевдонім Б. Лепкого Нестор.

Пісня має всього лишень три строфи. Рядки короткі, найдовші мають вісім складів. Вони з особливою експресивністю, максимальною точністю відображають почуття людини, котру доля закинула в чужий край. Тому пісня швидко стала популярною серед українських емігрантів.

Ліричний герой, звертаючись до свого товариша, якому близькі й зрозумілі його переживання, із сумом повідомляє, що журавлі відлітають у вирій. Довгим сірим шнурком тягнуться вони в синьому небі, прощаючись з домівкою.

У тексті немає складних художніх засобів, усе просто й зрозуміло, і в цьому — його сила. Пісня побудована у формі розгорнутого порівняння: журавлі, що відлітають у вирій, задушевне звертання до друга, епітет «сірий», тужлива мелодія породжують тривогу, яка з кожним словом посилюється. Пісня звучить як щира сповідь тих, хто покидає рідну оселю:

*Чути: кру! кру! кру!
В чужині умру,
Заки море перелечу,
Крилонька зітру.*

Остання строфа особливо загострює почуття суму і журби. Звуконаслідувальні слова «кру! кру! кру!» увиразнюють імпресіоністичний образ журавлиного ключа. Кожне «кру» дає змогу не тільки почути, а й уявити силуети птахів. Розгортаючись паралельно, зорові та слухові образи створюють дивовижно сумну картину:

*Мерехтить в очах
Безконечний шлях,
Гине, гине в синіх хмарах
Слід по журавлях.*

У трагічні роки Першої світової війни ця пісня була своєрідним реквіємом за загиблими у кривавих січах

початку ХХ ст. Виконували її українські січові стрільці. Долетіла вона і до Наддніпрянщини: «...Співали військовополонені галичани, щойно повернувшись зі своїх каторжних робіт: дробили каміння на бруківку біля Ланцюгового мосту. Свою пісню вони заспівували щовечора, ніч у ніч, і була це неначе вечірня молитва перед тим як відійти до сну. Вони співали її от уже котрий день, котрий місяць і не перший рік. І була це навіть не пісня, а молитва-благання: поклик о поміч!..

...Цю пісню вже добре знали на Печерську. І коли зринала вона з провалля під Черепановою горою, по всіх печерських садах, по схилах і горбах від Кловської до Косого капоніра, всі інші співи враз ущухали. Люди слухали сумної мелодії та трагічних слів і журилися разом з піснями над гіркою долею», — так писав у романі «Реве та стогне Дніпр широкий» Ю. Смолич. Нині пісня звучить у хоровому виконанні.

Поезія «Видиш, брате мій...» Б. Лепкого вплинула на багатьох українських письменників, її відгомін вчувається у «Заметілі» Р. Купчинського, повісті «Чуєш, брате мій», романі «Червоні троянди» М. Івасюка, повісті-казці «Пригоди журавлика» В. Нестайка, повісті «Чуєш, брате мій» Ю. Хорунжого.

Коломийки

Український фольклор багатий на малі пісенні жанри, зокрема танкові пісні: коломийки, частівки, шумки, гопачки, козачки, чабарашки, що, супроводжуючи танок, доповнювали його ритміку і мелодію жартами, дотепами, веселоцями.

Деякі дослідники пов'язують назву коломийкового жанру з м. Коломиєю, інші вважають, що походить вона від племінної назви гуцулів, котрі мешкали біля р. Коломийка, — «коломийці». Найімовірнішим є припущення науковців щодо зв'язку терміна з назвами сербського танцю «коло», болгарського — «хоро», словацького — «коломайка», при виконанні яких з великого кола утворюється кілька малих.

Коломийка — художня словесна мініатюра, яка має два чотирнадцятискладові рядки.

Українська коломийка первісно була піснею, що супроводжувала гуцульський танець коломийку, пла-

стика і композиція якого відтворювали певний життєвий сюжет.

З часом виробилася стійка жанрова форма коломийки із специфічним розміром і усталеною ритмікою. Найчастіше вона має два, рідше — чотири чотирнадцятискладові рядки з малою цезурою після четвертого та великою після восьмого складів і закінчується жіночою римою (з наголосом на передостанньому складі). Цей віршовий розмір називають коломийковим віршем. Його часто використовували Л. Боровиковський, В. Забіла, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, Т. Шевченко, І. Франко, Ю. Федькович, С. Руданський, М. Коцюбинський, П. Тичина, М. Стельмах, С. Олійник та інші митці.

Для синтаксичної структури коломийки характерні нанизування односкладних, неповних та еліптичних речень, безсполучникових конструкцій, що зумовлено її мовними ритмами.

Стабільна ознака коломийок — двопланова будова: у першому рядку подається образ природи, що має символічне значення, в другому — реальний образ:

*А дівча ся поспішило, руту засіяло,
Пішов дощик, рута зійшла, дівча ся віддало.*

Реагує коломийка і на дівочу безтурботність у питаннях цнотливості:

*Ой піду ж я руті круті верхи позриваю,
Вороженьки спати ляжуть, я си погуляю.*

Образи природи — традиційний компонент коломийок, які часто народжуються експромтом під час танців, забав за потреби висловити почуття, відреагувати на колоритну ситуацію. Особливу роль відіграють формули-зачини: «Ой на горі, на високій», «Ой кувала зозуленька», «А звідки ти, пане-брате», «Ой на ставу, на ставочку», «Ой зелена полонина» та ін.

Із основних тематичних груп найпоширеніші — родинно-побутові, в яких розповідається про взаємини подружжя, турботи хлібороба, розваги молоді тощо. Соціально-побутові відображають явища суспільного життя (опришківський рух, рекрутчину, еміграцію та ін.). Особливим настроєм, дотепністю і влучністю іскраються гумористичні й сороміцькі коломийки.

Коли не вистачає двох рядків, щоб вилити свої почуття, до них додають ще два. Кожні наступні поєднуються з попередніми змістом, настроєм, утворюючи своєрідний цикл — *в'язанки, віночки*.

Коломийка асоціюється із життєвою втіхою, енергійним ритмом, буйним танцем, веселою мелодією та іскристим гумором.

Перші записи коломийкових творів зроблені у XVII ст., хоч цей унікальний різновид пісенної народної творчості українців здавна привертав увагу багатьох слов'янських учених. Цікаві дослідження в цій галузі належать І. Франку, Ф. Колессі, В. Гнатюку та ін.

Ідейно-естетичний потенціал коломийок високо цінували Леся Українка, М. Коцюбинський. Особливо органічно присутні вони у творах І. Франка, Л. Мартовича, П. Козланюка.

Нотатки на полях хрестоматії

«Ой музику дуже люблю, за музику піду...»¹

Сім лаконічних творів-мініатюр поєднані в одну тематичну в'язанку. Ритмо-інтонаційна гнучкість коломийки допомогла відтворити грайливий настрій молоді, її прагнення до веселоців, розваг, танців. Мовні партії дівчини (перші три строфи), хлопця (наступні три строфи) і «стороннього спостерігача» (остання строфа) розпізнати можна тільки за змістом.

Починається коломийка характерним заспівом «Ой музику дуже люблю, за музику піду», який окреслює основну тему, далі відбувається перехід до емоцій ліричної героїні. Окреслені на початку коломийки почуття конкретизовано в наступних строфах:

*Як я тую музиченьку зачую, зачую,
Болить мене головонька, дома не ночую.*

*Заграй мені, музиченьку, яворові скрипки,
Най я собі погуляю ворогам на збитки.*

¹ Текст див. на сайті: <http://www.pisni.org.ua>.

У віночок коломийки об'єднані за допомогою найпоширенішого способу побудови композиції — асоціативного «ланцюга». Поєднання окремих картин в одне ціле зумовлене не об'єктивними зв'язками в реальній дійсності, а особливостями переживання і мислення ліричного героя. Окремі віршовані рядки подають спрощені до мінімуму картини природи і разом з наступними рядками мають ознаки художнього паралелізму:

*А я гаю не рубаю через ту ліщину,
А я вдома не ночую через ту дівчину.*

...

*А я гаю не рубаю через ті осики,
А я вдома не ночую через ті музики.*

Для коломийки не характерні чіткі лінії переходів від одних подієвих порухів до інших, як у ліричній пісні. У ній прогалини в асоціативних рядах значно глибші, бо головне — настрій, ритм. Мовні партії дівчини і хлопця, попри відсутність умотивованого переходу від одного епізоду до іншого, послідовно нарощують життєрадісні почуття, які своєрідно підсумовано в кінцівці:

*Ви, музики, грайте, грайте, а ви, люди, чуйте,
А ви, старі, йдіть додому, молоді, танцюйте.*

Ланцюгово-асоціативне компонування сприяло тематичній циклізації танцювальних коломийок, а тому цю в'язанку творів можна розглядати як одне ліричне ціле.

Запитання. Завдання

1. Коли і чому з'явилися козацькі пісні? Яку роль відігравала пісня на Запорозькій Січі?
2. Які теми і мотиви переважають у козацьких піснях?
3. Чи можна козацькі пісні розглядати як історичні?
4. Напишіть есе на одну з тем: «Роль народної пісні у житті Запорозької Січі»; «Боротьба українського козацтва проти турецько-татарських завойовників (на матеріалі козацької пісні)»; «Участь українського козацтва в народно-визвольних рухах проти польської шляхти (на матеріалі козацької пісні)»; «Відображення героїки козацьких

буднів у ліричних піснях»; *«Роль художніх паралелізмів у козацьких піснях»*.

5. Що ріднить чумацькі пісні з козацькими, бурлацькими і рекрутськими?

6. Наведіть приклади, що засвідчують близькість бурлацьких пісень з наймитськими і заробітчанами.

7. Чому пісні про родинне життя І. Франко назвав «жіночими невірними псалмами»? Яку роль відіграють у них образи-символи, порівняння і повтори?

8. Чому пісні про кохання становлять найбільший масив родинно-побутової лірики?

9. Визначте основні мотиви пісень про кохання. Чому найпопулярнішим серед них є мотив розлуки?

10. Що найчастіше стає предметом осміювання у жартівливих піснях? Охарактеризуйте їхню тематику.

11. Чому в жартівливих піснях найпоширенішими формами викладу змісту є монологи, діалоги та описи?

12. З якою метою українські драматурги використовують тексти жартівливих пісень у комедіях та водевілях?

13. У якій комедії І. Нечуй-Левицький використав ліричні та жартівливі пісні «Не щебечи, соловейку, на зорі раненько...», «Вийду на поле, гляну на море...», «Хлопче-молодче, який ти ледащо...», «Дивіться, чоловіки, які в мене черевики...», «І лід тріщить і комар пищить...»? Відповісти на питання вам допоможуть наведені нижче рядки жартівливих пісень. З'ясуйте пропущені слова, запишіть їхні початкові букви, і ви отримаєте назву комедії.

1. Грицю, Грицю, врубай дров! Ой! Гриць щось-то (...) 2. (...) я, (...) ти Не хочемо робити. 3. А за цього мужа треба дати: Сорок (...) вороних. 4. Вона ж мені надоїла, Всенькі ребра (...). 5. Чи я в мужа не (...). 6. За що ж мене, мужу, б'єш, За які (...). 7. Тю дурна, вернись! Увесь (...) оддам! 8. Чоловік посіяв (...), Жінка каже: гречка. 9. Ой там ліс повний слуху, Там засватав (...) муху. 10. (...) від пива болить спина, (...) від меду голова. 11. Ти в запічку: кахи-кахи! Я з хлопцями: (...).

14. Чому пісні літературного походження стали набутком не тільки літератури, а й фольклору?

15. Напишіть есе на одну з тем: «Пісенна творчість Марусі Чурай»; «Семен Климовський та його пісня "Їхав козак за Дунай..."»; «Романсова лірика поетів-романтиків 20—40-х років XIX ст.»; «Найпопулярніші народні пісні на слова Тараса Шевченка»; «Платон Майборода й українська пісня XX ст.»; «Популярність українських пісень літературного походження у світі».

16. Чому історичні пісні про Байду та «Ой на горі та й жінці жнуть...» відігравали свого часу роль гімнів?

17. Поясніть походження терміна «коломийка». Чому цей різновид танкових пісень поширений тільки в західних регіонах України?

18. Чи можна коломийки назвати художньою історією українців? Відповідь аргументуйте.

Література

Голубенко І. Пісенний відгомін життя (сучасна українська пісня): Посібник для студентів української філології та інших філологічних факультетів. — К.: НПУ, 1998. — 207 с.

Данилевський Г. Чумаки: Художньо-документальний нарис / Передм. В. Скуратівського. — К.: Веселка, 1992. — 110 с.

Дей О. Поетика української народної пісні. — К.: Наукова думка, 1978. — 250 с.

Копаниця Л. Метапонятійна модель української ліричної пісні. — К.: Музична Україна, КНУ, 2000. — 504 с.

Нудьга Г. Слово і пісня. — К.: Дніпро, 1985. — 342 с.

Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі: У 2-х кн. — Кн. 1. — Львів, 1997. — 421 с.; Кн. 2. — Львів, 1998. — 507 с.

Нудьга Г. Українська пісня в світі. — К.: Музична Україна, 1989. — 534 с.

Погребенник Ф. Наша дума, наша пісня: Нариси, дослідження. — К.: Музична Україна, 1991. — 207 с.

Сингаївський М. Материна пісня: роздуми про українську колискову / Відп. ред. А. Жихорська, ред. В. Слива. — К.: Т-во «Знання», 1992. — 48 с.

Стельмах М. Дівчина з легенди: Про Марусю Чурай. — К.: Дніпро, 1974. — 108 с.

Франко І. До історії коломийкового розміру // Зібр. тв.: У 50-ти т. — Т. 39. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 232—242.

Франко І. Як виникають народні пісні // Зібр. тв.: У 50-ти т. — Т. 27. — К.: Наукова думка, 1984. — С. 57—65.

2.7. Народна проза

Український фольклор охоплює багато різних за функціональністю довершених зразків народної прози. Чимало дослідників намагалися класифікувати її за певними ознаками, однак дотепер не вдалося виробити єдиної наукової класифікації. У сучасній фольклористиці вирізняють власне художню (казкову) прозу (казки, байки, анекдоти) і документальну, або неказкову (легенди, перекази, оповідання). Кожна із цих груп має свою специфіку і побутове призначення.

Казки

З раннього дитинства до глибокої старості людина захоплюється казкою та у найпотаємніших куточках своєї душі щиро вірить у фантастичні дива, які через товщу віків несуть у світ добро й милосердя.

Казка — давній за походженням і популярний у народі епічний жанр фольклору; переважно прозове оповідання з усталеною композицією про вигадані та фантастичні пригоди героїв.

Термін «казка» походить від слова «казати», оскільки цей твір розказують. Казка була постійним супутником людини, зберегла яскравий спогад про минуле людства, погляди предків на світ, природу тощо. Вона має усталену поетику (композицію, образність, ритміку), охоплює багато динамічно змінюваних подій. Часто в казках відбувається стрімкий перехід від зневіри до надії, від суму — до радості, почуття страху поступається тріумфальним емоціям. У цих творах завжди чітко визначено початок і кінець оповіді. Казковий зачин динамічний: «У якомусь-то царстві, в якомусь государстві...» або «Десь-не-десь, у якімсь царстві, жив собі...». За вступом відразу починається виклад подій. Наприкінці, як правило, приповідки: «Стали жити-поживати та добра наживати...», «Тільки його й бачили...». Своїрідну ритміку казки посилює часте вживання притаманних усній розмовній мові слів «от», «ото»: «От баба діду і каже...», «От баба й напалась на діда...» та ін.

Використовують у казці і специфічні прийоми уповільнення розповіді, трикратні повтори подій, які створюють ілюзію неквапливості: Лисичка тричі вмовляє Півника відчинити віконце, герої тричі повинні виконати непосильні завдання тощо. Число «три» — чарівне, як і «шість», «дев'ять», «дванадцять». За уявленнями, числові символи приховують у собі магічну силу.

Ідея казки завжди виразна, традиційно в ній добро перемагає зло. У казковому тексті широко використовують загадки, прислів'я і приказки. Влучні вислови підкреслюють окремі риси характеру героя, оцінюють певні явища, події. Загадки найчастіше виконують роль випробувань, які доводиться долати персонажам.

Основні тематичні групи українських народних казок — фантастичні, соціально-побутові, а також

казки про тварин. Найдавнішими за походженням є казки про тварин і фантастичні.

Казки про тварин зберегли залишки анімістичного світогляду наших предків, які наділяли живих істот людськими рисами. Тому Лисичка-Сестричка, Вовк-Панібрат, Коза-Дереза, Солом'яний Бичок та інші персонажі розмовляють, думають, переживають, співають. Пізніше в казках ішлося не лише про тварин, а й про людей, що зумовило типізацію певних персонажів. Так, Лисичка в різних ситуаціях виявляє спритність, винахідливість, часто вражає своєю улесливістю, підступністю, злодійкуватістю. Вовк — обмежений, жорстокий, самовпевнений, зухвалий, жадібний та ненажерливий. Риси людського характеру вгадуються у полохливому Зайці, вайлуватому Ведмеді, працьовитій Мишці та хороброму Півнику. Ці казки закінчуються оптимістично: слабкі завжди перемагають у найскладніших ситуаціях, бо не бояться протистояти грубій силі. У цьому полягає їх виховне значення.

Вигадка у *фантастичних казках* нерідко поєднана з героїкою. Події, як правило, відбуваються в тридев'ятому царстві або чарівному світі серед дивовижних речей та істот (лісове джерело з молодильною водою, чарівний кінь, золоте яйце, люди, які перетворилися на тварин, тощо). Герої цих казок теж незвичайні: добротворці (Котигорошко, Іван Голик, Кирило Кожум'яка, Чабанець) і злотворці (Ох, Гайгай, Песиголовець, Змій). Ці казки опираються на дійсність, відображають елементи реального побуту, мрії та прагнення людини пізнати навколишній світ, перемогти хвороби, старість, навіть смерть. Фантастичні казки оповідають про боротьбу мужніх богатирів з темними силами та загарбниками.

Найбільша тематична група — *соціально-побутові казки*, серед яких розрізняють казки про родинне життя, жартівливі, сатиричні та повчальні. Їхніми героями є звичайні люди, найчастіше безіменні, котрі представляють соціальні типи: мужик, пан, солдат, наймит. Увага в казках цієї групи зосереджена на фактах, явищах, подіях, зумовлених соціальними та родинними незгодами, тому вони позбавлені традиційних початків, усталених фраз, обов'язкових кінцівок. Основними темами цієї частини казкового епосу є

соціальна несправедливість і соціальне покарання. Соціально-побутові казки поглиблюють знання про минуле українського народу, його одвічні прагнення, прославляють найвищі моральні якості людини: мудрість, працьовитість, скромність, любов до батьківської домівки та рідної землі тощо.

Багато казок з народної скарбниці, що талановито і з геніальною простотою осмислювали життя людини та реалії навколишнього світу, дійшли до сучасності і продовжують зачаровувати і захоплювати представників усіх поколінь.

Систематизацію українського казкового фонду розпочав у другій половині XIX ст. І. Рудченко (двотомна праця «Народные южнорусские сказки. Издал И. Рудченко», 1869, 1870), подвижництво якого підхопили П. Чубинський, М. Драгоманов, І. Франко, В. Гнатюк, М. Грушевський та ін. На сучасному етапі поетикою казки займалися О. Бріцина («Українська народна соціально-побутова казка: Специфіка та функціонування», 1989) і Л. Дунаєвська («Українська народна казка», 1987).

Нотатки на полях хрестоматії

«Коза-Дереза»¹

Сюжет казки «Коза-Дереза» починається невеликою експозицією: «Був собі дід та баба, і у їх було дві дочки: одна Горпинка, а друга Кулинка». Такий зачин характерний для фантастичних і соціально-побутових казок. Поступово експозиція, представлена одним складним реченням, переходить у зав'язку, де повідомляється про купівлю кіз. Далі однолінійно розгортаються основні події. Спочатку дід купив кіз, тоді по черзі послав доньок і бабу пасти їх. Зрештою змушений був прогнати їх від себе, бо кози, повертаючись з пасовиська додому, щоразу залишалися незадоволеними.

Згодом події переносяться в ліс, куди втекла від дідового гніву Коза. Конфлікт подальшої розповіді

¹ Текст див. у кн.: Семиліточка: Українські народні казки у записках та публікаціях письменників XIX — початку XX ст. / Упоряд., передм. і прим. Л. Дунаєвської. — К.: Веселка, 1990. — С. 25—27.

ґрунтується на взаєминах між Козою та Зайцем. Кожен з них захищає власні інтереси. Основні риси персонажів можна характеризувати на основі аналізу їхніх вчинків. Живучи в селянському господарстві, Коза-Дере́за постійно проявляла невдоволення, а значить, була вередливою, самовпевненою, улесливою, брехливою. Опинившись у лісі, вона зухвало зайняла хатинку Зайця і не мала наміру поступатися ні перед ним, ні перед іншими звірами. Коза-Дере́за не боїться ні Вовка, ні Лисички, відступає тільки перед сміливцем Раком. Характери цих персонажів теж розкриваються в дії. Якщо в інших казках Вовк злий і самовпевнений, то тут він боягуз — злякався свійської тварини. А Лисичка, котра вміло знаходить вихід з будь-яких ситуацій у багатьох казках, у цій теж відступає. І тільки маленький Рак виявляє щире співчуття до Зайця, приходить йому на допомогу, боронить від нахабно́ї Кози-Дере́зи. Звірі у казці поводяться, як люди. Так викрито вади одних і піднесено чесноти інших. Тому ця казка належить до повчально-розважальних.

Казці «Коза-Дере́за» притаманна композиційна ритмічність, яка виникає завдяки повторам окремих сцен, підвищуючи художню цінність тексту, надаючи йому додаткового емоційного забарвлення. Так, дід щоразу зустрічав своїх кіз на воротах і запитував, чи задоволені вони: «Кози мої милі, кози мої любі, чи ви пили, чи ви їли?». І, тричі отримавши негативну відповідь, проганяв від себе когось із родини.

Особливу роль у ритмічно-організаційній структурі казки відіграють пісні-сигнали. На запитання господаря, чи вони нагодовані й напоєні, кози відповідають: «Ні, дідусю, і не пили, і не їли; тільки як бігли через місточок, ухватили кленовий листочок, бігли через гребельку, ухватили води крапельку». Щоб налякати звірів, котрі турбують її, Коза-Дере́за співає свою грізну пісню: «Я Коза-Дере́за, півбока луплена, за три копи куплена; тупу, тупу ногами, сколю тебе рогами і ніжками затопчу, хвостиком замету». Мова таких пісень-сигналів, як правило, римована. Помітна рима в назві казки, окремих реченнях («А дід став на воротах у червоних чоботях да й питає...») і кінцівці («...а Заєць з Раком стали умісті жити да поживати да добра наживати»). Римована кінцівка підсилює значущість наявних у творі повчань.

«Названий батько»¹

У зав'язці казки «Названий батько» лаконічно повідомляється про надзвичайну бідність головних персонажів — трьох братів-сиріт («ні батька, ні неньки», «ні хазяйства, ні хати»), що змушені рятуватися наймами. Проте зустріч зі старим дідом, котрий став братам названим батьком, змінила їхнє життя.

Казка має глибокий морально-етичний зміст — у ній втілені погляди народу на правду, ставлення до тих, хто живе праведно чи неправедно. У центрі твору — старенький дід (названий батько). Його портретна характеристика, стисла, обмежена зазначенням віку («дід старий») і яскравою портретною деталлю («борода біла»), — традиційна для українського казкового епосу. Статечність старого засвідчує життєву мудрість, тому він без вагань береться навчати братів, як жити, з правдою не розминаючись. Одруживши їх, помандрував світом.

Основний зміст казки пов'язаний з «наукою» мудрого діда і тим, як дослухались до його слова названі сини. Мотив про трьох братів, де наймолодший виявляє значно більше мудрості, відваги, обов'язковості, ніж старші, досить поширений в українських народних казках. Старші брати — обмежені, ледачі. Вони передусім прагнуть задовольнити свої меркантильні інтереси: розбагатіти, жити в розкошах, нічого не роблячи. Висловлені бажання («та ще щоб були в мене воли та корови», «я б у млині сидів та й хліб мав би, поки мого віку») — яскраві оцінки їхніх характерів. Поступово брати стали заможними, «обросли» господарством. Багатство змінило їхні душі, перетворило на скупих і бездушних людей.

Змінилося і мовлення персонажів. По-різному звучить голос старшого брата на початку і наприкінці казки. Проста і спокійна інтонація його мовлення на початку твору згодом змінюється на грубість, пихатість, жорстокість, лайливість. Саме так відреагував він на прохання вбогого старця дати шматочок хліба. Байдужою реплікою відбувається і середульший брат. Як

¹ Текст див. у кн.: Українські народні казки: Для середнього шкільного віку. — Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2007. — С. 209—211.

наслідок — покара за нечулість до знедоленої людини. Покарання названим батьком старших братів, які розминулися з правдою, виявилось жорстоким, проте справедливим.

В українських народних казках найменш талановитим і найбільш убогим завжди є наймолодший син. У казці «Названий батько» він одразу викликає симпатію до себе. Його бажання одружитися з гарною дівчиною, працювати в господарстві щиро, по совісті — зрозуміле й по-людському просте. Ставлення до праці — основний критерій його моральних чеснот. Молодий господар виявляє чуйність і доброту під час зустрічі з жебраком: щира і лагідна мова, доброзичливість, звертання «дідусю», готовність допомогти. Не пошкодував він і свого майна, щоб залікувати страшну рану зайшлого діда, і за це в нагороду отримав нову господу. Своєрідним моральним заповітом є слова аж тоді впізнаного батька: «Бачу, сину, що з вас трьох тільки ти не розминувся з правдою. Живи ж щасливо!». Фінал казки традиційний: зло покаране, добро торжествує.

«Названий батько» — соціально-побутова казка повчального характеру. Щоправда, вона не позбавлена фантастики. Чарівне у ній пов'язане з образом названого батька: від його погляду садиби старших братів спалахують вогнем, а згарище дворища найменшого брата перетворюється на нову хату. Та й сам названий батько «не дід був, а Правда людська».

Образ Правди людської фігурує в одному ряду з такими зооморфними (твариноподібними) та антропоморфними (людиноподібними) істотами, як Доля, Недоля, Злидні, Кривда, Щастя та ін. Походження цих образів пов'язують із *повчаннями* — жанром давньої української проповідницько-ораторської прози урочистого чи повчального змісту, у яких висловлювали настанови на боротьбу з життєвими труднощами, певну поведінку в суспільстві тощо.

Мораль казки прозора й зрозуміла: тільки чесне життя, невтомна праця, співчуття до ближнього і готовність прийти на допомогу тим, хто її потребує, заслуговують поваги. Справедливе, достойне життя ототожнюється не зі статками та маєтностями, а з духовними якостями людини, хай навіть і неможливої, казка пропагує вміння жити по правді, у злагоді з іншими людьми.

Літературні казки

Найдавнішими за походженням є народні казки, які усно передавалися від покоління до покоління впродовж тривалого часу. Однак з появою письма відбулися великі зміни в цій царині — набула популярності авторська казка, створена одним чи кількома авторами, імена яких завжди відомі загалу. Тож літературній казці — якихось дві сотні років.

Між фольклорною і літературною казкою існує суттєва відмінність. Фольклорна казка відшліфована віками. Вона поєднує простоту, наївність і безмежне багатство уяви, узагальнює досвід поколінь. Кожне покоління додавало до її основи щось своє. Літературна казка має відбиток особистості її творця. У ній помітні стильові ознаки автора і типова для його доби проблематика. Часто фантазія відривається в ній від землі та реального існування людей і досягає безмежної вигадки, екзотики або абстракції. Деякі літературні казки тяжіють до зображення звичайного людського повсякдення, типових характерів, конфліктів і ситуацій.

Літературна казка — прозовий або віршовий авторський художній твір переважно фантастичного, чародійного характеру, в якому змальовано неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв.

Серед них найбільше казок фантастичних і про тварин. Соціально-побутових літературних казок значно менше, створені вони переважно у XIX — на початку XX ст. У жанрі літературної казки писали Марко Вовчок, І. Франко, Леся Українка, В. Королів-Старий, П. Тичина, Наталя Забіла, Оксана Іваненко, В. Симоненко, В. Близнець та ін. Народні казки — виключно прозові, серед літературних є й віршовані. Їх автори — І. Франко, М. Коцюбинський, В. Бичко, П. Воронько, В. Малик, Д. Павличко. Драматичні казки писали Олександр Олесь, А. Шиян, Неля Шейко-Медведева.

У літературних казках вигадка органічно поєднана з реальністю, поряд з традиційними героями — Івасиком-Телесиком, Ведмедем, Зайцем, Їжаком — діють вигадані авторською уявою персонажі — Цар Плаксій, Закомарик, Барвінок, Голубий Олень та ін., які вирішу-

ють важливі життєві проблеми. Мають вони і фольклорні особливості, що, зокрема, виявляються у використанні прийомів розповіді тощо.

Нотатки на полях хрестоматії

Микола Магера, «Казка про Хоробрих з Найхоробріших»¹

У «Казці про Хоробрих з Найхоробріших» ідеться про серйозні й у край важливі теми: хто ми і звідки наше коріння, як жили наші предки, як боронили батьківську землю від ворогів, як плекали і передавали з покоління в покоління рідну мову. Вона дає змогу побачити наш народ у глибині віків, у його прагненні до миру і злагоди, життя на власній землі за своїми законами. М. Магера доводить, що основою духовного життя народу є його мова, яку необхідно шанувати і берегти.

Ця авторська казка з фольклорними мотивами має традиційний казковий початок («Діялося теє у сиву давнину»), трикратні повтори подій, притаманні цьому жанру словосполучення («сива давнина», «за прадавніми лісами, за високими горами», «не так те робилося, як гадалося», «сине море» тощо) й означення, що стоять після означуваного слова («народ волелюбний», «жінки їхні вірні», «ліс дрімучий», «гори високі»).

Описані події розгортаються не в тридев'ятому царстві, а в певній країні. М. Магера не називає її, однак подає детальний опис, у якому вгадується степова частина України: «На величезному степовому просторі, де спокійно котили свої води аж до синього моря широкі і глибокі річки, за прадавніми лісами, за високими горами жив народ волелюбний». Чоловіки займалися землеробством, вирощували пшеницю й жито, а жінки народжували та виховували юне покоління. Однак налетіла непрохана орда, розорила багату землю, а її народ погнала у ненависне рабство.

Така дещо розлога як для жанру казки експозиція заглиблює у давні часи української історії. Подальша

¹ Текст див. у газеті: Літературна Україна. — 1998. — 19 листопада. — С. 5.

розповідь — не про фантастичні краї та вигадані пригоди, а про життя наших предків, котрі впродовж століть відстоювали своє право жити у вільній і багатій країні, розмовляти рідною мовою, виховувати дітей за батьківськими звичаями і мораллю.

Життям волелюбного народу було чудо-дерево Мова, на чатах якого стояв Сивобородий. У важкі часи війни із царем Нелюдом він закликав Хоробрих з Найхоробріших стати на захист рідної землі, дав їм найміцнішу зброю. Ці відважні вояки — запорозькі козаки, справжні поборники свободи і справедливості. Кращі серед них — Світозар і його син Зореносець — своїми моральними і фізичними якостями протистоять ворогу. Вони вирізняються почуттям власної гідності, презирливим ставленням до Нелюдових прихвостнів, умінням постояти за себе і свій народ. Основні їхні риси — велика сила і безсмертя, якими наділило персонажів дерево Мова. Сила Зореносця спрямована проти влади Нелюда у країні колись вільного народу. Цим нагадує він героїв-богатирів з народних казок: Кирила Кожум'яку, Івана Голика, Котигорошка та ін.

Серед ворогів помітні образи царя Нелюда, його блазнів та Попихача, котрий зрадив рідний народ і плазує перед чужинцями заради власної вигоди. До запроданців Нелюд ставиться зверхньо, презирливо. Підлабузників, відступників він використовує у своїх цілях, а потім нехтує ними, бо зрадник ніколи не міняє своєї суті.

Важливе значення для характеристики персонажів мають їхні імена.

Нелюд — не гідний імені людини, жорстока людина (синоніми — недолюдок, недолюд, кат); Попихач — людина, яка беззастережно виконує будь-чії розпорядження. Ці імена радше нагадують прізвиська, які побутують в Україні і тепер. Ними таврують людей за певні моральні вади.

Незважаючи на казкові елементи, твір М. Магери торкається окремих реалій сьогодення українського народу, адже в ньому легко вгадується сучасна ситуація з українською мовою.

Прикладаючи до вуст немовлят листочки Нелюдового дерева, казковий народ почав плодити зрадників і виродженців. Моральні потвори проміняли рідний край на багатство і втіху, відцуралися своїх батьків, соромилися рідної мови. Однак у казковій країні народжува-

лися і Зореносці, за допомогою яких вдалося подолати жакливу духовну руїну, відродившись до нового життя.

Узагальнюючим символом неволі в літературній казці є темниця, виписана в традиційному казковому колориті. А мотив здобування волі пов'язаний з доланням неабияких перешкод: «Підійшов юнак до залізних дверей, а на них аж три пудові замки висять. Ледь торкнувся їх мечем — як з гуркотом попадали вони на землю, і розчинилися двері товсті-претовсті.

Увійшов до страшної темниці, а там — другі двері, а за ними — треті. І на кожних по три пудових замки висять. Попадали замки пудові, порозчинялися двері залізні від дотику меча святого».

Жанр казки передбачає щасливу кінцівку, яка спонукає замислитися над відродженням своєї духовності, прищепленням дітям почуття гордості за рідну землю, мову. «Казка про Хоробрих з Найхоробріших», відповідаючи на ці питання, малює картину щасливого майбутнього: «А святе чудо-дерево Мова розрослося на всю священну гору, своїм вершечком до синього неба, до ясного сонця потяглося. І видно було йому з колишньої землі Нелюдової таке ж пишне та зелене дерево Мову, що своїм вершечком до синього неба, до золотого сонця тяглося.

І зажили народи у злагоді й дружбі, як годиться добрим і чесним сусідам».

Перемога добра над злом запрограмована в епізоді, коли Зореносець вириває пагони Нелюдового дерева і звільняє занедбане рідне чудо-дерево від їхньої влади. Казка наводить на думку, що рідна мова — скарб душі кожної людини, мірило ставлення до Вітчизни. Волелюбні казкові герої змогли здолати царя Нелюда і відродити свій край, тому що їхнє чудо-дерево Мова розрослося на всю священну гору і потяглося до сонця, до неба своїм розлогим гіллям. Зберігши рідну мову, казковий народ зберіг свої духовні багатства, самотність, забезпечив собі щасливе майбутнє.

Байки

До коротких оповідних жанрів належать народні байки, що мають алегоричний зміст та дидактичний характер. Як і казки, вони мають захоплюючий гострий сюжет, напружений конфлікт, швидке розгортання дії.

Народні байки — прозові, тоді як літературні твори цього жанру — переважно віршовані. Вони мають зачин, тут діють ті самі персонажі, що й у казках, — звірі, птахи, комахи, рослини та ін.

Народна байка — невелике прозове оповідання повчального змісту.

Байка була однією з перших форм художнього мислення людини. Передавали її від покоління до покоління усно, змінюючи і вдосконалюючи. Про популярність жанру свідчать записи окремих сюжетів на клинописних шумерських дошках (III—I ст. до н. е.). Деякі з них називають Езоповими, за ім'ям давньогрецького байкаря.

Байки значно коротші від казок, бо розповідають тільки про одну подію. В образах птахів, тварин, комах зображено людей, їхні характери, вдачу, стосунки. Байка завжди містить повчальний висновок, тому є досить ефективним засобом впливу на мораль і поведінку людини у суспільстві, родині. Наприклад, Езопова байка про Лисицю і Ворону застерігає — не можна бути занадто довірливим, особливо з тими, хто, вихваляючи, намагається здобути прихильність. Вони роблять це з корисливих міркувань і при нагоді неодмінно обдурять. Подібна мораль є і в українських народних байках.

У байці зазвичай відсутні метафори, її мова проста, близька до розмовної; слова і словосполучення вжито у прямому значенні, що сприяє виразності, точності викладу.

Поетику народної байки досліджували О. Потебня («Із лекцій з теорії словесності: Байка. Прислів'я. Приказка», 1894), В. Гнатюк («Українські народні байки», 1916), В. Крекотень («Байки в українській літературі XVII—XVIII ст.», 1963), М. Дмитренко («Байка», 2001) та ін.

Нотатки на полях хрестоматії

«Хворий Лев і Лисиця»¹

Традиційно байка має дві архітектонічні частини: оповідну (близьку до казки) і розташоване наприкінці подібне до сентенції афористичне повчання. У байці

¹ Текст див. на сайті: <http://www.ukrkazka.com/kazka>.

«Хворий Лев і Лисиця» друга частина не відокремлена від фабули, а подана в мовній партії одного з персонажів.

Фабула байки проста. Старий Лев, не бажаючи тратити силу на полювання, обманом змусив довірливу звірину добровільно приходити до його печери. Чимало диких тварин знайшло там свою смерть, і тільки розсудлива Лисиця зрозуміла підступ і прямо висловилася про причину такої поведінки Лева: «...Ти не такий хворий, як голодний».

За фабульною основою можна визначити, що сюжет байки мандрівний, чимало фактів засвідчують його здатність розгортатися в інтертекстуальному просторі. В Езопа, наприклад, є прозова байка «Лев і Лисиця» з відповідною мораллю. В Україну, де жанр байки активно використовували в ораторсько-повчальній прозі, сюжет про хворого Лева й обачну Лисицю, на думку В. Крекотня, прийшов у складі давніх риторик, зокрема він наявний у «Прогімнасматах» Афтонія (IV д. н. е.). У поетиках українських авторів Митрофана Довгалевського й Іларіона Ярошевицького байку подавали мовою оригіналу — латиною. Байкарі в усі часи черпали сюжети своїх творів з міжнародної скарбниці, тому оригінальність байки виявляється не так в самотності її сюжету, як в особливостях його обробки і застосування.

Зібрані В. Гнатюком українські народні байки засвідчують постійне шліфування книжного тексту в усному мовленні. Помітно це на лексичному і синтаксичному рівнях. Також із байки зникла розлога вступна частина, яка пояснювала причину поведінки Лева. Так, твір з поетики Іларіона Ярошевицького мав такий початок: «Лев постарів. Не маючи досить сил, щоб добувати собі харч, він вдався до хитрощів: ліг у печері, ніби хворий на небезпечну хворобу». Байка з риторики Митрофана Довгалевського, подаючи аргументи Лисиці, закінчувалася словами: «Лисиця у відповідь висловила думку, яку Горацій, наводячи цю байку у першому посланні, завіршував так:

Сліди мене дуже лякають,

Всі вони у печеру ведуть, а назад не вертається жоден». Далі було афористичне повчання: «Спостерігаючи чужі біди, ми повинні ставати розсудливішими і обачнішими». Фольклорний твір позбавлений цих

елементів, хоча їх відсутність компенсовано прихованим у підтексті натяком.

Отже, байка «Хворий Лев і Лисиця» має філософське спрямування. Кожному персонажу притаманна певна маска. Лев — необмежена сила, всюдисуще панування, хитрість сильнішого, хижак. Його вчинки розкривають вади людського характеру — прагнення виявляти свою силу стосовно інших, зловживати становищем на правах наймогутнішого, підкоряти менших і слабших. Традиційна маска Лисиці (хитрість) дещо видозмінена — у байці вона більше пов'язана з обачністю, розважливістю, обережністю.

Фольклорна байка «Хворий Лев і Лисиця» висловлює осудливе ставлення до людини, риси характеру якої суперечать усталеній моралі, і навчає, що розумні люди виявляють обережність при наближенні небезпеки, помічають прикмети, які віщують лихо, тому й уникають його. Цим вона виконує дидактичну функцію.

Цікава деталь: леви не були екзотичними тваринами для наших предків, оскільки водилися в місцях їх розселення. На думку науковців, ці хижаки відрізнялися від тих, що є тепер на африканському континенті, мали більші розміри і були безгриві, а останнього українського лева власноруч уполював київський князь Володимир.

Анекдоти

Серед гумористичних жанрів народної творчості чи не найпопулярнішим є анекдот. Він належить до оперативних і найживучіших жанрів народної творчості й активно твориться і нині як реакція на різноманітні події, життєві явища.

*Анекдот (грец. *anekdotos* — неопублікований) — коротке жартівливе оповідання про незвичайну смішну подію чи пригоду з дотепним фіналом.*

Ситуації, обігрувані в анекдотах, іноді за своїм змістом не підлягають широкому розголошенню, тому й розповідають їх у вузькому колі слухачів. Очевидно, цим зумовлено походження самого терміна, що з грецької перекладається як «нерозголошений, неопублікований, таємний, нерозкритий». Вперше його вжив візантійський пізньоантичний історик Прокопій Кесарійсь-

кий у «Таємній історії» (VI ст. д. н. е.). Поряд із загальноновживаною назвою жанру побутують і такі: побрехеньки, небилиці, нісенітници, всячина, а найчастіше — народні усмішки.

Структура анекдотів нагадує діалоги, побудовані на виразних репліках персонажів. Несподіваний поворот думки, недоречне слововживання, незвичайний фінал — важливі засоби художнього зображення в них. Особливу роль відіграє гіпербола, підсилюючи емоційний вплив, створюючи неповторний колорит описуваного явища.

Системне наукове збирання і видання анекдотів почалося наприкінці XIX ст., коли вийшов шостий том «Етнографічного вісника» під назвою «Галицько-руські анекдоти. Зібрав Володимир Гнатюк» (Львів, 1899). Новітні студії — це праця Г. Сухобрус («Анекдоти. Українська народна поетична творчість». — Т. 1, 1958), передмови до різних видань І. Березовського, О. Дея, П. Гальченка тощо.

Сюжети анекдотів використовували у своїй творчості Г. Сковорода, І. Котляревський, С. Руданський, Остап Вишня, С. Олійник, Є. Гуцало, П. Глазовий, Д. Білоус та ін.

Легенди і перекази

Значний масив народної прози становить фольклорна документалістика: легенди, перекази та оповідання, які тривалий час були основним засобом передачі життєвих та історичних знань. Термін «переказ» має народне походження (від слова «переказувати»), «легенда» — книжне поняття. У давнину легендами називали писемні твори з релігійними сюжетами, написи на монетах, картках чи фортечних брамах.

Легенда (лат. *legenda* — те, що має бути прочитане) — народне оповідання про життя певної особи чи незвичайну подію, оповите казковістю та фантастичністю.

За тематикою легенди поділяють на міфологічні, апокрифічні, історико-героїчні, топонімічні та ін.

Міфологічні легенди пояснюють походження Землі, людей, тварин. У них розповідається про чудодійні перетворення людини на звірів, птахів, рослини тощо, а

також про незвичайних міфічних істот: русалок, водяників, перелесників, чортів, відьом та ін. Явища та предмети наділено в них людськими якостями: вмінням говорити, здатністю переживати, любити добро і ненавидіти зло («Роса», «Україна»).

Апокрифічні легенди з народної точки зору пояснювали біблійні та євангельські історії: народження Ісуса Христа, подробиці з життя Богородиці тощо.

В *історико-героїчних легендах* ідеться про героїв, котрі боролися проти турецько-татарських, шляхетсько-польських загарбників: «Хмельницький і Барабаш», «Козацький полковник Нестор Морозенко», «Кармалюк і староста» тощо.

Топонімічні легенди розповідають про походження назв міст, сіл, урочищ, річок, інших географічних об'єктів: «Про урочище в Звенигороді», «Як виникли Карпати», «Село Тухля» та ін.

За жанровими ознаками народні перекази досить близькі до легенд, однак відрізняються від них більшою достовірністю і документальністю змісту, відсутністю фантастичних елементів і гіперболізації подій, образів. Тривалий час передаючись із уст в уста, оповиваючись фантастикою, деякі з них стали легендами.

Переказ — усне народне оповідання про визначні події минулого, засноване на достовірних фактах.

Перекази охоплюють майже всі сфери життя людини, що зумовлює розмаїття їх тем, сюжетів, образів. Вони розповідають про історичні факти з життя народу («Кармелюк», «Хмельницький у Запорозькій Січі», «Семен Палій») і видатних людей («Як Шевченко царя всієї Росії обвів круг пальця», «Останній великан і малий Франко», «Юрій Федькович і бойко з Тухлі»), пояснюють назви місцевих реалій («Чортория», «Урочище Розора», «Шаповалів яр»).

Легенди і перекази ніколи не втрачали генетичного зв'язку з казкою. Однак вони мають і свою специфіку. Герої цих творів — богатирі, велетні, козаки-характерники, наділені народом великим зростом, небаченою силою, гострим розумом. Казкові персонажі ведуть боротьбу з міфічними, фантастичними істотами: Зміями, Песиголовцями, чортами; герої легенд і переказів — з реальними історичними ворогами української землі:

печенігами, половцями, татарами, турками, польською шляхтою. У центрі казки, як правило, кілька подій, що динамічно змінюють одна одну. Легенда чи переказ — переважно розповідь про одну важливу сторінку з життя народу.

Історичні легенди і перекази не є фотографічною ілюстрацією минувшини. Втілена у них історія народу далеко не в усьому тотожна справжньому перебігу подій. Однак, попри суб'єктивні оцінки й окремі неточності, їх можна вважати своєрідною пам'яттю нації. Вони — благодатний матеріал для митців слова. Про це нагадують поеми «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Гайдамаки», «Іржавець», «Чернець» Т. Шевченка, історичний роман «Чорна рада» П. Куліша, поема «Віщий Олег» С. Руданського, драматична поема «Сон князя Святослава», повісті «Петрії і Довбушуки» і «Захар Беркут» І. Франка, однойменні твори «Євшан-зілля» М. Вороного і Л. Мосендза, поема «Печенізька облога Києва» Олександра Олеся, прозові твори С. Васильченка, М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Стельмаха тощо. До легендарних мотивів та образів зверталися П. Загребельний, Р. Іваничук, І. Калинець, В. Симоненко, Ліна Костенко та ін.

Легенди і перекази досліджували активніше, ніж інші уснопоетичні народні твори. Перші зразки неказкової прози є в найдавніших літописах київської доби, окремі з них наявні в записах І. Галятовського. Систематично осмислювати фольклорну документалістику почали тільки в ХІХ ст. — праці М. Костомарова («Предания первоначальной русской летописи в соображениях с русскими народными преданиями в песнях, сказках и обычаях», 1871), В. Милорадовича («Заметки о малорусской демонологии», 1899; «Малорусские народные поверья и рассказы о Пятнице», 1902), М. Драгоманова («Малорусские народные предания и рассказы», 1876), І. Нечуя-Левицького («Світогляд українського народу», 1876), В. Гнатюка («Галицько-руські народні легенди, зібрав Володимир Гнатюк», 1902—1903; «Народні оповідання про опришків», 1910). І. Франко залишив унікальне п'ятитомне видання «Апокрифи і легенди з українських рукописів» (1896—1910). У ХХ ст. з'явилися дослідження В. Бойка, М. Грицяя, О. Дея, Г. Сухобрус, В. Тищенко та ін.

Нотатки на полях хрестоматії

«Богатирі»¹

Поетика героїчної легенди про українське козацтво часів Запорозької Січі «Богатирі» тісно пов'язана зі зверненням до незвичайних образів і ситуацій, поєднанням історичних реалій з фантастичними, наданням головної ролі надприродним властивостям персонажів, їхньою міфологізацією, що й визначало сюжет епічного твору.

Головні герої легенди — запорожці-велетні, у зовнішності яких вражають велика семипудова голова і довжелезні вуса: «А вуса в нього такі, що як візьме було він їх у руки та як розправить одного туди, а другого сюди, то і в двері не влізе, хоч би ті двері були такі, що через них і тройка коней з возом проскочила б». Володіли вони дванадцятьма мовами. У розумінні звичайної людини козаки справді викликали захоплення і подив.

Незвичайні вміння народних героїв легенда трактує не як набуту в результаті подвигів, а як вроджену внутрішню властивість. Про вміння запорожців воювати ймовірний самовидець оповідає гіперболізовано. Вони могли навіть «із води... сухими виходити». Очевидно, із цим пов'язаний фразеологізм «вийти сухим із води», який означає здатність спритно уникнути небезпеки, покарання, нарікання. Нерідко козаків наділяли рисами, притаманними, як вважалося, чаклунам і чарівникам. Характерники, а так їх називали на Січі, вміли «на людей сон насилати, й туман напускати, вміли й у річки переливатися». У велетенські верцадла (дзеркала) бачили далеко за тисячу верст.

В основі легенд про українське козацтво — реальні факти й події. Історичні реалії поступово обростали вигадками, а окремі риси, вияви людської вдачі було настільки гіперболізовано, що вимальовувалася постать казкового богатиря, велета, характерника. О. Білецький зауважив, що особливістю української неказкової прози є активне висвітлення героїчних тем, пов'я-

¹ Текст див. у кн.: Савур-могила: Легенди та перекази Нижньої Наддніпряни / Упоряд. і авт. прим. В. Чабаненко. — К.: Дніпро, 1990. — С. 59—60.

заних з боротьбою наших предків проти поневолювачів. Героїчна тематика в аналізованій легенді має специфічний зображальний колорит, своєрідний «естетичний героїзм» (М. Драгоманов). Легенди про козаків осяяні поривом до волі й щастя. У них — свідчення про героїчну минувшину нашого народу.

«Кривий Ріг»¹

У топонімічному переказі «Кривий Ріг» через цікаву фабулу пояснено походження назви міста. Тут подано не тільки прізвище і прізвисько, а й соціальну характеристику головного персонажа: козак Ріг мав пристойні статки, оскільки всякий подорожній знаходив у нього пристанище, «гостинність, чуйність, відвертість», «цікаві розповіді». У повідомленні є і вікова характеристика героя — «на схилі літ». Немає певності, що прізвище козака належало реальній людині. Щоправда, серед дослідників усталилася думка, що в переказі йдеться про Івана Ждана (Рога), який в 1666—1667 рр. був кошовим отаманом Запорозької Січі.

У переказі не зафіксовано точної дати основної сюжетної лінії, час вимірюється приблизно («Давно це було, коли гриміла по Україні слава про Січ Запорозьку»). Вихідні дати в інших його варіантах — «часи Петра І», «часи чумаків», «часи козацької слави». У них також чітко виокремлено мотив першопоселенництва, пов'язаний з найвідомішими річками степового простору: «побудував для себе оселю якраз на тому місці, де Інгулець та Саксагань зливаються». Можна послатися і на наукове пояснення академіком В. Зуєвим назви Кривого Рогу, котрий побував у місті 1781 р. і залишив перший опис поселення та навколишньої місцевості: «Ім'я ріг тут скрізь означає кам'яний мис, який створює ріка або своїм вигином, або сходячись з іншою; так тут Кривий Ріг не що інше значить, як мис, що вийшов між Саксаганом і Інгульцем, який ріка Саксагань обходить навкруг, довжиною верст на п'ять, а між двома колінами перешийок не буде й чверті версти,

¹ Текст див. у кн.: Савур-могила. — С. 217.

а тому й називається *Кривим Рогом*». Народна фантазія добудовує наукову версію: в появі топоніма «Кривий Ріг» неабияку роль відіграла фізична вада героя, який у боях позбувся правого ока, тому й прозвали його в народі *Кривим*.

Подібні «відступи» від історичних реалій цінні для дослідників, бо вони формуються в народному уявленні поетичною діяльністю. Невідповідність «фольклорних» відомостей «історичним» — своєрідна закономірність, характерна для народної неказкової прози. Однак переказ не фокусує уваги на відшукуванні історичної точності, а містить інформацію про заселення степового краю — похилий віком козак обрав місце для життя з урахуванням зручності географічного розташування місцини. Важливою є інформація про розвиток у мало-обжитій степовій місцині шинкарства (в одному з варіантів переказу), народний чумацький промисел («Бувало, повертались чумаки з Криму»), адже цими краями пролягали найвідоміші чумацькі шляхи.

Розповідач займає зовнішню щодо зображуваного позицію, оскільки події сприймає як давно минулі, а тому подробиці в переказі відсутні, вони загубилися в товщі часу: «Йшли роки, навколо хати козака почали з'являтися інші оселі. Згодом тут виросло село. Вже і козака Рога не стало, а назва так і лишилася — *Кривий Ріг*».

Топонімічний переказ «Кривий Ріг» засвідчує, що народна неказкова проза мала потужний виховний, пізнавальний та морально-етичний потенціал, адже надавала унікальну інформацію про історичне минуле, оцінювала події та історичних осіб, формувала патріотизм і національну свідомість багатьох поколінь.

Народні оповідання

Численна група жанрів неказкової прози — народні оповідання. Їхній зміст викладено здебільшого від першої особи — очевидців чи учасників подій.

Оповідання — народний твір епічної чи епіко-драматичної форми про події із сучасного життя, який хронологічно не виходить за межі того, що міг бачити або учасником чого міг бути оповідач.

Оповіді очевидців дійшли з найдавнішої доби, свідченням чому є «Повість минулих літ», записи мандрів-

ників, судові протоколи й акти. Їх систематичне вивчення почалося всередині ХІХ ст. На думку І. Франка, фольклористи «полювали на пісні, казки, вірування, легенди, і їм ніколи було прислухатися до тих широких, невимушених і на око безпрограмових розмов селянських, у яких мов у калейдоскопі переливаються їх щоденні, не раз на око сірі та нецікаві справи». Чи не єдиний виняток у тому масиві записів — «Записки о Южной Руси» П. Куліша.

Жанрово-стильову строкатість оповідань помітив М. Добролюбов, що відображено у термінології, якою він користувався: «звістки», «плітки», «думки, задачі і рішення», «відверті міркування», «ефемерні розмови», «чутки, усні сказання й сучасні замітки». Українські фольклористи здебільшого використовували поняття «бесіди», «розказки», «гутірки», «оповідки», «оповіді», «історії», «притчі», «бувальщини», однак за сталістю вживання найпоширенішим виявився термін «оповідання».

Перша спроба наукового класифікування неказкової прози належить М. Драгоманову («Малорусские народные предания и рассказы»). Найповнішою науково обґрунтованою в ХІХ ст. вважають класифікацію оповідальної народної творчості, запропоновану І. Франком і В. Гнатюком, в основу якої покладено літературні форми. Дослідники виокремили в усній народній прозі казки, казки про тварин («байки звірячі»), новели, анекдоти, *фацеції* (подібні до анекдотів лаконічні оповіді), оповідання міфічні, оповідання про осіб, події й історичні місцевості, притчі й апологи (історичні прозові чи віршові оповіді морально-повчального змісту із обов'язковою сентенцією).

Оповідання почали привертати увагу фольклористів як багатий матеріал про суспільні і побутові явища народного життя. Підсумком багаторічних досліджень і дискусій щодо народної прози стала класифікація К. Чистова, який найбільш об'єктивними критеріями її диференціації назвав час (давній, менш давній, теперішній), локальну прикріпленість чи неприкріпленість, наявність чи відсутність надприродних персонажів і ставлення оповідача до подій.

Розрізняють такі жанри народних оповідань: діалоги-імпровізації; перші враження, повідомлення

про побачене, почуте, пережите (спогади безпосередніх учасників подій і чутки та поголоски); медитативні оповіді (сповіді та роздуми); родинні спогади; товариські бесіди; оповіді бувалих людей, майстрів-оповідачів.

Сюжет усних оповідань побудований переважно на одному чи кількох епізодах, об'єднаних тематично й асоціативно. Предметом зображення є щоденна або визначна подія, важлива для певного кола людей. Основні жанрові ознаки народних оповідань — докладність, крупний план зображення, емоційність, безпосередня орієнтація на слухача, імпровізаційність, неусталеність форми, важлива роль асоціативних зв'язків у композиції і тематичному доборі епізодів для розказування. Ці твори виконують інформативно-пізнавальну, естетичну і дидактичну функції, значною мірою залежать від майстерності, художнього і загальноестетичного рівня оповідача.

За своєю природою народні оповідання близькі до побутових казок, легенд, переказів, анекдотів. Від казки їх відрізняють окремі формотвірні особливості, підхід до зображення. Для казки характерні певні сюжети, мотиви, персонажі, стала поетика; для оповідань — відносна канонічність формальних ознак. На відміну від переказів усні оповідки мають просторово-часову дистанцію і локальну прикріпленість зображеного (розповідь про недавню подію, учасником чи свідком якої був оповідач). Усним оповіданням притаманні високий ступінь докладності, емоційності, наявність точки зору оповідача щодо об'єкта зображення. Якщо оповідання з певної причини відриваються від місця події, часової чи історичної конкретики і набувають самостійності, вони трансформуються у фольклорний жанр з виразною естетичною функцією: анекдот, побутову казку, переказ, притчу тощо.

Відрізняється народне оповідання і від оповідань літературних, розрахованих на уявного реципієнта, що докладно описують обставини події, характеризують персонажів тощо. У народних оповіданнях описів дуже мало, оповідач розраховує на певну обізнаність слухача з предметом чи обставинами його оповіді. Народні «гутірки» наділяють твори художньої літера-

тури життєвою енергією, етичним та естетичним потенціалом.

Записувати і досліджувати народні «бесіди» почали всередині ХІХ ст. Найбільше зробили на цьому поприщі І. Рудченко, І. Манжура, Я. Новицький, М. Драгоманов, П. Куліш, І. Франко, В. Гнатюк, М. Зубрицький, Д. Яворницький; у наш час — С. Мишанич, Г. Дем'ян, В. Сокіл, Є. Луньо та ін.

Нотатки на полях хрестоматії

«Як жінка змудрувала стражників»¹

Оповідання «Як жінка змудрувала стражників» записане 1910 р. на Снятинщині етнографом і фольклористом О. Іванчуком. За жанром — це оповідь-випадок, один із найпростіших різновидів народної оповідної прози. Для неї характерні чіткі ознаки сюжетності, хронологічний ланцюг реальних подій. Тему для повідомлення взято з життя: заборона споживання контрабандного тютюну гуцулам.

Дослідник Бойківщини М. Зубрицький у праці «Пачкарство² бакуну (тютюну) в горах в Галичині в ХІХ ст.» (Львів, 1906) описав виробництво цієї екзотичної культури в Карпатах. Вирощування і продаж тютюну завжди були прерогативами держави. Цією складною, затратною, а в горах ще й почасти збитковою справою займалися тільки поодинокі господарі. Найдешевшим був тютюн у долині біля угорського кордону, куди за ним сходилися селяни з усієї Галичини. Австрійський уряд нещадно боровся з нелегальним продажем трав'янистої сировини, спеціальні озброєні загони виловлювали і карали перекупників і споживачів тютюну.

Оповідь не деталізує типову для тих часів подію, орієнтуючись на обізнаного з обставинами справи слухача. Його увага має бути зосереджена на основному, тому

¹ Текст див. у кн.: Народні оповідання / Упоряд. прим. С. Мишанича; Відп. ред. М. Пазяк. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 213.

² Пачкарство — нелегальне перенесення або перевезення тютюну через митний, державний кордон, торгівля ним.

сюжет оповідання організовано доволі просто. Зав'язка — повідомлення про обшук у господарстві одного ґазди за його відсутності; зіткнення протилежних сил поглиблюється у розвитку дії (обшук горища; успіх жандармів; повідомлення про штраф; голосіння селянки й інформація про переховування ще більшої партії бакуну); переломний момент настає в кульмінації (доки фінанси безуспішно намагаються відшукати заборонену рослину в стайні, жінка спалює в печі мішок з тютюном); розв'язка подає остаточне вирішення конфлікту (жандарми зрозуміли, що їх змудрувала звичайна жінка, тож вони залишилися ні з чим).

У центрі оповідання — метикувата жінка, яка виявила спритність, гострий розум, винахідливість і обкрутила надокучливих фінансів, бо вони мали намір општрафувати її родину за незаконне зберігання тютюну (симпатії оповідача на її боці). Вона не має імені, оскільки ситуація була доволі типовою для того часу.

Розповідь в оповіданні ведеться від третьої особи, яка не називає себе і нічим не виявляє своєї причетності до зображуваного, тому можна стверджувати, що об'єктивний оповідач перебуває поза зображеним художнім світом. За формою — це оповідь-монолог інформативного характеру з викінченим сюжетом, у центрі якого є один епізод із життя селянської родини.

Манера оповіді об'єктивізована, позбавлена яскравого емоційного малюнка, тональність відсторонена, стримана, безпристрасна, надмір лаконічна, зайві деталі та описи відсутні. Оповідач передає почуту історію, яка відбувалася в недалекому минулому, тож між моментом оповіді і часом події існує незначна дистанція. Розповідний час стиснутий, тому оповідання невелике за розміром.

На перший погляд, побутова мова оповідача не має нічого спільного з художньою творчістю. Записане фольклористом повідомлення про жінку, яка перехитрила стражників, не фіксує найсуттєвіших елементів поетики усного оповідання (експресивності й емоційності). Однак твір засвідчує наявність творчих елементів у художньому світобаченні виконавця, який використовує традиційні засоби зображення, нешироку палітру мовностилістичних прийомів (лексику з пестливими

суфіксами, діалектні слова), що надає твору внутрішньої напруженості і специфічного колориту. Оповідання не орнаментоване риторичними фігурами і фразеологізмами, до чого вдавалися досвідчені майстри усної оповіді. У ньому — гранично стисла інформація, цитування прямої мови персонажів без коментарів оповідача.

Порівняння оповідання з іншими творами, тематично наближеними до нього («Гуцули з закришкою», «Пригоди тютюнарів», «Попелом в очі», «Тютюн у воді», «Фальшивий вояк»), засвідчує, що подібні випадки не були поодинокими. Розповіді про них набували повторюваності та стабільності в репертуарі різних оповідачів.

Паремійні жанри

У творах, що належать до паремійних жанрів, відображено найважливіші моменти з життя людини: сприйняття і розуміння нею навколишнього світу; вірування; навички, здобуті в процесі трудової діяльності; пам'ять поколінь про історичну минувшину, родинний уклад тощо.

Паремії (грец. *paroimia* — притча) — малі фольклорні твори, які є словесними мініатюрами і характеризуються клішованістю, що забезпечує їх точність, виразність і стійкість.

Першим в історії української фольклористики зібранням паремійних жанрів вважають рукописний збірник «Приповісті посполиті» Климентія Зиновіїва (друга половина XVII ст.). Систематичне вивчення жанрової природи паремій започаткував І. Франко в передмовях до кожного з трьох томів (у шести книгах) «Галицько-руських народних приповідок» (1901—1910). Унікальними спостереженнями і рекомендаціями він заклав основи подальшого розвитку *пареміографії* (грец. *paroimia* — притча і *graphō* — пишу) — галузі фольклористики, яка займається збиранням і виданням паремій, та *пареміології* (грец. *paroimia* — притча і *logos* — слово, наука) — галузі фольклористики, яка досліджує паремії.

Виникнення паремійних одиниць, на думку І. Франка, відбувалося за такими схемами:

а) міжжанровий перехід: творення паремій з інших жанрів шляхом зведення розлогого твердження до окремого лаконічного висновку;

б) узагальнення: реакція індивіда на конкретну життєву ситуацію, окреслена лаконічною формулою;

в) факультативність: трансформація однієї паремії та її перехід в інший паремійний жанр. Прийнято розрізняти *похідні форми*, в основі яких певне першоджерело (прислів'я, анекдот, байка тощо), і *непохідні зразки*, які І. Франко назвав «звичайними життєвими обсерваціями», оскільки вони виражають безпосередню реакцію людини на явище, предмет, подію.

Паремії є переважно прозовими текстами, які характеризуються лаконічністю, асоціативністю, яскравістю образів, художньо-виражальною насиченістю, інформативною конденсованістю та довершеністю викладу. Паремійні жанри виокремлюють відповідно до функції, поетики і структури тексту. Серед цих творів розрізняють прислів'я, приказки, календарні прогнози, примовки, загадки, вітання, прощання, побажання, подяки, поздоровлення, тости, формули чемності, дотепи, жарти, каламбури, скоромовки, афоризми, прикмети, лайки, прокльони тощо. Побутування художніх мініатюр багате на варіантність.

Прислів'я та приказки

Своєрідним кодексом норм життя і поведінки людини, поетичним поглядом на світ є прислів'я та приказки. Вони тісно пов'язані зі щоденним побутом, вживаються безпосередньо в мовленні для акцентування основної думки.

Приказка — влучний, іноді римований, вислів, який не має повчального змісту та обґрунтованого висновку.

Приказка може бути виокремленою частиною прислів'я. Іноді вона постає як недорозвинута до прислів'я словесна формула.

Прислів'я — стислий і влучний народний вислів, у якому в образній формі виражено повчальну думку, емоційну оцінку події, явища.

Чіткої межі між прислів'ями і приказками немає, тому їх розглядають як один фольклорний жанр. Однак між ними є деякі відмінності. Прислів'я має повчальний зміст або містить переконливий доказ певної думки, найчастіше функціонує як двочленне судження; приказка — одночленна за будовою і лише натякає на певний висновок.

Здебільшого приказка вказує на основну лаконічну ознаку, переважно одну рису дійової особи. У прислів'ях наявні і вказівка на її дію, і її характеристика.

Прислів'я	Приказки
За двома зайцями поженешся, а й одного не зловиш. Баба з воза — кобилі легше	За двома зайцями не ганяйся. Баба з воза

Виникли прислів'я і приказки в глибоку давнину, коли людина формувала свій духовний світ через пізнання природи, усвідомлення себе як невід'ємної її частки. Тому найдавніші прислів'я і приказки пов'язані з окремими явищами природи, трудовою діяльністю людини: «Вогонь палить, вода студить», «Буря і дуб валить», «Без дощу і трава не росте», «Сніп до снопа — буде копа». Деякі прислів'я і приказки відображають давні уявлення і звичаї: «Земля — мати, її не можна бити» (віра у таємничу силу землі); «Сказав би словечко, так піч у хаті» (домашнє вогнище — прихисток для душ померлих предків, які можуть почути «словечко» і помститися, покарати за нього); «З ним каші не звариш» (звичай східних слов'ян варити та їсти кашу з ворогом на знак примирення).

Прислів'я і приказки фіксують стрункий календар природних явищ:

*Прийшов Петро — вирвав листок,
прийшов Ілля — вирвав і два,
прийшов Спас — бери рукавиці про запас,
прийшла Пречиста — на дереві чисто,
прийшла Покрова — на дереві голо.*

Паремії зберігають відомості про історичні події, відображають явища певних епох: «Хто любить піч,

тому ворог Січ», «Що буде, те й буде; а козак панщини робити не буде», «Піду на Низ¹, щоб ніхто голови не гриз», «Гість не в пору — гірше татарина», «Пропав, як швед під Полтавою».

Усі сфери людської діяльності відображені у влучних пареміях. Найбільшу групу становлять прислів'я і приказки, у яких ідеться про особливості людського характеру: «Без роботи чоловік не виживе», «Один — за всіх, всі — за одного», «Од роботи коні здихають», «Моя хата скраю, я нічого не знаю».

Основні ознаки прислів'їв і приказок — лаконічність і простота, глибока змістовність і чіткість судження, ясність висловленої думки, використання узагальнень аж до перенесення одного явища на інше, часто не подібне до попереднього. Досягти узагальнення допомагають художні засоби:

а) метафора — «Заздрість здоров'я з'їла», «Дивиться псом, а думає вовком»;

б) гіпербола — «Влітку один тиждень рік годує», «Сміливому море по коліна»;

в) порівняння — «Гарна дівчина, як у лузі калина», «Чорнобрива, як руде теля»;

г) епітети — «До доброї криниці стежка утоптана», «Гостре словечко коле сердечко»;

г) алітерація — «Коси, коса, поки роса, роса додолу, косар додому»;

д) асонанс — «Близько видати, та далеко дибати».

Зразки аналізованого жанру не мають чітко визначеної будови. Для їх композиції характерне римування — від приблизної співзвучності до послідовно витриманого ритму. Часто є підстави вважати їх віршованими мініатюрами: «Синиця — горобцю сестриця»; «Наварила, напекла, а сама до хати утекла»; «Дали їсти, та не було де сісти».

Прислів'я і приказки приваблюють яскравою грою слів, барвистістю мови, ритмікою. У поетичній формі вони зберігають і транслюють мудрість, досвід пізнавальної діяльності, впливаючи на думки і вчинки людей. І. Франко назвав їх «коштовними перлинами» нашого народу.

¹ Низ — Запорозька Січ.

Уклав унікальний корпус «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (1864) М. Номис. Окремі праці присвятили дослідженню паремійних жанрів І. Франко («Галицько-руські народні приповідки. Зібрав, упорядкував і пояснив Іван Франко», 1901), О. Потебня, В. Гнатюк та ін. У новітню добу пареміями найбільше займався М. Пазяк.

Народний прогностик

Предки сучасних українців, намагаючись жити в гармонії з довкіллям, упродовж тисячоліть виробили унікальну хліборобську культуру, що залишила яскравий слід в українській психіці та ментальності. Унаслідок тривалих спостережень за навколишнім світом сформувався народний календар, що ввібрав елементи вірувань, прагнень та ідеалів людей.

Народний календар — традиційна народна система визначення часу річного циклу — «круглий рік»; система свят, урочистостей, важливих подій, які в певній послідовності відзначаються протягом року і супроводжуються численними звичаями, обрядами, що відтворюють сутність, зміст і характер подій і явищ у природі, трудовій діяльності та побуті.

Народний календар ґрунтується на землеробському (аграрному) календарі. Він передбачає та регламентує види і зміст хліборобської праці, фіксує видимі зміни в природі. Поділ річного циклу на 12 частин (місяців) зумовлений 12-ма змінами фаз місяця впродовж річного циклу. Українські назви місяців пов'язані зі станом природи. Тиждень як міра часу теж має астральне походження: за сім днів фаза місяця змінюється від молодика до чверті, а за наступні три чверті — до повні і т. д., тому поняття «тиждень» слід тлумачити як «той же день». Кожен день тижня мав назву свого порядкового місця. Відлік часу наші пращури вели ретельно, розрізняючи часові проміжки навіть однієї доби: вдосвіта (дуже рано), на зорі, на світанку, до схід сонця, вранці, в обід, в полудне, пополудні, надвечером, підвечір, присмерком, смерком, увечері, опівночі тощо.

Спостереження за змінами довкілля були дуже важливими, оскільки календар на основі їх даних

передбачав напрям, характер та особливості розвитку чи закінчення явищ і процесів у природі, прогнозував майбутні хліборобські блага чи біди, а отже, унормовував поведінку господаря-землероба. Із часом народний календар перетворився на унікальну енциклопедію знань, яка забезпечувала тісний взаємозв'язок людини (мікрокосмосу) і всесвіту (макрокосмосу). Окрему роль у цій системі відігравав народний прогностик.

Народний прогностик — вироблена віками система передбачення погоди, побудована на основі спостережень і закріплена у вигляді примовок, приказок, прикмет, а інколи — забобонів.

Потреба передбачати погоду була тісно пов'язана з господарською діяльністю людини, тому прогностик як система склався у землеробських племен, адже від правильного вибору часу для оранки, сівби, висаджування сільськогосподарських культур залежало благополуччя роду. Асоціативно-наслідковий зв'язок певних явищ природи з поведінкою птахів, тварин, комах, рослин, самопочуттям людини і став основою народних прогнозувань. Український прогностик подібний до систем прогнозувань інших народів, однак ураховує географічне розташування України, особливості клімату, екологічного середовища, тип господарювання тощо. Основу народного прогностика становлять прикмети.

Народні прикмети — лаконічні зі слабким естетичним компонентом паремії, зміст яких є наслідком багатовікових спостережень за станом довкілля і зводиться до передбачень погоди, врожаю тощо.

За будовою прикмета — короткий клішований вислів двочленної структури («Якщо є А, то буде Б»), у першій частині якого відображено конкретне спостереження за станом навколишнього світу, а в другій — виведено прогноз на майбутнє. До основних жанрових ознак прикмети належать такі: домінантна прогностична функція; двочленна умовно-наслідкова структура тексту; наявність прямих неримованих компонентів; побутування у статусі прогностичної певної усталеної норми; відсутність адресата повідомлення. Народні прикмети не можна однозначно класифікувати як нехудожні, неестетичні тексти. Їм притаманна своєрідна

система тропів і прийомів, найпоширенішими з-поміж яких є порівняння, гіпербола, метафора, синекдоха, тавтологія, паронімія.

Перелік об'єктів, які можуть прогнозувати погоду, в народних прикметах обмежений. Учені пропонують класифікувати їх за такими рубриками: метеорологічні явища; стан флори; поведінка тварин, птахів, комах та інших представників фауни; фізичний стан людини; зміни матеріальних предметів та об'єктів культурного оточення людини; поведінка міфологічних істот.

Увесь масив народних прикмет і передбачень наших предків можна поділити на довгострокові (на період від кількох днів до кількох сезонів) і короткотермінові (на найближчий час). *Короткотермінові передбачення погоди* стосувалися прогнозування опадів, зміни температури, напрямку вітру тощо. Як свідчать прикмети, основну увагу люди звертали на різноманітні явища: стан атмосфери, гігроскопічність предметів, зміни в житті тваринного і рослинного світу, власне самопочуття. Ось, наприклад, прикмети, які передбачали сніг: «Якщо вночі з'явиться іній — вдень сніг не падатиме»; «Кінь лягає на землю — перед снігопадом»; «Місяць покритий туманцем — до снігу»; «Якщо під вечір снігопад припиняється, а небо не прояснилося, то наступного дня знову падатиме сніг»; «Взимку ліс без вітру шумить — бути хуртовині».

Відлигу віщували такі природні зміни: «Зимова діброва почорніла — наступить відлига з вітром»; «Миші вилазять з-під снігової подушки й бігають зверху — до відлиги»; «Горобці дружно цвірінькають — на відлигу»; «Кіт лежить догори черевцем — на відлигу»; «Шумить зимовий ліс — чекай відлиги»; «Білий вогонь у печі — на відлигу»; «Якщо вербові двері туго відчиняються — чекай відлиги».

Вітер прогнозували за такими прикметами: «Ворони сидять на нижніх гілках дерев — буде вітер»; «Вівці стукаються лобами — на сильний вітер»; «Сонце в темнуватому прозорому колі або ж червоне перед заходом — чекай вітру»; «Кури хвостами стріпують — на вітер»; «Червоний колір місяця в березні — ознака швидкого похолодання, посилення вітру, але ненадовго».

Довгострокові передбачення погоди також ґрунтувалися на спостереженнях за окремими метеорологічними явищами і життям природи. Основою прогностика був сонячний цикл: «Якщо на Трійцю йтиме дощ, то дощитиме до кінця місяця»; «Якщо на Петра (12 липня) спека — на Різдво (7 січня) мороз»; «Яка погода на Покрову (14 жовтня), такою буде зима»; по погоді перших дванадцяти днів, що йшли за днем Спиридона (26 грудня), дізнавались про погоду кожного з 12 місяців наступного року: погода 27 грудня свідчила про погоду на січень, 28 грудня — про погоду лютого, 29 грудня — про березень і т. д.

Прогнозуванню майбутнього врожаю сприяли спостереження за морозом, снігом та інеш: «На Різдво йде сніг — заврожається озимина»; «Якщо на Різдво на деревах рясний іній — защедрить озимина»; «Якщо на Сорок святих (22 березня) буде мороз, а сніг розтане від сонця, то буде врожай на кавуни, а якщо морозу не буде, сніг розтане від туману, то кавунів не буде»; «Іній на Пилипа (27 листопада) — буде овес, як липа».

За радянського часу народний календар, прикмети і передбачення піддали нищівній руйнації, тож чимало найдавніших спостережень зникли. У наш час увага до цього пласту народної культури відроджується, вчені зацікавлено ставляться до традиційних спостережень і прикмет, вивіряють їх на достовірність, що дає змогу використовувати народні знання у сучасній сільсько-господарській практиці.

Згадки про значення прикмет у житті людини містять і фольклорні твори (казкова і неказкова проза, обрядові та ліричні пісні), й окремі літературні жанри давньої доби, особливо — лікарські та господарські порадики, календарі, де тексти прикмет подано в цілісному вигляді. Однак наукове вивчення народного прогностика започатковано тільки в ХІХ ст. Найповнішою й у наші дні вважають працю «Поділ часу в русинів» Я. Головацького. Тривалий час збирав матеріали для дослідження «Дні і місяці українського селянина» М. Максимович, щоправда, воно так і залишилося незавершеним. До справи вивчення народного календаря долучилися також П. Чубинський, М. Сумцов, І. Фран-

ко, М. Номис, В. Перетц, В. Гнатюк, А. Лобода, В. Петров та ін. Серед праць українських дослідників за кордоном варто назвати «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні» (Вінніпег, 1955—1959; Торонто, 1962—1963) С. Килимника й «Українські народні звичаї в теперішньому побуті» (1982) А. Храпливої-Щур.

Загадки

Виникли загадки ще в первіснообщинну добу, коли людина вже могла мислити абстрактно, зіставляти та порівнювати різні предмети і явища. Як і інші види усної народної творчості, вони виявляли намагання людини розібратися в усьому, що її оточує. Деякі вчені пов'язують появу загадок із тодішньою системою заборон. Наприклад, мисливці вважали, що звірі розуміють мову людини і можуть перешкодити полюванню. Тому, йдучи на промисел, вони не говорили про свої наміри відкрито, не називали звірів та знаряддя полювання, вдаючись до інакомовності.

Загадка — невеликий твір, що у прихованій, хитро сплетеній формі описує предмети та явища, які потрібно відгадати, назвати.

Їх наділяли певним магічним значенням. Вміння розгадувати загадку, вважалось, позитивно впливає на добробут людини, а невміння знайти відгадку накликає нещастя. Так, русальна пісня розповідає про те, як маленька дівчинка не розкрила значення загадок русалки, і та її залоскотала. В іншій пісні йдеться про козака, який, потрапивши у полон до татар, був звільнений, бо знайшов відповіді на всі загадки.

Чимало текстів найдавніших загадок є у казках, наприклад у «Мудрій дівчині». Стислі алегоричні тексти не лише були засобом перевірки мудрості людини, а й мали пізнавальну цінність: з їх допомогою народні знання передавали наступним поколінням. Згодом загадки слугували засобом розваг молоді на вечорницях, своєрідною розумовою грою, змаганням на кмітливість. Із часом змінилася і їхня форма, набувши поетичних ознак. У XIX ст. загадки було включено до навчальної літератури.

Більшості українських загадок властива образність. Вони багаті на поетичні засоби, влучне і дотепне слово: «Ой за лісом, за пралісом золота діжа горить» (сонце); «Маленький, чепурненький, крізь землю пройшов, червону шапочку знайшов» (гриб) тощо. Персоніфікація та метафоричність є найважливішими художніми прийомами їх творення.

Різноманітність ритму, рим, багатство асонансів та алітерацій — теж ознаки загадок: «Торох, торох, розсипався горох, почало світати — нема що збирати» (небо і зорі); «Крутосто, вертосто, на йому жупанів зо сто» (капуста); «Летів птах через дах, а сів на воротах, в червоних чоботях» (лелека). Стрункою є композиційна будова загадок, у них майже немає складних синтаксичних форм, речення поєднані між собою інтонаційно, тому сполучники використовуються рідко. Усі засоби поетичного оформлення загадок спрямовані на стисле, чітке, яскраве висловлення їх змісту, легке запам'ятовування і поширення. Широкий тематичний спектр загадок: природа, рослинний і тваринний світи, знаряддя праці, людина, її побут, мистецтво, наука тощо.

Здавна використовували загадки у художній літературі. Особливої популярності набули загадки, створені Л. Глібовим, зокрема *загадки-акровірші*, відгадати які можна за першими літерами кожного рядка згори вниз:

Хто баба?

Сидить хитра баба аж на версі граба.

«Ой не злізу з граба! — дуриць діток баба. —

Вловить мені тую курочку рябую,

А я подарую грушку золоту».

Літературні загадки є і в художньому доробку Ю. Федьковича, І. Франка, С. Васильченка. Традиція створення літературних загадок продовжується і в сучасній літературі.

Наукові студії над загадками почалися в першій половині XIX ст. з появою публікацій Г. Ількевича, О. Сементовського, П. Чубинського та ін. Перша розвідка про поетику загадки належить І. Франкові (незакінчена праця «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних», 1884). На жаль, навіть нині цей жанр вважають маловивченим.

Запитання. Завдання

1. Як у казці вигадка пов'язана з життям? Розкрийте основні поетикальні особливості казки.

2. Охарактеризуйте тематичні групи казок. Як їх розрізняти? Чому соціально-побутові казки становлять найбільшу групу?

3. Окресліть образи добротворців і злотворців у народних казках.

4. Які казки зараховують до літературних? Чим вони подібні до народних, а чим відрізняються від них?

5. У чому виявляються жанрові особливості народної байки?

6. Визначте спільні та відмінні ознаки байки і казки про тварин.

7. Охарактеризуйте основні тематичні групи анекдотів та їх жанрово-композиційну своєрідність.

8. Проінтерпретуйте жанрову своєрідність легенд і переказів.

9. Чому, на ваш погляд, найбільшу групу серед легенд становлять історико-героїчні?

10. Чим відрізняються приказки і прислів'я від інших коротких жанрів українського фольклору: побажань, проклять, загадок тощо?

11. «Погибоша аки обре», — написав Нестор-літописець у «Повісті минулих літ». Крім легендарних образів у прислів'ях і приказках згадуються представники різних національностей. Які саме? Як у приказках і прислів'ях відбилися різні етапи української історії?

12. З якими біблійними легендами пов'язані прислів'я і приказки «Всякої тварі по парі»; «Товчеться, як Марко по пеклу, а все без толку»; «У костюмі Адама», «Всі, хто візьме меч, — від меча й загинуть», «А хто не хоче працювати, той не повинен їсти», «Від кожного, кому дано багато, багато від нього й жадатимуть», «Люби свого ближнього, як самого себе»? Коротко перекажіть їх.

13. Згрупуйте прислів'я і приказки за значенням: 1) втручатися в чужі справи; 2) зробити абияк; 3) вчитися треба завжди.

Нате і мій глек на капусту, щоб і я була Химка. Скорий поспіх — людям посміх. За одного вченого дають десяток невчених. Хто хоче більше знати, треба менше спати. Нате і мої п'ять, щоб було десять. Поспішили — людей насмішили. Стук-грюк, аби з рук. Наука не веде до бука. Без Гриця і вода не освятиться. Косо, криво, аби живо. Де не посій, там і вродиться. Вік живи — вік учись. Не учися розуму до старості, але до смерті. Мудрим ніхто не вродився, а навчився. Коня кують, а жаба і собі лапу підставляє. Хто людей питає, той і розум має. Не кажи — не вмію, а кажи — навчусь.

14. Оберіть вислови, які не належать до прислів'їв і приказок.

Свій розум май і людей питай. Бери його, лиха година. У дитини заболить пальчик, а в матері — серце. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине (Т. Шевченко). Хай Бог милує. Ой я змок, як той вовк, через гору йдучи, ой я змерз, як той пес, дівча шукаючи. Хто робить — голий не ходить. Скоро казка мовиться, та не скоро діло робиться. Бодай тебе кури

загребли. У кожного солов'я пісня своя. Будьте ласкаві. Танцюй, Лукерія, шелестить матерія. Щоб тебе дощ намочив. На ясні зорі, на тихі води (дума «Маруся Богуславка»). Правда очі коле. Мужича правда єсть колюча, а панська на всі боки гнуча (І. Котляревський). Гультяйство губить хазяйство. Ходить квочка коло кілочка, водить діточок коло квіточок. Що вміють, того за плечима не носять. На все добре. От і казці кінець, а хто слухав — молодець. Землі кланяйся низько — до хліба будеш близько.

15. Що, на вашу думку, вплинуло на формування народного прогностика? Поясніть, як він пов'язаний з господарською діяльністю наших предків.

16. Чи доводилося вам спостерігати за змінами в природі та їх наслідками? Які народні прикмети ви знаєте?

17. Поясніть значення приказки «Прикметі вір, але перевір». Чи можна в наш час беззастережно використовувати народні прикмети?

18. Чи містить народний прогностик матеріал для естетичного, морального, екологічного виховання? Свою думку аргументуйте.

19. Під час фольклорної практики укладіть народний прогностик свого села (містечка).

20. У чому проявляється національний характер загадок?

21. Охарактеризуйте тематику загадок та їх жанрові особливості.

22. Зіставте особливості загадок і прислів'їв. Що спільне й відмінне вони мають? З якими іншими фольклорними жанрами пов'язана загадка?

Література

Богдан С. Мовний етикет українців: традиції і сучасність. — К.: Рідна мова, 1998. — 475 с.

Бріцина О. Українська народна соціально-побутова казка: Специфіка та функціонування. — К.: Наукова думка, 1989. — 145 с.

Воропай О. Звичаї нашого народу / Етнографічний нарис. — Х.: Фоліо, 2005. — 508 с.

Гаєвська Н. Українські загадки. — К.: ПБП «Фотовідеосервіс», 1994. — 120 с.

Давидюк В. Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — 176 с.

Дунаєвська Л. Українська народна казка. — К.: Вища школа, 1987. — 127 с.

Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У 2-х т., 4 т. — Кн. 1. — К.: АТ «Обереги», 1994. — 400 с.; Кн. 2. — К.: АТ «Обереги», 1994. — 528 с.

Кирчів Р. Етюди до студій над українським народним анекдотом. — Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2008. — 314 с.

Кононенко В. Шляхами народних приповідок. — К.: РВЦ «Проза», 1994. — 208 с.

Мишанич С. Усні народні оповідання: Питання поетики. — К.: Наукова думка, 1986. — 327 с.

Пазяк М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії. — К.: Наукова думка, 1984. — 204 с.

Сокіл В. Народні легенди та перекази українців Карпат. — К.: Наукова думка, 1995. — 158 с.

Скуратівський В. Берегиня: Художні оповіді, новели. — К.: Рад. письменник, 1987. — 278 с.

Скуратівський В. Вінець. — К.: УСГА, 1994. — 240 с.

Скуратівський В. Місяцелік: Український народний календар. — К.: Мистецтво, 1992. — 208 с.

Скуратівський В. Погостини, або Дванадцять мандрівок у глибину століть. — К.: Веселка, 1990. — 128 с.

Франко І. Галицько-руські народні приповідки. Передмова до т. 1 (Львів, 1905), т. 2 (Львів, 1908), т. 3 (Львів, 1910) // Зібр. тв.: В 50-ти т. — Т. 38. — К.: Наукова думка, 1981. — С. 294—328.

Франко І. Національний колорит у казках Бодянського // Зібр. тв.: У 50-ти т. — Т. 34. — К.: Наукова думка, 1984. — С. 449—454.

Франко І. Останки первісного світогляду в руських і польських народних загадках // Зібр. тв.: У 50-ти т. — Т. 26. — К.: Наукова думка, 1981. — С. 332—346.

Франко І. Передмова до видання «Апокрифи і легенди з українських рукописів» // Зібр. тв.: У 50 т. — Т. 38. — К.: Наукова думка, 1984. — С. 7—293.

Франко І. Про галицькі народні оповідання // Зібр. тв.: У 50-ти т. — Т. 42. — К.: Наукова думка, 1981. — С. 208—211.

Чумарна М. Мандрівка в українську казку: приказкове коло. — Львів: Каменяр, 1994. — 79 с.

2.8. Дитячий фольклор

Багато фольклорних творів побутує в дитячому середовищі або виконується дорослими для дітей. Термін «дитячий фольклор» порівняно новий (запроваджений у 20-х роках ХХ ст.), що зумовлено виокремленням цього народнопоетичного шару в осібну групу.

Дитячий фольклор — сукупність зразків усної народної творчості, яка складається з класичних і сучасних фольклорних форм, функціонує в дитячому середовищі або виконується спеціально для дітей.

Оскільки дитячий фольклор є поліфункціональним, він або свідомо передається від дорослих дітям, або

засвоюється в дитячому середовищі стихійно. Тому до цього часу немає єдиної жанрової класифікації дитячих творів. Найприйнятнішою можна вважати таку:

— зразки усної народної словесності, створені дорослими для дітей: колискові пісні, пестушки, утішки, чукикалки, небилиці (перевертні), безкінечні казочки, скоромовки тощо;

— твори, які перейшли до дитячого фольклору із загального народнопоетичного набуtku: казки, обрядові пісні (заклички, примовки, колядки, щедрівки, веснянки, гаївки), загадки, прислів'я, приказки тощо;

— зразки усної творчості, які виникли і функціонують у дитячому середовищі: ігрові пісні, лічилки, жарти, дражнилки, мирилки, безконечники-«нескінчухи», кричалки та інший «віршований галас» (Т. Полковенко).

Залежно від умов функціонування, у дитячому фольклорі розрізняють поезію пестування, ігрові та неігрові твори. За тривале побутовування в ньому виробилася специфічна поетика, пов'язана з мелодійністю, багатством мовних засобів, динамічним сюжетом, колоритною образністю, вживанням внутрішньої рими. Завдяки цьому твори дитячого фольклору виконують пізнавальні, естетичні і виховні функції.

У сучасній фольклористиці гостро постала потреба дослідити типологію нових форм дитячого фольклору, поява яких пов'язана з розвитком постіндустріального й урбанізованого суспільств. Для їх позначення ще й досі не вироблено адекватної термінології, хоча перші кроки в цьому напрямі зроблено (дослідження Т. Бакіної, С. Кулинич). Новотвори сучасного дитячого фольклору охоплюють зразки, що побутують в усній формі (страшилки, мовчалки, підсидки, прикмети, ворожіння) і письмовій (рукописні оповідання, текстографічні загадки, підліткові альбоми-анкети, графіті, переробки-пародії тощо).

Наукове вивчення дитячого фольклору почалося з уважного студіювання українськими фольклористами колискових пісень та ігор. У ХІХ ст. колискові пісні включено до збірників «Русалка Дністровая» (1837), «Сборник украинских песен, издаваемый Михайлом Максимовичем. Часть 1» (1849), «Народные южнорусские песни» (1854) П. Чубинського, «Народные песни

Галицкой и Угорской Руси» (1878) Я. Головацького та ін. Особливу наукову цінність має збірка дитячих розваг «Игры крестьянских детей в Купянском уезде» (1889) П. Іванова.

Систематичнішими стали дослідження дитячого фольклору в ХХ ст. З'явилися праці «Побут селянської дитини» (1929) Н. Заглади, «Народна колискова пісня. Фольклор жінки-матері» (1936) І. Пільгука, «Український дитячий фольклор» (1962) В. Бойка, «Український дитячий фольклор: Віршовані жанри» (1981) Г. Довженко, «Український дитячий фольклор: Підручник» (2003) Н. Сивачук та ін.

Помітними в сучасній фольклористиці, яка займається студіюванням дитячого фольклору, є статті «Зрозуміти дитячий світ (Розшифрування таємниць сучасного дитячого фольклору)» (2003), «Зловісні плями» в страшних оповіданнях дітей як культурний і психологічний архетип» (2003), «Сучасний дитячий фольклор у контексті ідеї життєтворчості» (2005) С. Кулинича та «Мистецтво дитячого словесного живопису» (1998), «Прогностичне начало в українському дитячому фольклорі» (1999), «Система координат українського дитячого фольклору (на матеріалі колискових, пестушок, потішок, забавлянок, ігрових пісеньок та віршиків, записаних у кінці ХІХ — на початку ХХ століття та сучасних записів)» (2005), «До інтерпретації мотивів смерті та страждання в українському дитячому фольклорі» (2006) Я. Левчук.

Коліскові пісні

Окремий цикл дитячого фольклору становлять коліскові пісні. Вони призначені тільки для дитини і мають одного виконавця — матір або іншого члена родини. Уже з перших днів життя, перших колискових людина вчиться розпізнавати звуки, ритм, серцем відчувати красу виспіваних найдорожчою людиною слів.

Коліскові пісні (колисання) — жанр народної лірики, специфічний зміст і форма якого функціонально зумовлені присиплянням дитини в колисці.

До основних функцій колискових пісень, за Н. Сивачук, належать практично-побутова, пізнавальна, емоційна,

психотерапевтична, морально-етична, функція формування естетичного чуття.

За формою колисанки нагадують монологи з невеликою кількістю строф і довільним порядком римування. Здебільшого це — небагатослівні твори з поетичним образним світом, глибоким мелодійним звучанням. Коліскові пісні покликані сприяти швидкому засинаю дитини, тому важливу роль у них виконують слова «люлі-люлі», «гойда-гойда», «баю-баю», асонансні групи «а-а-а», «е-е-е». Повторення слів і звуків, ритмічне гойдання колиски заспокійливо впливають на немовля, і воно швидко засинає.

Поетичні засоби коліскових пісень зумовлені їх змістом та ритмомелодикою. Тут чимало риторичних звертань («дитинонько-лелітко», «мій синочку», «котику сіренький»), які дають змогу зосередити увагу на найважливішому, виявляють ставлення матері до дитини. Часті повтори окремих слів і рядків сприяють ритмічній організації тексту. Адресовано коліскові пісні немовлятам, тому в них часто вживаними є дитяча лексика, зменшувально-пестливі слова, епітети, порівняння: «сонько», «дрімко», «дитинонька», «пелюшечка», «квіточка», «коточок сіренький», «хата тепленькая», «дитина маленькая», «червоненька жупанина», «рости чемненьке, таке, як татко», «як яблуко на яблунці, так дитина в колисоньці» тощо. Іноді в монологах звучать побажання патріотичного змісту:

*Рости ж, синку, в забаву,
Козачеству на славу,
Воріженькам в розправу.*

Поряд з традиційними колисанками побутують також імпровізовані, тексти яких зафіксовані фольклористами. Функції колисенок можуть виконувати твори інших жанрів: родинно-побутові, суспільно-побутові ліричні пісні, балади тощо.

Фольклорні колисанки вплинули на появу літературних коліскових пісень: «Ой люлі, люлі, моя дитино...» Т. Шевченка, «Над колискою» С. Руданського, «Колискова» В. Сосюри, «Колискова» М. Бажана, «Ой у kota-вуркота» В. Поліщука, «Перша колискова», «Скіфська колискова» М. Вінграновського та інші.

Нотатки на полях хрестоматії

«Ой ти, котку...»¹

У багатьох колискових піснях головним персонажем є котик — сіренький, біленький, волохатий, мурий. Це не випадково, адже з ним маленька дитина знайомиться у перші роки свого життя. В уяві дітлахів він лагідний, м'якенький, радо відповідає на пестощі, неагресивний, терпляче переносить вияви надмірної дитячої уваги.

Популярність образу котика в колискових зумовлена і давнім звичаєм ритуального вкладання дитини в колиску на третій день після народження. Кота впускали першим не тільки в нову хату, а й клали у колиску, колисали, примовляючи: «Як на kota муркота — на дитину дрімота». Потім його забирали звідти, вкладали в колиску немовля і співали йому заспокійливу пісеньку. Вважалося, що це наділяло дитя спокійною вдачею, приносило йому солодкий сон. Не випадково у народі на позначення колискової іноді використовують вислів «співати kota».

Початок колисанки — звичне звертання до котика і висловлення зрозумілих прохань:

*Ой ти, котку,
Ой ти сірий,
Да й не ходи
Коло сіней.*

Вдень котик грається з дітьми і різними предметами, які від його дотику можуть рухатися. А ввечері час йому заколисувати діток:

*Ходи, котку,
Да й до хати,
Будеш дітки
Колихати.*

Жінка-мати намагається притишити пустотливого воркотика, заколисати дитину:

¹ Текст див. у кн.: Пісні з Волині / Упор. текстів та прим. О. Ошуркевич. — К.: Музична Україна, 1970. — С. 146.

*На котонька
Воркотонька,
А на доненьку —
Сон-дрімотонька.*

*Ой ти, котку,
Ворчи, ворчи.
А ти, донько,
Засни, засни.*

Завершальні строфи колискової нагадують тексти замовлянь, які виявляють себе у наказовій формі дієслів («ворчи», «засни»), створюють таємничу атмосферу інтимного діалогу рідних людей. Так жінка намагалася накликати добре здоров'я, щасливу долю своїй дитині.

«Люлі, люлі, мій синочку...»¹

Колисанка «Люлі, люлі, мій синочку...» вражає поетичністю, вишуканістю й простотою образів, особливою щирою настроєвістю.

У давнину матері приспівували над колискою «леле». Давнє значення цього слова («заколисувати маленьку дитину») й досі зберігається в російській мові — «лелеять». Із часом слово набуло й інших значень: «пестити, голубити, плекати»; «колихати, гойдати», тобто «леліяти (леліти)». Зі словом «леле» в Україні пов'язують назву чорно-білого птаха — лелеки. На цьому ґрунті виникло повір'я, нібито маленьких дітей приносить лелека. Кажуть, діти, які хочуть мати сестричку, повинні вибігали за ворота і гукати: «Буську, буську, принеси Маруську!». Пізніше колисковий приспів «леле» був витіснений популярнішим — «люлі».

Починається колисанка ніжним «люлі, люлі», що створює довірливу атмосферу між матір'ю і дитиною. Звертаючись до сина, жінка повідомляє, що зроблену для нього колисочку прикріпить до дуба:

*Люлі, люлі, мій синочку,
Справлю тобі колисочку
Та й повішу на дубочку.*

¹ Текст див. у кн.: Веселка: Антологія української літератури для дітей: В 3-х т. / Упоряд., літ.-крит. нариси Б. Чайковського. — Т. 1. — К.: Веселка, 1984. — С. 25.

Форма колиски була подібна до кола, яке, за повір'ям, як і слово «колискова», слугувало оберегом немовляти від злих сил. Виготовляли її з дуба, який здавна вважали священним деревом українців. У колисковій пісні дуб є топографічним символом — місцем, де відбуватимуться події. Тому і вибір матір'ю цього дерева не випадковий, — вона хоче, щоб сила могутнього дуба передалася її синові, й він ріс міцним і здоровим.

Поширеним тоді було замовляння, яке проказували над колискою: «Дубе, дубе! Ти чорний: у тебе, дубе, білая береза, у тебе дубочки синочки, а у березочки дочки. Тобі, дуб і березо, шуміть та густі, а рожденному, хрещеному рабу Божому Івану спать та рости». Дуб і береза є парно-протилежними символами: дуб — чоловічий, береза — жіночий. З дубом пов'язані сини, з березою — дочки. Протилежність виражена й епітетами-антонімами: чорний — біла. Чорний означає не «поганий, зловіщий», а «особливо потужний». Ця символіка збережена й у підтексті колискової. Згадка про дуб на початку твору цілком вмотивована звертанням до синочка.

Проказуючи над дитячою колискою магичні слова, жінка висловлює прохання про цілком реальний захист дитини:

*Сонце зійде, обігріє,
Роса впаде та й скупає,
Листок впаде та й накриє.*

Сонце володіє життєдайною силою. Схід сонця — пора найсильнішого його впливу, тому саме її згадано в пісні. Своім теплом воно забезпечує зростання і мужніння немовляти, плекає красу і здоров'я.

Під час сходу сонця цілющі властивості має і роса, відганяючи хворобливість, очищуючи тіло від недуги. У колисковій роса є символом очисної сили води. А листок, впавши з дерева, прикриє, захистить дитя від «поганих очей».

Заспокійливо впливає на дитину і спів пташок:

*Будуть пташки прилітати
Та й будуть співати,
Дитиночку маленечку
Будуть присипляти.*

Дві останні строфи — своєрідні заклинальні формули:

*Колишися, колисенько,
Із дуба, із дуба,
Колишися в колисеньці,
Дитиночко люба.*

*Колишися, колисенько,
З орішка, з орішка,
Колишися в колисеньці,
Мамине потішко.*

На перший погляд, близькість колискових пісень і замовлянь може здатися дивною. Однак аналіз творів засвідчує, що в давні часи вони належали до одного ряду словесних формул, і лише згодом колискові переросли в поетичні мініатюри з пестливими словами і ніжними звертаннями.

«Ходить сон по долині...»¹

Початок пісні «Ходить сон по долині...» допомагає поринути у казковий світ, у якому панують ніжність, лагідність, спокій:

*Ходить Сон по долині
В червоненькій жупанині.*

Образ Сну пов'язаний з анімістичними уявленнями про істоту, яка заспокоює дитину і наганяє на неї особливий фізичний стан. За давніми віруваннями, це — добрий дух, який проникає в хату і допомагає заколисати маленьку дитину. Червона жупанина, очевидно, — вечірня зоря, долина — простір, звідки дитина недосяжна для Сну. Тож увечері, коли матері вкладають малят спати, вони прикликають на допомогу Сон:

*Ходи, Соньку, в колисеньку,
Приспи мою дитиноньку.*

Спокійне спання немовляти вважається доброю прикметою, тому й просили-замовляли:

¹ Текст див. у кн.: Розлилися круті бережечки. — С. 192.

*Бодай спало, не плакало...
Бодай росло, не боліло.
Головонька і все тіло.
Отцю й матці на потіху,
Добрим людям на услугу.*

Заколисуючи дитину на добрий сон, мати дбала про її фізичне і моральне здоров'я.

Дитячі ігри

Як зауважив В. Сухомлинський, «гра — животворне джерело дитячого мислення, благородних почуттів та устремлінь», що засвідчує багатий і різноманітний пласт народних дитячих ігор.

Гра — елемент розважальної й інтелектуально-дидактичної діяльності дітей, яка моделює громадські й сімейні взаємини.

Народна дитяча гра виникла у сиву давнину. За словами нідерландського мислителя Й. Гейзінги, вона давніша за культуру, оскільки властива не тільки людському, а й тваринному світу. Дитяча гра, на його думку, володіє ігровою якістю в її «найсправжнішій, найчистішій сутності».

На відміну від трудової діяльності гра не має корисної практичної мети; її сенс міститься в самому дійстві. Різниться вона й від мистецтва, бо не створює художніх цінностей, але межі між цими видами діяльності завжди були розмитими. Українські народні ігри мають етнічну специфіку, в них утілені ментальність, світосприйняття, світорозуміння, духовна історія народу.

Грі властиві постійна змінюваність, веселість, захват, азарт, напруженість, старання, врочистість, згуртованість, ритм, лад, гармонія. Саме у грі якнайкраще виявляється краса рухів людського тіла, їй, на думку Й. Гейзінги, притаманний найшляхетніший дар естетичного чуття людини — краса.

Народна гра обмежена в часі та просторі, відділена від звичайного життя дітей. Вона відбувається за правилами, які встановлюють дозволи і табу на певну поведінку, регламентують дії учасників. Дотримання правил є обов'язковою умовою дійства, інакше порушник усталеної ігрової поведінки розбиває, нищить увесь

«ігровий світочок» (Й. Гейзінга). Тому настрої гри є лабільним (легко змінюваним, нестійким), адже будь-яке внутрішнє втручання може знизити ігровий дух, а незначний зовнішній поштовх — обірвати дійство. Основним сенсом гри є змагання.

У народних іграх розрізняють кілька груп:

1) сюжетні народні ігри з елементами драматизації («Ходить гарбуз по городу», «Коза», «Редька», «Шевчик», «Свати»);

2) рухливі ігри (найбільша і найрізноманітніша група), що мають такі підвиди:

— ігри з елементами загальнорозвивальних вправ («Диби-диби», «Батько і діти», «Мак», «Дрова», «Розбите яечко», «Ой вийтеся, огірочки», «Боротьба кажана з вітром», «Кіт потягується», «Гуси на воді», «Пташка», «Мокрий кіт», «Боцун і криниця»);

— ігри з текстом («Перепілка», «Мак», «Пузир», «Два морози», «Як у нас біля воріт»);

— ігри з бігом, ходьбою, вправами на рівновагу («Стоп!», «Квач», «Дрібушечки», «Не помились», «Визволяй», «Дожени свою пару», «Гойдалки», «Журавель», «Ластівка», «Напереваги», «Жук», «Рак-неборак»);

— ігри зі стрибками («Шагавай», «Переправа через річку», «Струмок», «Гречка», «Тинок», «У річку гоп», «Спутані коні», «Півник», «Класики», «Жаби і чапля», «Скакалка», «Вудочка»);

— ігри з метанням і ловлею («Квочка», «Гуси», «Квач з м'ячем», «Шкандибки», «Панас, Панас, не лови нас!», «У скраклі», «Камінці», «У котика і мишки», «Підповзень», «Перевозити бабу»);

— ігри на шикування і перешикування («Довга лоза», «Знайди свою пару», «Швидко в коло», «Хто перший?»);

— ігри з елементами акробатики («Краб», «Карака-тиця», «Перекоти-поле», «Розпечене колесо», «Павук», «Жабка», «Качалка», «Дзвін»);

— ігри з елементами боротьби («Буряк», «Тягти бука», «Ріпка», «Коромисло», «Відьма», «Бій півнів», «Кіт у мішку», «Княжий острів», «Дружина і татари», «Перетягування по ливні»);

3) словесні ігри, серед яких розрізняють:

— ігри на розвиток довільної уваги («Заборонене слово», «Птахи»);

— ігри на розвиток слуху («У волосянку», «Чув дзвін?», «У садочку на горбочку», «Що почув, скажи», «Зіпсований телефон»);

— смішинки і мовчанки («Іди додому на зелену солому», «Сміх», «Зайчику, зайчику, де ти був?»);

4) ігри з народними саморобними іграшками, найпоширенішими серед яких були ляльки з ганчір'я, соломки, листя, солом'яні іграшки, дерев'яні коники, м'ячі з шерсті, вабики, пищавки, жоломії, теленки з очерету, ліщини, верби, липи, акації, сікавки з бузини, стебла жоржини, очерету, дягелю;

5) музичні ігри:

— сюжетні рухливі ігри з піснями («Лис», «Горобейко», «Бобер»);

— хороводні ігри-інсценівки («Грушка», «Подольночка», «Літала сорока по зеленім гаю»);

6) ігри-розваги («Варена риба», «Свинка», «У нещасного ополоника»), ігри-забави («Птиці», «Кицька», «Два півника»), ігри-угади із захованими предметами;

7) розвивальні, або «пальчикові ігри» («На роботу», «Пташенята в гнізді», «Доброго ранку», «Хрущ», «Квітка», «Віяло», «Човник» та ін.).

Розвивальні ігри доступні дітям найменшого віку. Людська анатомія спонукає новонародженого «вивчати» своє тіло, тому першими його увагу приковують ручки та пальчики. Малюк розглядає їх, випробовує всілякі рухи з ними, бавиться пальчиками. А між моторикою, руховою активністю окремих частин тіла дитини і розвитком її мозку, зокрема мислення і мови, є прямий зв'язок. Дослідження засвідчують, що кожен палець руки представлений у корі великих півкуль головного мозку, а рухи ними сприяють появі перших звуків дитини.

Народна традиція розвитку маленької істоти тисячоліттями зберігає різні ігри, пов'язані з моторикою дитячих пальчиків («пальчикові ігри»). Більшість текстів, які супроводжують ритмічні рухи, є віршованими: «Сорока-білобока», «Печу, печу хлібчик», «Пташенята в гнізді», «Перший пальчик — наш дідусь» та ін. Вони легко сприймаються немовлям, адже його організм природно виявляє ритм (дихання, серцебиття). Важливо, щоб рухова ілюстрація впливала з ритму тексту, що допоможе узгодити рух окремих органів дитини з ритмом словесного твору. Словесний супровід допомагає

зосередити увагу на ритмах, заспокоїти немовля, сприяє його активному тактильному спілкуванню з дорослими. Дуже важливо, щоб старші чітко й ритмічно вимовляли кожне слово, звук, ретельно добирали і періодично повторювали конкретні рухи. Згодом дитина, зачувши словесний супровід, автоматично повторюватиме засвоєні зміни положення тіла або його частин, що приносить їй радість і задоволення.

Забавки з різноманітними рухами, які містять елементи масажу, лоскотання, чукикалок (гойдання на коліні), примовлянки до різних дій дитини протягом дня (прокидання, потягування, вмивання, їжа, вкладання до сну) діють так само, як і «пальчикові» ігри. До таких забавлянок належать «Ототушки-тутушки», «Потягусі, потягусі», «Куй, куй, чобіток», «Ладі-ладусі», «Чук, чук», «Коза рогата», «Тосі-тосі», «Гойда, гойда, гойдаша», «Гоп, гоп, горобейки» тощо. Вони стабілізують емоційний стан дітей, розвивають дотикові здібності, навчають дитину прислухатися до себе, усвідомлювати і промовляти перші звуки, що сприяє розвитку мовлення, довільної уваги і пам'яті. Дитина отримує досвід самоаналізу і роздумів над власним фізичним та емоційним станом, вчиться розуміти себе й інших.

Історія української фольклористики має тривалий досвід наукової фіксації ігрового фольклору: дослідження М. Максимовича, П. Чубинського, В. Гнатюка, Ф. Колесси, В. Зілінського, В. Соколової, Г. Барташевич. Осмисленням та класифікацією гри, сутності ігрової діяльності займалися Марко Грушевський, І. Білецький, І. Волошина, О. Дей, Г. Довженок, В. Давидюк.

Нотатки на полях хрестоматії

Гра «Сорока-білобока»¹

Ця «пальчикова» гра-інсценівка, сценка-одноактівка сприяє розвитку дотикових здібностей маляти. Її метою є розвиток дрібної моторики рук, суглобів паль-

¹ Текст див. у кн.: Два півники: Українські народні пісеньки та казки (українською й англійською мовами): Для дітей дошкільного віку. — К.: Веселка, 1978. — С. 35—46.

чиків, підготовка до складніших маніпуляцій з кінцівками. Гра навчає слухати і розуміти зміст забавлянки і виконувати певні дії залежно від розгортання простого сюжету.

За допомогою пальців інсценізують римовану історію. Гра ніби імітує навколишню реальність — рухи пташки, яка годує працюючих діток і карає одного непослуха. Вона потребує участі обох рук, що допомагає дітям орієнтуватися в поняттях «вгору», «вниз», «цей», «той». Наприкінці гри можна використати рухи на розслаблення, щоб зняти зайве напруження у м'язах. Ними можуть бути голублення від кінців пальчиків до долоньок, легкі помаху і струшування ручками тощо.

Зображений у творі простір — традиційний для української родини, адже центром житла, його душею є піч. Припічок, на якому Сорока-білобока сиділа й діткам кашку варила, — горизонтальна площина перед челюстями печі під комином, продовженням якої є черінь (дно) печі. Отже, початок забавлянки натякає на сімейне тепло, достаток, злагоду.

У словесному тексті гри-інсценівки використано найпоширеніший композиційно-стилістичний прийом фольклорної поетики — кумуляцію. У ній спочатку нагромаджено варіативні елементи поведінки сороки-матері: «на припічку сиділа, дітям кашку варила; ополоником мішала, а хвостиком накривала, малих дітей годувала. «Цьому дам і цьому дам, цьому дам і цьому дам, а цьому не дам...».

Нарощування кумулятивного ланцюжка відбувається і в іншому мотиві, пов'язаному з поведінкою одного сорочиного дитяти: «цей буцман круп не драв, дров не носив, діжі не місив, хати не топив, діток гулять не водив...». Така організація словесного тексту сприяє створенню забавного словесно-рухового дійства, парадоксальної ситуації, яка досягається не інакше, як зі сміхом. Тут враховано психологію сприймання маленької дитини (пестливі слова «кашка», «хвостик», «дітки»), її цікавість до тварин і птахів, прагнення імітувати рухи (як Сорока-білобока варить кашку, годує діток) і звуки навколишнього світу (як дбайлива мати ганить малого неробу). Для подібних творів морально-етичне насаження не характерне, проте в цій інсценівці

висловлено народне ставлення до ледарства і неробства. Для цього використано оцінне слово — «буцман» (товстощокий хлопчисько) і лайливо-осудливе — «лежень». Тому забавлянка має і значний виховний потенціал.

Запитання. Завдання

1. Чому дитячу усну словесність фольклористи зараховують до окремої групи?
2. У чому полягають особливості фольклорних дитячих новотворів сучасної доби?
4. Які мотиви переважають у дитячих піснях?
5. Які рослини найчастіше згадують у колискових? Із чим це пов'язано? Розкрийте їх символіку.
6. Запишіть поширені у вашому регіоні дитячі ігри.

Література

Довженок Г. Український дитячий фольклор: Віршовані жанри. — К.: Наукова думка, 1981. — 171 с.

Савіна Л. Пальчикова гімнастика для розвитку мовлення дошкільнят: Посібник для батьків і педагогів. — К.: Школа, 2001. — 47 с.

Сивачук Н. Український дитячий фольклор: Підручник. — К.: Деміург, 2003. — 288 с.

Український дитячий фольклор / Вступ. ст. В. Бойка. — К.: Вид-во АН УРСР, 1962. — 247 с.

3.

Український фольклор ХХ ст.

Становлення і розвиток новітнього українського фольклору у ХХ ст. пов'язані з характерними для цього періоду суспільно-політичними процесами і явищами: належністю українських земель різним імперіям, економічною еміграцією селян, урбанізацією, світовими війнами, жовтневими подіями 1917 р., національно-визвольними змаганнями, здобуттям і втратою Україною незалежності тощо. Сформована в системі різноманітних соціально-економічних, історичних, географічних, етнічних чинників усна народна словесність цієї доби набула нової якості. Її регіональна особливість виявилася найбільш відчутною на рівні тематики і жанрової конкретики.

3.1. Усна словесність на західноукраїнських землях

На початку ХХ ст. Західна Україна перебувала у складі Австро-Угорської імперії, після Першої світової війни ці землі загарбали Польща, Румунія і Чехословаччина, у 1939 р. їх окупував СРСР. Суспільні явища,

пов'язані з діяльністю силоміць встановленої влади, відобразились у фольклорі краю. Надзвичайно популярними стали емігрантські, стрілецькі, повстанські пісні, легенди, перекази тощо.

Емігрантські пісні

На початку XX ст. у середовищі переселенців, які масово полишали рідні землі і в пошуках кращого життя вирушали в чужі краї, виникли емігрантські пісні. Ці твори мали й іншу назву — «співанки про Канаду» чи «співанки про Америку», хоча селяни емігрували й до Німеччини, Угорщини, Швеції, Бразилії, Мексики.

Емігрантські пісні — суспільно-побутові твори про життя українських емігрантів.

Пісенна спадщина, опинившись у чужому середовищі, зазнала своєрідної травми, викликаной вимушеним переміщенням українців, а емігрантські пісні стали справжньою драматичною епопеєю про тих, хто подався розбудовувати власне життя на чужині.

Цикл емігрантських пісень об'єднує кілька мотивів:

- 1) драматичні переживання, пов'язані з рішенням покинути рідні краї;
- 2) тяжкий шлях на чужину, тривога в дорозі, подолання океанського простору;
- 3) освоєння нових земель, важкі умови життя;
- 4) глибокі переживання роз'єднаних родин;
- 5) комплекс вини, прагнення повернутися додому;
- 6) щасливе або трагічне повернення на батьківщину;
- 7) остаточна асиміляція на чужині, набуття матеріальних статків.

На жанровому й поетикальному рівнях емігрантський фольклор подібний до традиційної української пісенності. У ньому є епічні твори новелістичного характеру, плачі-тужіння, рефлексійна лірика, пісні про кохання. Лексичні, фонетичні, синтаксичні особливості, навіть характерний мелос емігрантських пісень засвідчують, що творили їх вихідці із Західної України, де переселення українців в інші краї було найактивнішим.

Чимало дослідників не вбачали естетичної цінності в емігрантських піснях. Таке враження складалося через недостатню шліфованість творів, що можна пояснити обмеженим часопростором побутування. Не

було в емігрантів можливості виспівати свої тужні плачі до рівня абсолютної довершеності. Однак немало фольклористів усвідомлювали, що мають справу з новим фольклорним явищем. «Сі пісні, — писав Ф. Колесса, — складаються на широкий цикл, справжню епопею, що з різних боків змальовує долю емігрантів. На піснях про еміграцію бачимо, як на наших очах твориться нова група пісенна, що найсильніше виступає на західних окраїнах та поволі охоплює щораз то ширші круги». Крім Ф. Колесси записували і вивчали емігрантські пісні В. Гнатюк, І. Франко, Й. Роздольський, Й. Дзьобко, С. Грица, О. Хмільєвська, збирачі-ентузіасти.

Нотатки на полях хрестоматії

«Ай виріс я, гарний хлопчик...»¹

Пісня «Ай виріс я, гарний хлопчик...» є сумною розповіддю молодого чоловіка про вимушену еміграцію до Канади. Її композиція традиційна для сповідальних творів: пролог (складне життя буковинського селянина, радість якого пов'язана тільки з безтурботним дитинством і юністю), зав'язка (нарікання на нестатки, роздуми над власним становищем і прагнення знайти вихід, звертання за допомогою до агента), розвиток дії (облагодження справи, збирання в дорогу, прощання з родиною і матір'ю), розв'язка (проорокування нещасливого кінця на чужині).

Реалістичні події в пісні розгортаються стрімко, все зосереджено на вчинках персонажа, які передують роздумам над власним душевним станом:

*Ай виріс я, гарний хлопчик, при своїй родині
Та й весело розвивавси в нас на Буковині.*

*А восени я вженивси, тяжче стало жити,
Бо ми мусіли обоє на панів робити.*

*А і став я та й думати, що маю робити,
Може, піду до Канади, краще стане жити.*

*Написав я до агента по щирі пораді,
Як я маю без паспорта їхати в Канаду.*

¹ Текст див. у кн.: Співанки-хроніки. Новини / Упор. О. Дей (тексти), С. Грица (мелодії). — К.: Наукова думка, 1972. — С. 157.

*Агент мені відписує на котрую днину,
Щоби-м мая тридцятого покинув родину.*

Рефлексії пов'язані із самозаглибленням ліричного героя, котрий покидає рідну землю. Його охоплюють туга за родиною, що висловлено пестливою формою цього слова («родиночко») і кількарязовим риторичним звертанням до неї, страх перед невідомістю, який дає про себе знати в порівнянні «Як пішов я до Канади, як Юрій на муки» (йдеться про страдницьку смерть святого Юрія Побідоносця). Небажання полишати рідну землю, нехіть до мандрівки на чужину акцентовано повтором («Брав я річі не ріднії») і запозиченим з німецької мови словом «куфер»:

*А прийшов той день майовий в суботу до днини,
Брав я річі не ріднії, попрощав родину.*

*Брав я річі не ріднії, взяв куфер у руки,
Як пішов я до Канади, як Юрій на муки.*

*Як прийшов я до Канади, низенька вклонивси —
Прощай, моя родиночко, може, з ким сваривси.*

*Прощай, моя родиночко, та й ти, рідна мати,
Бо не знаю, чи вже прийду до тебе вмирати.*

Пісня вражає реципієнта мінорним настроєм, ощадливим використанням художньо-зображальних засобів. Це лірична сповідь зболеної душі, ритмізоване народне оповідання з тужливою тональністю.

Стрілецькі пісні

Розвиток стрілецької поезії пов'язаний з діяльністю гімнастичних, спортивних організацій і напіввійськових формацій молоді «Січ», «Соколи», стрілецько-пожежного товариства і організації «Пласт». Вони мали на меті долучити молоде покоління до історичних традицій народу, спрямовували свою працю на духовне та національне виховання.

Особливо популярним був рух січовиків, які організовували курси для неписьменних селян, передплачували часописи, купували книги для бібліотек, брали участь у театральних виставах, створювали хори й оркестри. Незмінними супутниками січовиків були символічні топірці і перев'язана через плече скромна малино-

ва стрічка з написом «“Січ” ... місцевості» — знак належності до великого Січового братства. У 1913 р. Січову стрічку отримав І. Франко, котрого було названо почесним членом «Січі», якій поет присвятив поезії «Не пора, не пора, не пора...», «Гімн селянських радикалів», «Розвивайся, ти, високий дубе...», «Січова пісня» тощо.

У роки Першої світової війни Український січовий союз, що об'єднував усі галицькі та буковинські «січі», зініціював створення товариства «Українські січові стрільці» (УСС). Воно мало готувати з української молоді воїнів національного війська для боротьби за незалежність України. Навесні 1913 року було створено військову організацію Українських січових стрільців, у лавах якої було багато талановитих людей, котрі стали творцями стрілецького епосу: Р. Купчинський, М. Гайворонський, К. Трильовський, Л. і Б. Лепкі, В. Лободова, Д. Макогон, С. Яричевський та ін.

Стрілецькі пісні — цикл пісенних творів фольклорного і літературного походження, у яких відображено національно-визвольну боротьбу українців на початку ХХ ст.

Під впливом фольклорної традиції авторські твори набули художньо-стильових ознак різних жанрів (ліричних, епічних тощо). Провідний зміст стрілецьких пісень — визвольні змагання народу за незалежність, заклик до переможної боротьби. Ці пісні передають почуття і переживання мужніх борців, випромінюють віру в перемогу, оптимізм, любов до України, готовність боротися за неї, доносять хвилюючу правду про трагічні сторінки національної історії. У них біль від прощання з родиною, коханою, глибокий жаль від втрати побратимів, сум над стрілецькими могилами. Ці твори виконували у вільні від бою хвилини, під час походу тощо. Найпопулярніші серед них — «Ой, у лузі червона калина...», «Видиш, брате мій...», «Ой, нагнувся дуб високий...», «Ой, з-за гори чорна хмара встала...», «Стоїть явір над водою...», «Гей, на горі там женці жнуть...», «Ой, там за Дунаєм...», «Ой, любив та кохав...» та ін.

Спершу стрілецькі пісні фіксували чимало фактів, конкретних дат і місцевостей, пов'язаних з історією УСС. Пізніше конкретика зникла, а події, обставини і настрої узагальнились. На перший погляд, цей унікальний пісенний пласт є локальним явищем, пов'язаним з культурою і побутом західноукраїнських земель. Однак

саме ці пісні зродили велику симпатію і прихильність у центрі України до січовиків, які в 1918 р. побували на берегах Дніпра.

Вражає жанрове розмаїття стрілецької пісенної спадщини, багатой на історичні пісні, пісні-хроніки, марші, жартівливі пісні, навіть стрілецькі колядки і щедрівки. Тематичні групи стрілецьких творів теж різноманітні: патріотично-бойові, тужливі, любовні, жартівливі пісні.

У цих піснях відчувуються традиції народного мелосу, хорового галицького співу, західноєвропейської танцювальної музики, вальсової мелодики. Вони стали основою численних обробок в українському музичному мистецтві, до яких вдавалися М. Леонтович, М. Колеса, О. Кошиць, К. Стеценко, Л. Ревуцький, Г. Верета, М. Гайворонський, Б. Вахнянин, Н. Нижанківський, С. Людкевич, В. Барвінський та ін. Сольні пісні, сонати, рапсодії, хорові й інструментальні обробки засвідчили витончений смак і високий музичний рівень композиторів-професіоналів і стрілецьких поетів.

Стрілецькі пісні досліджували О. Правдюк («Стрілецькі пісні», 1991; «Січові стрільці в піснях і реальній дійсності», 1991), С. Василик («Стрілецькі пісні на слова поетів “Молодої музи”», 2002), О. Кузьменко («Стрілецькі пісні (аспекти фольклоризму, фольклоризації і фольклорності)», 2000; «Фольклоризм стрілецьких пісень», 2000; «Історичний розвиток стрілецької пісні», 2002; «Стрілецька пісня у повстанському репертуарі», 2002; «Баладні елементи у стрілецьких піснях», 2002; «Функціонування стрілецької пісні в обрядовості сучасного села», 2004) та ін.

Нотатки на полях хрестоматії

«Не пора, не пора, не пора...»¹

І. Франко написав вірш «Не пора, не пора, не пора...» у складний для себе період арештів і переслідувань і включив його до циклу «Україна».

Точний час написання — невідомий. Літературознавці датують його 1880 р., посилаючись на лейпцизьке видання «З вершин і низин» (1920). Адресовано вірш

¹ Текст див. у кн.: Гей, там на горі «Січ» іде!...: Пропам'ятна книга «Січей» / Зібрав й упоряд. П. Трильовський. — К.: ВІПОЛ, 1993. — С. 316.

українцям Російської та Австро-Угорської імперій. І. Франко закликав їх відродитися духовно, згуртуватися для боротьби за свою єдність:

*Не пора, не пора, не пора
Москалеві й ляхові служити!*

У цих словах — переконаність, що настав час звільнитися від монархічних режимів Росії та Австро-Угорщини, зайнятися національними справами.

*Довершилась України кривда стара,
Нам пора для України жити!*

Наголосивши на «кривді старій», Франко прагнув воскресити в пам'яті українців усі нещастя, заподіяні польським і російським режимами. У другій строфі він конкретизував свої заклики:

*Не пора, не пора, не пора
За неvigласків лити свою кров
І любити царя, що наш люд обдира,
Для України наша любов!*

Третя строфа утверджує ідею національної єдності українського народу, консолідації його прогресивних сил:

*Не пора, не пора, не пора
В рідну хату вносити роздор!
Хай пропаде незгоди проклята мара!
Під України єднаймося прапор!*

Остання строфа гімну — свідчення любові до України, готовності до активної праці за її «волю і славу, і честь», своєрідна характеристика доби, її діячів та патріотичної мети:

*Бо пора ця великая єсть:
У завзятій, важкій боротьбі
Ми поляжем, щоб волю і славу, і честь,
Рідний краю, здобути тобі!*

За словами Ф. Погребенника, «такого сильного, могутнього революційного слова, сповненого віри у визволення народу, такого відчайдушного заклику до боротьби за святі ідеали українська поезія до Франка не знала».

У перших трьох строфах вірша паралельно розгортаються два контрастні за змістом ряди образів. Перший

уособлює соціальне зло, від якого потерпають українці: «Москалеві й ляхові служить», «За неvigласків лить свою кров і любити царя, що наш люд обдира», «В рідну хату вносити роздор» (ці цитати вказують на характерну для українського менталітету ваду).

Другий ряд образів — перелік патріотичних гасел: «Нам пора для України жить», «Для України наша любов», «Під України єднаймося прапор». У них звучить назва країни, яку тривалий час витравлювали зі свідомості народу, штучно замінюючи словом «Малоросія». Пафос висловлювань підсилено анафорою «Не пора, не пора, не пора».

Композиція твору, елементи віршової техніки (тристопний анапест і чоловіче римування, стилістичні засоби) створюють впливовий та мобілізуючий ритм поезії, яка згодом стала популярною патріотичною піснею. Український педагог, письменник і громадський діяч Антін Крушельницький зазначав, що цей вірш своєю популярністю завдячує сильній, енергійній арії і насамперед переслідуванням «з боку польської суспільності».

За твердженням Б. Лепкого і В. Щурата, основою мелодії гімну є мотиви давнього німецького маршу. Її неодноразово опрацьовували різні композитори, особливо поширена — музика Д. Січинського.

Найпопулярнішим гімн І. Франка був на початку XX ст. серед української студентської молоді, якій не вдалося домогтися перетворення Львівського університету з австро-польського навчального закладу на український і довелося переходити на навчання до закордонних університетів. В альманаху «Січ» за 1909 р. ідеться про велике студентське віче у листопаді 1901 року, під час якого гімн «Не пора, не пора, не пора...» вперше пролунав на вулицях Львова як гімн. Згодом його підхопили січові стрільці. У радянські часи вірш просто вилучали із циклу «Україна».

Повстанський фольклор

Національно-визвольна боротьба українського народу в XX ст. яскраво відображена в численних народних творах, що народилися серед повстанських мас.

Повстанська усна словесність була органічно пов'язана з козацьким, гайдамацьким, опришківським, стрілецьким, пластунським фольклором. Їх поєднували спільні мотиви, образи, настроєвість, а головне — мужність, оптимізм, непохитна віра в здатність української нації позбутися багатовікового рабства.

Найпопулярніший жанр повстанського фольклору — пісня, що було пов'язано з особливостями життя людини, котра виявила готовність до боротьби за власну державу.

Повстанські пісні — могутній пісенний пласт про національно-визвольну боротьбу українського народу в ХХ ст.

У повстанських піснях фольклорна традиція переплетена з авторським літературним компонентом. Авторами цих творів ставали безпосередні учасники подій, з метою конспірації писали під псевдонімом і не мали часу на довершене шліфування, оброблення і вдосконалення творів. Тому не всі зразки повстанського фольклору є досконалими взірцями народної творчості, але вони вражають щирістю почуттів, болісними порухами людської душі, глибиною трагізму.

Повстанські пісні відтворювали будні борців за волю, панораму боїв, подвиги представників покоління, увесь спектр почувань людини, котра стала на герць з ворожими силами. Окремі з них зберегли реальні топонімічні назви, конкретні імена і псевдогероїв.

Тривалий час ці пісні належали до забороненого пласта українського фольклору, проте народна пам'ять не скорилася брутальним наказам і вберегла їх від небуття.

Фіксування творів повстанського фольклору було спорадичним і відбувалося майже в підпільних умовах. Друкували їх тільки за кордоном: видання «Правдивий український фолклор під совітами. Народні приповідки-частівки» (1947) Гр. Сенька; «Народне слово» (1964) Ю. Семенка; збірки «Повстанський стяг» (1947), «Співаник УПА» (1950). В Україні ці пісні тільки почали вивчати (праці «Фольклор національно-визвольної боротьби українського народу 1940—1950 рр. (за матеріалами Західного Поділля)» (1996) Р. Крамара, «Советська дійсність у фольклорі львів'ян» (2006) Ольга Харчишин).

До сучасних досліджень повстанського фольклору належать статті «Дві повстанські веснянки з Веренчанки» (2003) В. Костика, «Українська повстанська пісня» (2010) Б. Ковальчука, передмови до окремих видань. Найповнішим дослідженням повстанського фольклору є праця «Українські повстанські пісні 1940—2000 років» (2003) Г. Дем'яна.

«Єднаймося, брати-українці...»¹

Популярність повстанської пісні засвідчена наявністю іншого варіанта — «Боріться, брати-галичани...», який відрізняється незначними лексичними вкрапленнями і містить інформацію про місце виникнення народного твору — Галичину.

Пісня адресована співвітчизникам, роз'єднаним різними імперіями. За жанром вона нагадує своєрідне послання, звернене до свідомих патріотів. Її ідея — об'єднання українців заради здобуття незалежності та самостійності Української держави.

На початку ліричний герой закликає синів України гуртуватися, адже настав вирішальний час для дій:

*Єднаймося, брати-українці,
Не час на роздори, не час...*

Дієслово «єднатися», вжите у наказовому способі і формі другої особи множини, звучить як щире прохання, а не вольовий наказ. Звертання «брати-українці» виявляє кровну причетність ліричного героя до великої родини. Пристрасність виголошеного ним прохання підсилено запереченням «не час на роздори, не час».

Наступні рядки пісні засвідчують віру у відродження незалежної Української держави:

*Бо нам ще Великдень настане,
І доля всміхнеться до нас.*

Чисте і світле свято Воскресіння символізує відновлення державності України, яка в уяві ліричного героя постає в образі великої братньої сім'ї:

¹ Текст див. на сайті: <http://www.franko.lviv.ua>

*Від Чорного моря до синіх Карпат —
Одна нероздільна родина.
Без панства, без рабства, насильства і зрад —
Одна самотійна Україна.*

Соціальні мотиви у третьому рядку строфи покликані виразити споконвічне прагнення народу позбутися соціального і морального гноблення. Глибокий підтекст має друга строфа: нова Україна постане на засадах братерства, єдності, любові.

Слушність висловлених у творі ідей підтверджена зображенням визвольної боротьби народу:

*Почують ще гори і доли
І блескот гарматний і спів...*

«Блескот гарматний і спів» — символи переможного завершення змагань. Для ліричного героя це небуденна, велична, оповита ореолом святості подія. Цим зумовлені лаконізм, стриманість, емоційна наснаженість кожного рядка. Могутній спектр почуттів і асоціацій породжують слова:

*А жовто-блакитні прапори
Замають наш Київ і Львів.*

Остання строфа сповнена образів з історичного минулого, які передають нескореність і велич народу-борця.

*Тоді усміхнеться Україна,
І вільне козацтво, і Січ,
І знову та слава засяє,
Засяє на цілий світ.*

У другій, третій і четвертій строфах виявляється образ України: географічні назви (Чорне море, Карпати, Київ, Львів), пряме називання (Україна); відтворення її неосяжних просторів (гори, доли). Відкрито виголошено погляд на часи прийдешні, адже йдеться про одвічне право народу жити у власній державі. Внутрішню зворушеність ліричного героя зумовлює добір художніх засобів: головна думка твору виражена епітетами «нероздільна родина», «самотійна Україна», «гарматний блеск», «жовто-блакитні прапори», «вільне козацтво» тощо. Завдяки організації тексту, мобілізуючому ритму пісня випромінює потужну духовну енергію.

3.2. Народна творчість підрадянської України

Багатоаспектність розвитку усної народної словесності в підрадянській Україні зумовлена неоднозначними політичними і суспільними реаліями першої половини ХХ ст. Встановлення більшовицької влади, особливий контроль за творчим процесом спричинили появу нарочито агітаційної творчості, «совкового фольклору» (М. Холодний), квазіфольклору, радянського псевдофольклору — численних авторських новотворів про Леніна, Сталіна, Кірова, розкуркулення, соціалістичне будівництво, що були не кращими стилізаціями народних текстів.

Натомість жива народна душа відповідала на фізичний і духовний поглум з боку влади, як правило, текстами з глибоким політичним підтекстом — частівками, співомовками, травестіями на відомі революційні пісні, політичними анекдотами, прислів'ями, приказками. Як результат осмислення подій і процесів, форма народного протесту проти офіційної політики поставав фольклор про національно-визвольну боротьбу українського народу, голодомор, політичні реалії епохи. Тих, хто наважувався реагувати на радянську дійсність правдивим словом, часто карали тюрмою за «антирадянську агітацію і пропаганду».

Радянський псевдофольклор

За радянських часів фольклор перебував під ідеологічним контролем. Від фольклористів вимагали активного втручання в процес масової художньої творчості з метою цілковитого підпорядкування ідеологічним завданням. На офіційному рівні визнавали народними тексти, які не мали нічого спільного з традицією і творчістю народу. Результатом прямого чи опосередкованого замовлення радянської влади став «замовний» фольклор з виразним політичним, класовим навантаженням. Насправді це псевдофольклор, покликаний витіснити справжню народну творчість.

Псевдофольклор (грец. *pseudos* — обман і англ. *folk-lore* — народна мудрість) — кон'юнктурна імітація фольклору.

Як правило, зразки радянського псевдофольклору були авторськими творами, стилізованими під фольк-

лорні. Авторами окремих новотворів були Ф. Кушнерик, Є. Мовчан, В. Перепелюк, З. Водоп'янов, П. Носач, С. Щуплик, Л. Шпинай, Параска Амбросій, Фросина Карпенко, Христя Литвиненко та ін. З огляду на штучність цих творів техніка конструювання їх швидко змінилася, поступившись спільній праці вихідців з народу та їх партійних наставників. Відтак у різних збірниках та антологіях серед «паспортних» даних фольклорних творів з'явилися такі зауваги: «записано від колгоспного хору», «записано від самодіяльного хору робітниць промартілі», «записано від стахановської ланки колгоспниць-тисячниць», «записано від групи комсомольців» тощо. У передмові до збірника «Песни и думы Советской Украины» (1951) М. Рильський зауважив народження унікального явища — колективної творчості колгоспних бригад: «Разом у праці, разом і в пісні! Це воістину риса нового побуту, нового життя». Про «керівну роль» партії у творчому процесі йшлося і в тодішніх підручниках: «Наша партія спрямовує розвиток радянської науки про народну творчість, як спрямовує вона й саму народну творчість».

З 20-х років ХХ ст. фольклор почали розглядати як реалістичну колективну творчість трудящих мас з виразним матеріалістичним поглядом на життя. Джерелом формування нових фольклорних традицій було проголошено соціалістичну перебудову життя.

У радянському псевдофольклорі відобразились політичні реалії (жовтневий переворот, іноземна воєнна інтервенція, класова боротьба, формування войовничого атеїстичного світогляду), політичні оцінки керівників комуністичної партії (Леніна, Сталіна, Кірова, Фрунзе, Чапаєва, Будьонного, Котовського) і характерних явищ епохи (індустріалізації, колективізації, праці на фабриках, заводах, шахтах, возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною тощо). Поетика цих творів була бідною, сірою, слабкою, вражала примітивністю і дешевою сутністю. «Повсюдним лихом» назвав М. Рильський твори-покручі, які не мають нічого спільного з поезією:

*Я працюю ланковою,
Милий — на будовах,
Ми працюємо обоє
В чудових умовах.*

Або:

*Хай цвіте Волинь барвінком,
Я візьмуся в боки.
Конституція дала
Нам права широкі.*

Серед найвідоміших збірників радянського псевдофольклору — «Закон нам дав великий Сталін» (1938), «Сонце з Кремля (Народні пісні про Конституцію)» (1939), «Орденоносці-стахановці квітучої соціалістичної України» (1938), «Народні пісні про радянську жінку» (1938), «Поети колгоспного села» (1940), «Ленін і Сталін в піснях українського народу» (1940), «Великому Сталіну» (1949), «Сонце з Кремля» (1949) тощо.

Жанрова палітра радянського псевдофольклору була досить строкатою: пісні (революційна пісня, пісня-стогін, пісня-жарт, пісня-сарказм, пісня-сатира тощо), думи, коломийки, частівки, казки, перекази, легенди, анекдоти, прислів'я і приказки.

Функціонально псевдофольклор — мистецтво масове, в якому, з погляду вчених, «індивідууму взагалі немає місця, оскільки у світі, що твориться таким мистецтвом, немає персональної емоції, немає Особи — є лише узагальнені, типізовані, стандартизовані прояви певної соціальної чи національної групи. Як всяка ідеологія, таке мистецтво агресивно-нав'язливе, тут домінує прагнення підкорити своїм стереотипам кожного, хто потрапляє у зону його впливу, деперсоніфікувати його, зробити "гвинтиком" величезного механізму» (Ю. Чекан). Усі фольклорні псевдотвори радянської доби не мають жодного естетичного значення, засвідчують тільки факт брутальної наруги над народним мистецтвом.

Нотатки на полях хрестоматії

«Про Леніна і Сталіна»¹

Думу про Леніна і Сталіна склав 1950 р. кобзар радянської доби, соліст Державного українського народного хору Володимир Перепелюк, який був авто-

¹ Текст див. у кн.: Українські народні думи та історичні пісні. — С. 337—339.

ром багатьох подібних творів: дум «Про двох сестер» (до 30-ї річниці жовтневих подій), «Про Олега Кошового», «Про партизанського генерала Руднева», «Про Дніпро і Каховку»; пісень «Про Ковпака»; «Про закінчення війни» тощо. Думу «Про Леніна і Сталіна» у перекладі російською надрукували в збірнику «Песни и думы Советской Украины. В переводах с украинского Г. Литвака. Предисловие М. Рыльского» (1951).

Уже при першому ознайомленні особливо помітною є притаманна думам структура: текст не має чіткого поділу на строфи, в ньому переважають складні синтаксичні побудови (періоди, тиради й уступи), рядки мають різну кількість складів, а отже — і довжину. Специфічна віршова форма зумовлює виконання речитативом. Рима здебільшого дієслівна («виходжали — промовляли», «дбайте — забирайте», «вирушайте — проганяйте», «упадати — розірвати»), іноді — прикметникова («замуровані — заковані», «ясная — золотая»), римується, як правило, кілька рядків поспіль (переважно три або чотири). Характерними для будови думи є традиційний початок-запlachка («Гей, в тисяча дев'ятсот сімнадцятім році / Та в місяці жовтні / В городі Петрограді, / На широкому майдану, / В неділю рано-пораненьку, / Та ще й до схід сонця»), що повідомляє про час і місце дії; кінцівка-славословіє («А слава про Леніна, / А слава про Сталіна / Не вмере, не поляже / На довгії літа, / На довгії літа!»); ретардації, коли розповідь навмисне уповільнюють описами природи («Небо засіяло, / Земля сколихнулась, / Сонце посміхнулось!», «Гей, багато, багато вже разів земля наша / Обійшла кругом сонця ясного»).

Із синтаксичних та інтонаційних фігур використано риторичні питання і звертання («Ой, що ж то за сестри були замуровані / Та віками в кайдани заковані?», «Ой, хто ж вас, сестри, визволяв, / Хто до ваших тюрем ключі підбирав?», «Гей з заводів трударі, / З підземелля шахтарі / І ви селяни-бідняки / Та знедолені батраки!»); риторичні оклики («Сонце посміхнулось!», «А проводив до народу всього славний орел Сталін!»). Серед повторів переважають традиційна тавтологія: коренеслівна («рано-пораненьку», «грім-гровиця») і синонімічна («обізвались-вдарили», «вдарили-заграли»), а також анафора й епіфора («А слава про Леніна, / А слава про Сталіна / Не вмере, не поляже / На довгії літа, / На довгії літа!»).

У тексті переважають прості тропи: звичайні порівняння («немов буря», «як веснянеє сонце») і заперечні («Ой, то ж то та й не два орли в небі заклекотали, — / А тільки ж то Ленін з Петрограда, / А Сталін із Кавказу / До народу всього словами промовляли», «Ой, то-то не грім-гровиця, / Не ясная блискавиця / Загримкотіла з півночі і півдня, — / А тільки це то з синього моря / Першою обізвалася-вдарила «Аврора»); постійні епітети («сине море», «ясная блискавиця», «правда ясная», «воля золотая», «труби золотії», «ворог лютий», «смертний бій»); непостійні епітети та образи, що належать творцеві думи («сильний всенародний грізний грім», «широкий майдан», «прокляті царські генерали», «трудящий люд»).

Чимало є і складних тропів: символів (заміна абстрактного поняття «несправедливий суспільний лад» конкретними образами «кайданів», «тюрми», «підземелля», «буржуйського, панського дому»); гіпербол («Запалили, розвалили / Весь буржуйський, панський дім!»); перифразів («старший брат» — «російський народ»); метафор («Земля сколихнулась, / Сонце посміхнулось! / Бо то ж то вдарив сильний / Всенародний грізний грім»). Розгорнута метафорична конструкція («заклекотали, / Зашуміли, немов буря, російські люди — / Валять тюрми, / Панство розганяють, / Кайдани розривають — Волю й Правду здобувають!») покликана якомога повніше відтворити суспільні зміни й настрої.

Ощадно розмаїтою є поетична лексика: граматичні відхилення від загальноновживаних мовних норм, що продиктовано або вимогами ритму й рими (незвичні форми дієслів: «виходжали», «приходжайте»), експлуатування слів з російської мови («собирали»); нестягнені форми прикметників («ясная», «золотая», «ріднії»). Вдається автор думи і до традиційної образної символіки. Образ орла в народній ліриці символізує мужність, відвагу і виражений у метафорах з відтінком порівняння, як і в аналізованій думі: «славний орел Сталін». Публіцистичні елементи («заводів трударі», «з підземелля шахтарі», «селяни-бідняки»), агітаційні заклики приєднатися до «старшого брата», щоб «буржуїв... скидати», не додали високохудожності поетичному твору, хоча хист дав змогу В. Перепелюку уникнути тотальної сірості й відвертого примітивізму.

На основі фольклорних символів Правди і Волі у думі створено нові образи, пов'язані з класовими суспільними змінами після жовтня 1917 року. Загалом типовий для фольклорного репертуару східних слов'ян образ Правди традиційно відображав одвічні мрії народу про соціальну справедливість, вільну, позбавлену експлуатації працю, рівноправність, дружбу і чесність людей. Антиномічної пари цього образу — Кривди — в думі немає, її оприсутнено імпліцитно (приховано) й увиразнено образами соціального лиха (підземелля, тюрми і панської хати-темниці, де замуровані Правда й Воля) і соціально покривджених людей (селян-бідняків, знедолених батраків). Під впливом казкових сюжетів конфлікт між антиподами розгортається і розв'язується за традиційною схемою: зло знищене, добро торжествує.

Основою народного героїчного епосу завжди є героїчний образ. Наслідуючи фольклорну традицію, автор проголошує творцями нового світу Леніна і Сталіна як рівноправних звितяжців (до проголошення культу Сталіна було ще шість років), у справі будівництва нового світу їм допомагають Ворошилов, Будьонний, Чапаєв, Щорс, Боженко, Котовський. Отже, на час написання цього тексту освячення пантеону революційних героїв уже відбулося. Усі фази боротьби міфологізованих борців за волю супроводжуються ошадною лайкою на адресу супротивників («прокляті царські генерали») і лексикою з негативною конотацією («буржуї», «панство»). Фольклорні мотиви правдошукання і здобування волі шляхом підбирання ключів до тюрми, руйнування темниці, розривання кайданів, подолання перешкоди (стопудових важких дверей) в контексті політичних реалій доби потрактовані теж по-новому. Думі властива протокольна точність у зображенні реалістичних подій (згадка про жовтень 1917 року, постріл «Аврори», місто Петроград тощо). Так новій уснопоетичній словесності нав'язували реалізм.

Аналіз змістових і формальних особливостей твору констатував свідоме надання йому ознак народної думи. Автор активно експлуатує її типові елементи. Ця дума є звичайною авторською стилізацією, яка нагадує містифікацію, оскільки її було проголошено перлиною народної творчості. Однак В. Перепелюк злагодив не автентичну народну думу, а псевдофольклорне творіння, яке не набуло основної властивості уснопоетичної словесності — входження в традицію.

Український фольклор про голодомор

У масиві табуйованого українського фольклорного матеріалу чи не найбільшу частку становлять твори про події 1932—1933 рр. Зняття заборони з історичної правди дало змогу науковцям зібрати те, що вціліло в пам'яті свідків страшною трагедії. Український фольклор про ту добу — це зафіксована народною свідомістю правда про муки голоду, мученицькі смерті рідних, випадки дітовбивства і канібалізму, якими знищена психіка реагувала на бажання притлумити гостру потребу їжі.

В основі тематичного поділу творів про голодомор — етапи радянської політики на селі та її наслідки: примусове розмайнування заможного селянина, депортація на Соловки чи в Сибір, сутність буксирних бригад, ставлення селян до товариств спільного обробітку землі (ТСОЗ), непомірні норми хлібозаготівлі, покарання голодних, поява антиурядових настроїв. Розмаїті вони і за жанрами — думи і голосіння, прислів'я і приказки, чутки й поголоски, перекази і народні оповідання, анекдоти, співомовки, частівки, травестії революційних пісень, алегоричні пісні.

З художніх засобів у творах про голодомор переважають метафори, порівняння, протиставлення, гіперболи, епітети, синекдохи, метонімії тощо. Гумор, іронія, сарказм надають їм особливого трагізму.

На думку дослідниці голодомору Т. Конончук, «відображаючи трагічну реальність, усна народна творчість через образи-новотвори і традиційні образи підтвердила сутність етнопсихології з її архетипами долі, волі, які в різні періоди фольклорного відтворення голодомору були своєрідними оберегами нації, несучи в етнопам'яті болючі спомини про минуле».

Про голодомор написано багато художніх творів: «Кострига¹» (1933) А. Любченка; «Марія» (1934) У. Самчука; «Чорна хустка» (1947) М. Понеділка; «План до двору» (1950) і «Ротонда душогубців» (1956) Т. Осьмачки; «Жовтий князь» (1963) В. Барки; «Все минає» (1963) В. Гроссмана; «Два шляхи» (1968) К. Ластівки;

¹ Кострига (костриця, кістриця, терміття) — внутрішня тверда неволокниста частина стебел прядивних рослин (конопель, льону та ін.), що залишається у вигляді дрібних колючих трісочок під час попередньої обробки цих рослин.

«Каміння під косою» (1973) Ольги Мак; «Одеса-мама» (1988) А. М'ястківського; «Самосуд» (1990) А. Дімарова; «Голод» (1990) В. Трубая; «Голодомор» (1990) Є. Гуцала; «Кара без вини» (1993) А. Гудими; «У лабетах смерті» (1994) М. Потупейка; «Довгі присмерки» (2002) В. Захарченка та ін.

Серед видань і наукових досліджень фольклорних творів про голодомор найпомітніші такі: «Мор: Книга буття України» (1993) О. Волі, «Дожилася Україна...: Народна творчість часів голодомору і колективізації на Україні» (1993) І. Бугаєвича, «Голод 1933 року в Україні: Свідчення про винищення Москвою Українського селянства» (1993) Ю. Семенка.

Нотатки на полях хрестоматії¹

«Плач по кобзарях, мученицькою смертю загиблих»¹

У традиційній формі «Плач по кобзарях, мученицькою смертю загиблих» М. Будного осмислює історичну долю українських народних співців від найдавніших часів до 30-х років ХХ ст., їх роль у становленні нації і розкриває одну з найтрагічніших сторінок кобзарської історії, пов'язаної з винищенням хоронителів національної свідомості українців.

Назва й усі художньо-зображальні особливості засвідчують, що це — ліро-епічний речитативно-декламаційний твір (плач, голосіння), у якому основне місце належить важливій інформації про трагедію українського кобзарства. Оскільки плач зберігає ім'я автора, можна стверджувати, що основним поштовхом до його появи став особливий емоційний стан співця, породжений наймасштабнішою трагедією в новітній історії української нації.

Плач має вільну речитативну будову, в ньому використано усталені риторичні питання («Ой, скільки ж вас немічних, стареньких кобзарів-співців народних полягло? Да якими ж смертями вам довелося помирати?» тощо), риторичні звертання («Ой ви душі голуби..., зозулині»), які є емоційними спробами налагодження

¹ Текст див. у журналі: Народна творчість та етнографія. — 1992. — № 1. — С. 26.

вербального контакту із замученими кобзарями; повтори кількох слів у різних частинах тексту («не вмере, вещь добрая сла...», «не вмере і не пропаде слава ваша»). У зображенні образу стражденників автор надає перевагу порівнянню замучених кобзарів з птахом, у якого у клітці голос пропадає, а на волі повертається і набирає сили.

У творі переважає дієслівна рима. Монотонно розлогий монолог звернений до загиблих кобзарів, хоча структурований він у контрастних емоційно-психологічних площинах — «сліз», «суму» та «оптимізму».

Каркас плачу формує певне коло усталених мотивів:

— звертання до загиблих у формі пестливих слів («старенькі») і перифраза («Ой ви душі голуби..., зозулині»), перерахування їхніх добрих справ і заслуг перед українством («Бо ж це ви не день, не два по Україні ходили, людям співали, на все добре навчали»);

— опис могили, в яку звели співців вороги, уособлені сумнозвісною «сталінською трійкою» («серед лісу рови копали», «Копали, ніби окопи, широкії, довгії на вас могили», «в лісах глибоких, байраках темних»);

— опис незвичного простору потойбіччя, що унеможливив ушанування загиблих («Майбуть, нині звір, птиця по могилах ваших ходить, а людина гриби збирає», «в лісах могили ваші безпам'ятні до нинішньої години»; «А як же ж би на могилоньці квіточки поклада..., по-людськи хрест постанови...»);

— риторичні питання про те, де можна вшанувати пам'ять загиблих, знайти місце їхнього останнього пристанища і поставити там християнські обереги («Ой, як нам ваші сліди тим в лісах найти?», «Де ж вам хрест постанови..., куди нам громадоньку збра...?»);

— відчай і сум з приводу вічної розлуки, усвідомлення неможливості порятунку для кобзарів (метафора «стіна льодова») і нездійсненності бажання відшукати будь-які документальні свідчення злочинів тоталітарної системи («Нема паперів, нема фотографії, немає написано, нема печатки / Що ви на світі ходили, на цей ясный світ гляділи»);

— формула-заклинання, яка пророкує безсмертя кобзарської справи («І хай буде так, як у солов'їв: хоч із ста один остається, а співає»).

Зміст плачу містить історію нищення українського кобзарства, страшних катувань, яким піддавала кобзарів

польська шляхта («шкіри з нас іздира..., пальці рубали, щоби не міг ти ні грати, струни торкати, язики виривали... Очі, хто їден зрячий із ста був, виколювали і таких-то нас на Україну пуска...»); у ньому йдеться також про голодну смерть попідтинню та злодіяння гітлерівців, котрі винищили цвіт галицьких лірників, які були в загонах УПА, підпільних з'єднаннях і боролись з окупантами («До єдиного зібрали, у душогубках подушили»).

Є в плачі свідчення про популярний лірницький репертуар, який охоплював родинно- і суспільно-побутову лірику, релігійно-ліричні пісенні твори — молитви, псалми, канти, духовні вірші («про сиріточку да про героїв України співали, Да й Господа милосердного прославля(ли)»).

Автор використав різні змістові елементи, що засвідчують злочин радянської влади проти народних співців, серед них згадує вірш «Дума про кобзарів» В. Рафальського, який поетично оповів про трагедію 30-х років. Фіксує він і реалії незалежної України, зокрема факт вшанування стрільців як національних героїв України. Новаторською є кінцівка плачу (названа в тексті речитативом). Наперекір намаганням тоталітарної влади обірвати давні кобзарські традиції духовні орієнтири славної минувшини залишаються безсмертними. Тому кінцівка голосіння нетрадиційна і більше нагадує славословіє дум — своєрідний молитвослов за невинно вбитих народних співців.

3.3. Сучасний міський фольклор

Сучасні глобалізаційні процеси спричинилися до поступового перетворення усної народної творчості на культурний спогад, сприйняття її представниками урбанізованого світу як автентичної архаїки. З'ясовуючи причини цього явища, дослідники дійшли висновку про втрату фольклором усталених функцій і появу інших, не менш цікавих, ніж традиційна усна словесність, феноменів, зокрема міського фольклору.

Міський фольклор — усна народна поетична творчість, що своїм походженням і побутуванням пов'язана з урбаністичним середовищем.

Міський фольклор перегукується з традиційною усною народною творчістю на рівні жанрової специфіки і поетики творів.

До сучасного міського фольклору науковці зараховують:

- паремійні жанри (види комічної трансформації афоризмів, прислів'їв, приказок та інших паремій; велеризми, лінгвістичні ігри, псевдоетимологію, псевдопояснення абревіатур, анекдоти та їх цикли);

- міську неказкову прозу (міфологію, легенди, історичні та топонімічні перекази, демонологічні бувальщини, оповідання про аномальні явища і випадки з життя, міські чутки і плітки);

- міську лірику (пісні, шлягери, романси та їх цикли);

- писемний фольклор (графіті, альбоми, пісенники, «святі листи», «листи щастя»);

- сучасний дитячий фольклор (страшилки, мовчалки, підсидки, прикмети, ворожіння, рукописні оповідання, текстографічні загадки, підліткові альбоми-анкети, графіті, переробки-пародії тощо).

Особливо строкатим є фольклор соціальних груп, зокрема студентський, армійський, «блатний», усна творчість міських субкультур і фольклор інтелігентів.

Появу сучасного міського фольклору російський орієнталіст і фольклорист С. Неклюдов пов'язав зі зміною ситуації у сфері культурних комунікацій, коли з'явилися принципово нові технології запису, зберігання, транслявання звуку і зображення (від дагеротипів і фонографів початку XX ст. до сучасних цифрових технологій). На його думку, перехід від природного до технічного способу культурної комунікації відтіснив на периферію давні культурні традиції, радикально змінив усталену систему етичних та естетичних цінностей, деякі фольклорні жанри перетворилися на «непродуктивні», словесні пам'ятки (наприклад, билина чи дума). На зміну традиційним фольклорним жанрам прийшли тексти «третьої культури» (В. Прокоф'єв), яка включає створену професіоналами для «збуту» масову культуру й усну творчість, що сформувалася у середовищі самих носіїв «для споживання». «Третя культура» виникла спочатку в місті, а потім швидко поширилася за його межі. С. Неклюдов запропонував називати її постфольклором.

3.4. Постфольклор

У 1995 р. С. Неклюдов у статті «Після фольклору» описав «постфольклор» як явище, породжене урбанізованою добою.

Постфольклор — частина міського мистецтва слова, яка твориться за фольклорними схемами, але виходить за межі формального визначення фольклору.

Появу постфольклору пояснюють тим, що народна творчість, яка функціонувала на міцній традиційній основі і вбирала віками вироблений етикет, норми поведінки, з часом перестала регулювати міжособистісні стосунки людей одного соціального середовища. На зміну їй в урбанізованому світі прийшов позбавлений глибинного закорінення в традицію постфольклор, який оперативно реагує на мінливі взаємини членів певної спільності — соціальної, професійної, вікової тощо. Він характеризується соціокультурною поліцентричністю, переважанням прозових жанрів, короткочасністю існування й особливими способами побутування — усним, писемним, цифровим. Щоправда, існує й інша думка, що жодних новотворів, вільних від традиції, у фольклорі немає, тому потрібно зосередитись на вивченні нової якості традиції, адже важливо зрозуміти, як саме вона змінилася (В. Анікін).

Постфольклор належить до «третьої культури», віддаленої як від елітарної, так і від традиційно-фольклорної культур. Вона охоплює *масову культуру*, яку створюють професіонали для потреб ринку, і *низовий фольклор*, що виникає в середовищі самих носіїв.

Постфольклор, стверджує С. Неклюдов, не існує як репертуар текстів чи обрядових дійств. Він входить до складних ансамблів, що об'єднують в одне ціле зміст рукописних збірників, графіті, татуювання, одяг, зачіски з їх символікою, обряди «посвячення», популярні в певному середовищі: підлітковому, солдатському, туристському тощо. Від цього масиву усну словесність відокремити складно.

Тісно пов'язаний постфольклор з масовою (низовою) культурою сучасного міста, він вдається до штампів і численних копій, йому притаманні фрагментарність і маргінальність. На думку С. Неклюдова і Н. Никончука, постфольклор не має світоглядної основи і не може цілісно розвивати ні індивіда, ні національну спільноту. На

протипагу їм Б. Путилов і Н. Лисюк стверджують його здатність проникати в усі сфери сучасного життя, бути політичною зброєю, засобом соціальної згуртованості спільноти, ознакою її об'єднання навколо конкретних соціальних цінностей. Ці твердження аргументують фольклором повсякденних мовленнєвих ситуацій або «майданним» постфольклором (фольклором київського майдану Незалежності), жанровий склад якого особливо багатоманітний: меморати, квазімеморати, народні новини, псевдоанонси «творів», плітки, чутки-гадки, псевдоцитати, жартівливі віршики, лінгвістичні ігри, кричалки, народні графіті, скульптурні композиції, перформанси тощо. Цей унікальний культурологічний феномен вимагає від фольклористів і культурологів ставитися до постфольклорних текстів як до повноправних складових фольклорного процесу сьогодення.

Проблема постфольклору в сучасній фольклористиці нова. Певне уявлення про особливості його розвитку дають статті російських учених («Після фольклору» і «Фольклор сучасного міста» С. Неклюдова, «Фольклор, постфольклор, побут, література» О. Білоусова, «Не “постфольклор”, а фольклор» В. Анікіна, «Фольклор і постфольклор в культурних практиках повсякдення» Л. Ядришникової), а також українських дослідників («Фольклор як політична зброя» Н. Лисюк, «Усна народна творчість та постфольклор у житті сучасної людини: повернення до пережитків чи нові тенденції розвитку?» Н. Никончук).

Запитання. Завдання

1. Чим зумовлена специфіка українського фольклору ХХ ст.?
2. Які основні пласти української народної словесності виникли в новітню добу?
3. Охарактеризуйте емігрантські пісні, які розвивалися в чужомовному просторі?
4. Чи належить стрілецька лірика до історичних пісень?
5. Чому авторські стрілецькі пісні швидко стали народними?
6. Що споріднює стрілецькі пісні з козацькими?
7. Окресліть тематичне розмаїття емігрантських і стрілецьких пісень.
8. Розкрийте зв'язок фольклорної традиції з авторським літературним компонентом у повстанських піснях.
9. Чому стрілецькі, повстанські пісні та фольклор про голодомор належали до відчужених пластів української народної творчості часів СРСР?
10. Яким значенням наділяють сучасні фольклористи поняття «радянський псевдофольклор»?

11. Охарактеризуйте роль радянської ідеології та класового підходу в процесі активного продукування псевдофольклорних творів.
12. На конкретних прикладах проаналізуйте псевдофольклорну творчість про Леніна, Сталіна й інших міфологізованих героїв тоталітарної доби.
13. Доведіть шкідливий вплив радянського псевдофольклору на національну свідомість українців.
14. Поясніть перевагу малих жанрових форм у фольклорі про голодомор.
15. Проаналізуйте жанрову палітру фольклору про голодомор, записаного у вашому селі (містечку, місті).
16. Чому сучасна молодь не знає достеменно народних пісень? Яке явище сучасної доби характеризує поняття «постфольклор»? З якими суспільними реаліями пов'язана його поява?
17. Як постфольклор пов'язаний із маскультурою?

Література

- Березовський І.** Українська народна творчість (20—30 роки ХХ ст.). — К.: Наукова думка, 1973. — 152 с.
- Воля О.** Мор: Книга буття України. — Канада — Україна: Дорога правди, 1993. — 430 с.
- Дожилося Україна...**: Народна творчість часів голодомору і колективізації на Україні / Збір. і прокомент. І. Бугаєвич. — К.: Український письменник, 1993. — 29 с.
- За волю України.** Антологія пісень національно-визвольних змагань / Упор. Є. Гіщинський. — Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2002. — 316 с.
- «Муза і меч»:** Національний рух у фольклорних та літературних джерелах: Збірник наукових праць. — Львів, 2005. — 382 с.
- Неклюдов С.** Фольклор и его исследования: век двадцатый // Экология культуры (Архангельск). — 2006. — № 2 (39). — С. 121—127.
- Никончук Н.** Усна народна творчість та постфольклор у житті сучасної людини: повернення до пережитків чи нові тенденції розвитку? // Наукові записки Інституту психології ім. Г. Костюка АПН України / За ред. С. Максименка: У 4-х т. — К., 2005. — Т. 3. — С. 220—224.
- Семенко Ю.** Голод 1933 року в Україні: Свідчення про винищування Москвою Українського селянства. — 2-ге вид., доп. — Дніпропетровськ — Мюнхен, 1993. — 233 с.
- Семенко Ю.** Народне слово: Збірник сучасного українського фольклору. — Львів: Вечірня година, 1992. — 96 с.
- Українська народна поетична творчість: Радянський період.** — К.: Радянська школа, 1955. — 338 с.
- Фольклор, постфольклор, быт, литература:** Сборник статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. — СПб.: ГУКИ, 2006. — 364 с.

Додатки

1. Українське кобзарство

Кобзарське мистецтво (термін уперше використав Гнат Хоткевич) — унікальне явище світової культури. Україна з давніх-давен славилася співцями, яких називали кобзарями, бандуристами, лірниками. Скрізь можна було зустріти цих сліпих співців-музикантів: на розпутьті, у степу біля козацької могили, неподалік криниці чи дорожнього хреста. Голос їхньої бандури дзвенів і на широких майданах, і в натовпі ярмаркового люду, і в убогій селянській садибі. Дивовижне звучання інструментів, глибокопатріотичні й поетичні тексти виконуваних творів лунали в різних куточках України, пробуджуючи національну свідомість і національні почуття.

Прототипами кобзарів вважають співців-гудців княжої доби, згадки про яких зберегли літописи. Слова «кобзар», «бандурист», «лірник» походять від назв музичних інструментів, якими користувалися народні музики. Окрім них історія знає й маловідомі загалу (фахові!) називання народних співців, пов'язані передусім з формою їхньої діяльності. Так, козаків, які в XVI—XVII ст. грали на лютнеподібних кобзах, звали «кобезниками», придворних музикантів XVII—XVIII ст., котрі виконували музичні твори на торбанах (теорбанах), — торбаністами (теорбаністами), всіх, хто надавав перевагу «козацькій лютні», — бандористами (бандуристами).

Найпопулярнішим інструментом була кобза, історія якої налічує багато століть. Ібн Фод (921), описуючи похорон руснака¹, зазначав, що до могили поклали «горілку, овочі й музичний інструмент». Учені припускають, що то була давня кобза — струнно-щипковий

¹ Руснак — етнонім, синонім до слів «українець» і «русин», який вживають переважно в Словаччині (Rusnaak) як самоназву українців Словаччини, а також як синонім для назви етнічної групи «русинів» на Заході України — в Івано-Франківській, Закарпатській, Львівській і Чернівецькій областях.

інструмент зі змінною довжиною струни та шийкою, до якої можна було притискувати струни. Наприкінці XVIII ст. до них додали ще кілька струн. Так було створено складніший і досконаліший за кобзу інструмент — бандуру. Кількість струн і приструнків постійно збільшувалася: на бандурі Остапа Вересая їх було 12, Павла Братиці — 20, Федора Гриценка-Холодного — 45. Популярною була і ліра, яка мала колесо або диск, що виконували роль смичка, та клавіші для натискання струни.

В історії українського народу кобзарство відіграло особливу роль. За словами Д. Яворницького, кобзар — «хоронитель заповітних запорозьких переказів, живописець лицарських подвигів, часом перший лікар хворих і поранених, часом визволитель невольників з полону, часом підбурювач до воєнних походів і славних подвигів низових молодців». Кобзарі були чи не єдиною ланкою, яка зв'язувала невольників з батьківщиною. Оскільки кордони для них були відкриті, їх ніхто не зупиняв. Бандуристи безборонно мандрували у Стамбул, Кафу, Трапезунд, звідки несли в Україну звістку про бранців. Там і народжувалися думи-плачі, що розповідали про турецько-татарську неволю.

На Запорозькій Січі, де народних співців особливо пошановували, зародився тип кобзаря-професіонала. Чимало їх вирушало в походи проти кримських ханів, турецьких султанів та польських магнатів. Збереглися народні картини із зображенням козака з бандурою. Популярну картину «Козак-бандурист» також називають «Козак Мамай». Це один з музикантів, котрі завжди були в запорозькому війську і нарівні з іншими билися з ворогами. Осідланий кінь, шабля, спис і бандура — неодмінні його атрибути.

Козак Мамай — не конкретна історична постать, а збірний образ. Тюркською «мамай» означає «ніхто», «без імені», «порожнеча». Тюркські народи вірили, що зло, яке бореться за душу людини, може відшукати її за іменем. Без імені вона стає непідвладною злим силам: «Хоч дивись на мене, та не вгадаєш, звідкіль родом, як зовуть, нічичирк не скажеш. Коли трапилось комусь у степах гуляти, той може прізвище, ім'я моє угадати». Козака Мамаю зобразив на офорті «Дари в Чигирині» Т. Шевченко. У 2003 р. на Національній кіностудії

художніх фільмів імені О. Довженка було знято фільм «Мамай» (режисер О. Санін).

І. Каганець назвав Мамай воїном і філософом: «Ми знаходимо в цьому образі чимало дивного і таємничого, що ніяк не вписується в наші уявлення про звичайного воїна. Адже Мамай сидить у дивній для українців позі і є ніби в стані медитації. Його очі розфокусовані і направлені вдалечінь. Таке враження, що перед нами знаходиться тільки тіло, фізична оболонка, а душа злетіла до неба. Можливо, у такий спосіб Мамай живиться космічною енергією або через молитву просвічується божественною мудрістю. В руках у нього бандура, яка ще більше посилює враження, що перед нами поет і філософ, священик і мудрець. Його обличчя сповнене неземними спокоєм і добротою, натхненням і любов'ю» («Нація золотих комірців»).

Місце, роль і значення бандуристів у політичному та духовному житті українців завжди були особливими. Це засвідчує виданий Б. Хмельницьким 1652 р. універсал, яким гетьман брав під свою опіку та опіку козацьких полковників цехові організації народних співців-музикантів. Перші кобзарські гурти (братства) виникли наприкінці XVII ст. До них належали керівники-цехмайстри, майстри, або панотці (учителі), та підмайстри (учні). Братства мали статут, касу, хоругви, суд і навіть особливу мову, що звалася лебійською («лебій» — дід), або лобурською, в Галичині — лепетінською.

У галицькому журналі «Зоря» (1886) автор статті «Дідівська (жебрацька) мова» д. Вікторин доводить, що потаємна мова лірників походить, «якъ каже Павло (бывшій поводырь, отъ котораго г. Викторинъ записаль ее), зъ часовъ панщины. Дѣдами, каже, бували тодѣ не сами старцѣ, калѣки, немочни; дѣдами перебирались и здорови селяне, що втѣкали одъ пановъ, щобъ бути вольными». Ці діди намагалися помститися своїм панам. «Отъ же ти дѣды змовляються на що недобре, то звичайно ради бы упевнитися, чтобы ихъ хто не подслухавъ, або подслухавши, бодай не заразъ порозумѣвъ усе. Одъ того певно пошло, що попридумували багато словъ, зрозумѣлыхъ хиба имъ самымъ, а переплетаючи ними звичайну бесѣду, чинили еи неразумѣлою сумѣшкою». Немає певності, що саме так виникла

лебійська мова, але подібна версія має право на існування.

Український учений Микола Сумцов у праці «Українські співці й байкарі» навів кілька прикладів з її словника: «Сліпці-бандуристи звуться невлями, прості старці — харбетрусами, поводитир — котирем, усякий сліпий — люхно, кий — костур, торба на спині — заплішень, торба на боці — боковень». Учений записав навіть уривок із пісні лебійською мовою:

*Коби мені кумса сяна,
А до кумси ще тирині
І бутельбух вовчану
Каравана чорнобрива.*

*Коби мені хлібець святий,
А до хліба трошки сира,
А до сира шклянка пива
Та дівчина чорнобрива.*

В. Гнатюк у своїй праці «Лірники. Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. и. про лірників повіту Бучацького» (1895) зафіксував і власні назви лебійською мовою: «Чернівці — Кáлути; Заліщики — Ковішчики; Бучач — Бучпіль; Скала — Пітрусьáнка; Оківці — Леґушани (село); Товсте — Тоўстíмни; Потік — Дельмóшник» тощо.

Молилися діди українською, щоправда, перед кожною молитвою промовляли: «О, фез комуніський, до тебе кизітаю!», тобто «О, Боже ласкавий, до Тебе молюсь». А як зачували недоброзичливців, то неодмінно попереджали громаду: «Гаврії пнають!», що означало: «Пани йдуть!».

Братства керували діяльністю кобзарів та лірників, піклувалися про підготовку молодих співців. Учнів мали тільки досвідчені виконавці, відповідаючи за їх виховання перед усім товариством.

До кобзарської науки брали здібних, але тільки сліпих дітей, котрі проходили сувору цехову школу, досконало вивчали репертуар, гру на інструменті. Претендент витримував «визвілку» (своєрідний іспит) і вступав до братства. Навчання тривало три роки, нерідко більше. Після цього відбувалася «отклінщина» — кобзарський ритуал благословення на самостійну працю.

Учень приходив на зібрання бандуристів з хлібом, який подавав учителеві, дякуючи за науку. Майстер тричі читав молитву, а потім звертався до кобзарського братства з проханням прийняти його учня. При цьому детально розповідав про його навчання, моральні якості. Учень демонстрував, як засвоїв кобзарську науку. Завершувалася посвята частуванням. З того дня вчорашній підмайстер ставав повноправним членом братства. У XIX ст. стали дуже популярними організації народних співців-музикантів.

Найчастіше бандуристи виконували твори, яких потребували слухачі, хоча кобзарська наука передбачала розмаїтий репертуар: молитви, псалми і канти; «журні» пісні («Сирітка»); «запросницькі» пісні (жебранки); «причити» (голосіння); «сердешні подяки»; «битовщини» — співані оповідання про життя-буття; «старини» (билини) — співані оповіді про «богатирські часи»; «козацькі псалми», або «козацькі пісні», — думи; світські та обрядові пісні; «гуртоправські», «пияцькі», «гультяйські» та «срамні» (сороміцькі) пісні; інструментальні твори (козачки, гопачки тощо).

За виконання героїчних пісень народних співців нещадно переслідували, катували, піддавали мученицькій смерті. Грицько Кобзар разом з іншими запорожцями потрапив до турецької неволі, втерся в довіру до яничарів. Ті наказали йому наглядати за двадцятьма невольниками. Грицько придбав для них турецький одяг і випустив на волю. За це розлючені турки викололи йому очі й відпустили на всі чотири сторони. Він повернувся в Україну, добрався до Іржавця (Прилуцький повіт), звідки був родом, і співав «козацьких пісень, котрі про воїнство». У Коліївщину очолив гайдамацький загін. Селяни любили Грицька Кобзаря, складали про нього легенди. Одну з них записав П. Чубинський: «У Канівському лісі, недалеко від Канева, вбиті два ватажки: Грицько Кобзар і Підкова... Їх обох там і поховали... Те місце й досі звуть канівці "Кобзарів шпиль"».

Запис у Коденській книзі, в якій збереглися протоколи страт гайдамаків, засвідчує, що в січні 1770 року було покарано трьох кобзарів — Прокопа Скрыгу, Василя Варченка та Петра Сокового. Їх посадили на палі за те, що кожен «гайдамакам на бандурі гравав». Доку-

менти зберігають інформацію про страту Данила Бандурка, який теж допомагав гайдамакам. Прославлений фастівський полковник Семен Палій, висланий Петром I у Сибір, навіть у неволі не розлучався з кобзою.

Чимало фактів засвідчують жорстоке переслідування кобзарів у XIX та XX ст. У 1905 р., придушивши селянське повстання в Сорочинцях, в «чорну сорочинську неділю» царські посіпаки піддали екзекуції Михайла Кравченка за те, що своїм співом закликав народ до боротьби. Повстання селян та жорстока розправа над ними глибоко вразили кобзаря, і він склав дві думи про сорочинську трагедію: «Чорна неділя в Сорочинцях» та «Про сорочинські події 1905 року». У 1918 р. замордували лірника Йосипа; 1919 р. у Катеринодарі загинули від рук більшовиків кобзарі Іван Литвиненко, Андрій Слідюк, Федір Діброва, 1920 р. — Антін Митяй, Свирид Сотниченко, Петро Скидан.

Нелегкою була доля кобзарів і в часи СРСР. ЦК ВКП(б) щодо їх діяльності видав чотири постанови: «Про заборону жебрацтва», «Про обов'язкову реєстрацію музичних інструментів у відділах міліції та НКВС», «Про затвердження репертуару в установах НКО (народного комісаріату освіти)», «Положення про індивідуальну та колективну музико-виконавчу діяльність», що надавали право безкарно переслідувати кобзарів, знищувати інструменти. Газети друкували антикобзарські публікації: «Проти кобзи — радіо Дніпрельстану!», «Кобза — музична соха!», «Пильніше контролюйте кобзарів!», «Кудесниця-гармошка стає і певною мірою вже стала справжнім засобом виховання мас!». Формою боротьби із кобзарством стало створення спеціальних лірницьких «колгоспів» — капел, ансамблів, квартетів, тріо тощо.

До цькування кобзарів долучилися професійні літератори. Так, Ю. Смолич писав: «Кобза захоує в собі повну небезпеку, бо надто міцно зв'язана з націоналістичними елементами української культури, з романтикою козацькою й Січі Запорозької. Це минуле кобзарі намагалися неодмінно воскресити. На кобзу тисне середньовічний хлам жупана й шароварів». Відомий і заклик М. Хвильового припинити «закобзарення України», «вибивати колом закобзарену психіку народу». У поемі М. Бажана «Сліпці» є такі слова про них —

«скиглії», «смердючі недоноски», «юродиві», а їхній репертуар з героїчного епосу потрактовано як «стороті прокляті пісні»:

*Помреш, як собака,
як вигнаний зайда.
Догравай, юродивий,
спотворену гру!*

У середині 20-х років ХХ ст. спеціальна етнографічна комісія АН УРСР уклала реєстр українських співців, що відіграло фатальну роль у житті кількохсот кобзарів і лірників. У часи насильної колективізації більшість з них було розстріляно, виморено голодом. У 1934 р. до Харкова нібито на зліт зібрали від 200 до 337 (у різних довідниках ця цифра коливається) народних музик, яких розстріляли за містом. Дослідник кобзарського мистецтва Богдан Жеплинський уклав реєстр кобзарів і лірників, знищених більшовиками, зниклих безвісти. У ньому 72 особи (кобзарі Петро Древченко, Василь Парасочка, Степан Пасюга; лірники Петро Кішка, Варивон Гончар, Іван Мережко та десятки інших). Одиниці з них (Михайло Полотай, Федір Кушнерик, Михайло Носач) врятувалися від знищення, подавшись на службу до радянської влади.

Наперекір усім бідам кобзарська дума жила, кобзарські струни бриніли. Як писав М. Рильський, «народні душі нікому несила було вбити, — і народне пристрасне слово лунало, ширилося, росло!».

Серед найвидатніших кобзарів минулого — Іван Стрічка, Семен Кошовий, Іван Однорог, Федір Крячківський, Архип Никоненко, Андрій Шут, Іван Кравченко-Крюковський, Федір Гриценко-Холодний. Найвідоміший кобзар ХІХ ст. — Остап Вересай (1803—1890), життєпис якого записав фольклорист О. Русов, а характеристику його музичного репертуару разом з нотним записом мелодій подав М. Лисенко.

Народився Остап Вересай 1803 р. в с. Калюжинці на Полтавщині. Осліпнувши в ранньому дитинстві, змушений був опановувати гру на бандурі, аби якось заробляти собі на життя. Навчався у трьох майстрів, однак трирічного терміну навчання не добув у жодного. Удосконалював гру на бандурі самотужки, репертуар поповнював від інших кобзарів.

Доля звела Остапа Вересая з російським художником Л. Жемчужниковим, котрий приїздив у рідне село бандуриста і залишив чимало спогадів про нього, створив портрет співця, записав дещо з його репертуару. Згодом він познайомив Вересая з П. Кулішем, який передав йому Шевченків «Кобзар» (1860) з дарчим написом автора: «Брату Остапу від Т. Г. Шевченка».

На III Археологічному з'їзді (Київ, 1874) було чимало зарубіжних дослідників, які слухали виступ Остапа Вересая. Після того французький учений Альфред Рамбо писав: «Він, як і більшість його побратимів, сліпий, його одяг — селянський: широкі козацькі штани, убрані знизу в важкі шкіряні чоботи, шапка з овечого хутра, свитка з грубої вовни, колір якої нагадує дорожню пилуку. Його посадили на стілець, а слухачі розташувалися колом, яке весь час збільшувалося. Єдина лампа, що майже вся ховалася в зелені, повністю освітлювала обличчя кобзаря, голос якого так чітко лунав у темі ночі, як спів соловейка. Його приплюснутий ніс, рот з тонкими устами були простуваті і ховалися у сивій патріаршій бороді. Нижня частина обличчя нагадувала про убогість Вересая, відчувалися сліди нужди і перенесених зневаг у його мандрівному житті, та інакше виглядали високе, вигнуте, все поморщене і зализіле чоло, закриті повіки, глибоко посаджені і неначе загублені під густими бровами, вони були шляхетні і немов випромінювали сліди думок і міркувань вищих, ніж його життєве і соціальне становище.

Цей кобзар — не поет у розумінні цього слова, він не створює, він зберігає скарб народної поезії, переданий попередниками. Ці героїчні мелодії, якими він хвилює людей, ці відважні здобутки, на які постійно наворачтається його думка, принесли вивершення його духові і надали шляхетності його рисам». Далі А. Рамбо продовжував: «Остап Вересай є... нащадком старих слов'янських співців, він — законний нащадок Бояна та інших «солов'їв» минулого». Фрагменти цієї праці передруковувала тодішня преса багатьох країн світу.

Маловідомим є факт про виступ Остапа Вересая перед Олександром II, в подарунок від якого музика отримав срібну скриньку. Не всі побратими схвально поставилися до цієї події, подібні виступи вони вважали наругою над кобзарським духом, відтак виключили

Вересая, котрий вихвалявся царським дарунком перед іншими, зі своєї громади. Однак це не применшило значущості фігури кобзаря в українській народній музичній культурі.

Помер Остап Вересай 1890 р. Гадали, що він був «останнім співцем України». Однак, як зазначав Улас Самчук, «кобзарство тих часів, дарма що багато з них переходило на лірництво, набрало певного історичного сенсу і стало свідомо плекатися не лишень в народі, а також в літературі і взагалі в інтелектуальній культурі». Популярною була творчість Олександра Маркевича, Степана Пасюги, Федора Кушнерика, Євгена Адамцевича, Єгора Мовчана та ін.

Нині знову оживає кобзарська справа. У вересні 1989 року в с. Стрітівці на Київщині відкрито школу кобзарського мистецтва. В Ірпені діє Київський кобзарський цех, виготовляють народні інструменти, навчають грати на них. У вересні 1991 року на Сумщині відкрито кобзарські класи в загальноосвітніх школах.

У 1990 р. створено Всеукраїнську спілку кобзарів (з 1996 — Національна спілка кобзарів України), яка має на меті відродження кобзарського мистецтва, переймається популяризацією гри на бандурі, організовує концерти, фестивалі і конкурси, підтримує окремих виконавців, музичні колективи, навчальні заклади, видає навчальні матеріали.

Розвивалося кобзарство і за межами України. Знані за рубежем бандуристи — Юліян Китастих, Зиновій Штокалко, Віктор Мишалов (свого часу він організував кобзарську школу в Канаді). Про їх культурну діяльність У. Самчук написав книжку «Живі струни».

Діяльність кобзарів і бандуристів за кордоном була зумовлена вимушеною еміграцією і вірністю традиціям та пов'язана з популяризуванням національної культури й українського народного інструмента — бандури. Серед найвідоміших бандуристів-емігрантів — Григорій Китастих (1907—1984), який усе життя присвятив музичному мистецтву й бандурі. Свого часу він навчався в Полтавському музичному технікумі на вокально-хоровому факультеті, був штатним співаком соборного хору, з якого Г. Хоткевич створив славетну Полтавську капелу. У 30-ті роки ХХ ст. навчався в Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка на

диригентсько-капельмейстерському факультеті, де опанував гру на скрипці, корнеті та бандурі. На цей час припадає співпраця Г. Китастого та двох його братів з Київською капелою бандуристів.

Життя народного музики найтісніше було пов'язане з Державною зразковою капелою бандуристів України, яку створили, згуртувавши Київський і Полтавський колективи. З початком Другої світової війни її розформували. Самотужки об'єднавшись у невелику капелу, бандуристи продовжили свою професійну справу, відновлюючи справжній кобзарський репертуар. Успіхи капели у Галичині й на Волині налякали окупаційну владу, її учасників відправили до концентраційного табору поблизу Гамбурга. Завдяки втручання редактора газети для остарбайтерів «Українець» А. Лицева учасників капели вдалося визволити з табору. Дивом уникнувши знищення, учасники капели після війни опинилися в таборах скитальців і втікачів. Подальша доля Г. Китастого і капели бандуристів пов'язана з Детройтом в американському штаті Мічиган, пізніше — з Чикаго в штаті Іллінойс.

У. Самчук такими словами передав враження від гри капели Г. Китастого: «А коли сцена відкривається на всю широчінь, і коли на ній появляється барвіста, м'яко освітлена картина — групи людей у старовинних одягах з дивовижними інструментами — ціла та велика, півтемна просторінь перед ними завмирає від виразного здивовання. Магічне видиво. Зриваються спонтанні оплески. Ще мить і на помах вказівки диригента весь той напружений простір заливається вібрацією звуків, тонів, мелодій. Все це живе, соковите, органічне, їх тонація барвіста, їх розмах широкий. Вони клекочуть глибинними тонами низів, блискучими злетами верхів, вони розливаються, зливаються легко, свавільно, спонтанно, вони рвуться і тріпочуть у просторі, ніби згряя білих на сонці птахів, ніби прапор на високій щоглі корабля...

Звуки кобзи і бандури торкають і вражають наше те найглибше в нас, любимо цю мелодію, носимо її в нашій історії, як кольор і запах, і відкликаємось на її заклик, як на команду найвищої сили предків з багатьох століть минулого...

Святкуємо славу віків і тих просторів світу, де ця музика була завжди і є тепер віщим кличем, Божим гласом».

Література

Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. — К.: Музична Україна, 1980. — 181 с.

Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. — К.: Мистецтво, 1980. — 164 с.

Лапінський І. Старовинні музичні інструменти в Україні: Аналітичний огляд. — К.: Український центр культурних досліджень, 2007. — 98 с.

Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. — К.: Музична Україна, 1978.

Самчук У. Живі струни: Бандура і бандуристи / Вид. капели бандуристів ім. Т. Шевченка. — Детройт: Друк. Майсюри, 1976. — 467 с.

2. Видатні українські фольклористи

Розвиток української фольклористики важко уявити без яскравих творчих індивідуальностей, котрі своїм подвижництвом розбудовували вітчизняну науку про народну творчість. Подані нижче короткі відомості про деяких українських учених допоможуть зорієнтуватися в багатогранній фольклористичній спадщині кожного з них.

Гнатюк Володимир Михайлович (1871, Велеснів, Тернопільщина — 1926, Львів) — етнограф, фольклорист, громадський діяч, секретар Наукового товариства імені Шевченка (НТШ) (1899), член-кореспондент Петербурзької АН (1902), член Празької та Віденської академій наук, член-кореспондент Російської академії наук (1909), академік АН України (1924), голова Етнографічної комісії НТШ (1916), член ВУАН (1924), редактор «Літературно-наукового вісника», головний редактор «Етнографічного збірника» і «Матеріалів для української етнології», директор Української видавничої спілки, укладач кількох десятків фольклорних збірників.

Ще студентом Львівського університету зацікавився фольклором, згодом видав наукові праці про лемків закарпатської смуги і югославських русинів: «Руські в Бачці» (1898), «Русини в Угорщині» (1899), «Русини Пряшівської єпархії і їх говори» (1900), «Словаки чи русини» (1901).

Уклав і відредагував три томи «Коломийок» (1905—1907), «Гаївки» (1909), «Колядки і щедрівки» (1914).

Одним із перших видав збірки народної прози. Найвідоміші — двотомне видання «Галицько-руські народні легенди» (1902—1903), «Народні оповідання про опришків» (1910), дві книжки «Українських народних байок» (1916), «Як повстав світ. Народні легенди з історії природи й людського побуту» (1926) та ін. Збірки укладено за тематичним принципом, хоча В. Гнатюк послуговувався історико-хронологічним, територіальним принципами систематизації, намагався охопити твори певного жанру з усієї української етнографічної території.

У фольклористичних дослідженнях розглядав жанри й сюжети української народної творчості («Деякі уваги над байкою», 1916; «Українська народна словесність», 1917), народні звичаї («Купання й палення відьом у Галичині», 1912), міжнаціональні зв'язки у фольклорі («Словацький опришок Яношик в народній поезії», 1899), виступав з порівняльно-етнографічними розвідками, оглядами фольклорних новотворів («Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності», 1902; «Війна і народна поезія», 1917), зразків релігійного фольклору («Угро-руські духовні вірші», 1902; «Співаник з Грушова», 1903). Наголошував на необхідності використання наукових принципів систематизації фольклорних текстів, їх філологічної критики, дослідження явищ контамінації (об'єднання текстів) у фольклорі, друкування контамінованого тексту, зіставлення зразків фольклору з тематично спорідненими творами сусідніх народів тощо.

З погляду чеського фольклориста Іржі Горака, за змістом, точністю запису і науковим рівнем праці В. Гнатюка мають світове значення. Щороку 9 травня у день народження фольклориста вручають усеукраїнську премію його імені.

Грушевська Катерина Михайлівна (1900, Львів — 1943, Темлаг, похована в Новосибірську) — етносоціолог, фольклорист, етнограф, культуролог, перекладач з європейських мов, секретар Українського соціологічного інституту у Відні (1919—1924), керівник Кабінету примітивної культури ВУАН (1925—1930), редактор часопису «Первісне громадянство і його пережитки в Україні» (1926—1930), дійсний член НТШ у Львові (з 1927).

В етнографічній праці «Примітивні оповідання, казки і байки Африки та Америки» (1923), у якій охарактеризовано тексти різних родів тамтешньої словесної творчості, К. Грушевська простежила діалектику переходу від міфу до фольклору. Однією з перших в українській науці вона звернулася до вивчення міфологічних основ фольклору й авторської літератури. Системні наукові погляди на фольклор виклала у збірці «З примітивної культури: Розвідки та доповіді» (1924).

Упродовж 1925—1927 рр. К. Грушевська керувала «екскурсійною етнографічною роботою», викладала методологію збирання етнографічного матеріалу, брала участь у колективних дослідженнях: «Огонь — його роля в економічному і соціальному побуті» (спільно з В. Кравченком), «Народний сонник» (з ініціативи лондонського Антропологічного інституту), «Скотарство в світогляді й обряді української людності різних господарських зон» (спільно з Т. Гавриленком, В. Денисенком, Л. Шевченко), «Вияснення вживання голого тіла як магічного засобу в жіночому господарстві», «Українське старецтво як професійний носій української пісні».

Важливий здобуток К. Грушевської — праці про український героїчний епос та його носіїв — кобзарів. Неоціненним народним скарбом дослідниця вважала думи. Її стараннями видано два томи корпусу українських народних дум: 33 твори в 274 варіантах. Перший том побачив світ 1927 р. у Києві (Державне видавництво України) і мав посвяту В. Антоновичу, М. Драгоманову і П. Житецькому. У вступному розділі «Збирання і видавання дум в ХІХ і в початках ХХ віку» К. Грушевська охарактеризувала основні ознаки українських дум, виокремивши серед них невільницькі, про море, степ, лицарство, Хмельниччину і побутові; дійшла висновку про «соціальну основу думової поезії», запропонувала соціологічну теорію українського героїчного епосу. Обґрунтована нею методика записування дум передбачає фіксування точних відомостей про час і місце запису, імені виконавця, його походження і належності до кобзарської школи. Чимало місця відведено долі кобзарів і лірників. Працю К. Грушевської високо оцінили Ф. Колесса, Є. Шаблійовський, В. Петець, О. Сластьон та ін.

Другий том корпусу українських дум вийшов 1931 р. У передмові «Деякі питання про народні думи» К. Грушевська розкрила окремі проблеми історіографії українського героїчного епосу, проаналізувала зауваження критиків щодо першого тому, висловила власну думку про походження й побутування терміна «дума», розкрила погляди відомих дослідників на кобзарство.

Напрацювання К. Грушевської потужно вплинули на розвиток думознавства за кордоном, що засвідчили франкомовне (Париж, 1948) й англomовне (Торонто, 1979) видання українських дум.

Дей Олексій Іванович (1921, Синявка, Чернігівщина — 1986, Київ) — фольклорист, етнограф, літературознавець, журналіст, книгознавець, доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського (1962—1986), головний редактор журналу «Народна творчість та етнографія», головний редактор п'ятдесятитомного видання «Українська народна творчість», автор понад 400 праць із фольклористики, літературознавства, історії журналістики, книгодрукування, пресознавства, співупорядник, упорядник збірників: «Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року» (1963), «Танцювальні пісні» (1970), «Співанки-хроніки» (1972), «Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського» (1974), «Народні пісні в записах Марка Вовчка» (1979), «Народні пісні в записах Марка Вовчка та Опанаса Марковича» (1983), «Народні пісні в записах І. Нечуя-Левицького» (1985) та ін.

Найпомітніші фольклористичні праці О. Дея: «Сторінки з історії української фольклористики» (1975), «Народнопісенні жанри» (1977, 1983), «Спілкування митців з народною поезією» (1981), «Українська народна балада» (1986) тощо. Фольклорним питанням у творчості Т. Шевченка присвячено праці «Ще одна народна пісня, використана Шевченком» (1971), «Пісня про Тараса Шевченка» (1986), розділ з книги «На крилах народної пісні» (1986).

У монографії «Поетика української народної пісні» (1978) О. Дей проаналізував композиційні принципи і засоби української народної пісенності. Основними композиційними принципами народної лірики він

назвав такі: 1) принцип об'єктивно-логічної й асоціативної послідовності (композиція природно-подійної послідовності, послідовність амебейного типу, асоціативний «ланцюговий зв'язок», ступеневе звуження образу, однорядне нанизування і ступенювання об'єктів дій); 2) принцип виокремлення одиничного (виокремлення головного персонажа, слов'янська антитеза, стилістичні засоби виокремлення одиничного і нагромадження якості чи дії); 3) принцип поляризації (поєднання поляризації з гіперболізацією, стилістичні фігури апофазії, поляризовані зачини тощо). За твердженням ученого, наявність у народній ліриці традиційних стабільних мікроструктурних одиниць і блоків полегшує процес створення пісні як композиційно-сислової цілісності, її запам'ятовування і відтворення. Динамічність і взаємодія композиційних принципів уможливають імпровізацію в межах структур різного рівня.

Доленга-Ходаковський Зоріан (Чарноцький Адам; 1784, Підгайне Мінського воєводства — 1825, Тверська губернія) — польський і український фольклорист, етнограф, археолог, один з перших дослідників давньослов'янських городищ, член-кореспондент Товариства друзів наук у Варшаві (1819), член петербурзького Вільного товариства любителів російської словесності (1819), Московського товариства історії й старожитностей російських (1820), автор досліджень з історичної географії, топоніміки, археології, етнографії, фольклористики, історії і культури давніх слов'ян.

У пошуках матеріалів зі слов'янської давнини Зоріан Доленга-Ходаковський відвідав різні регіони Польщі, Білорусі, України (Волинь, Поділля, Київщину, Полтавщину, Чернігівщину, Галичину), північні райони Росії. Записи фольклорних текстів ученого містять чимало рідкісних, уперше задокументованих зразків. Його стараннями зібрано майже 3000 текстів пісень, з них більше 2000 українських.

Після експедиції західними регіонами України написав програмну працю «Про Слов'янщину до прийняття християнства» (1813), у якій оглянув народну поетичну творчість як цінне джерело для характеристики давньої історії слов'янства, стверджував, що пісні — це «дзвінкий голос історії, душа народу». Цінними для слов'янського народознавства є його теоретичні дослі-

дження «Проект наукової подорожі по Росії для пояснення старовинної слов'янської історії» (1820), «Про галицькі пісні» (1825). М. Сумцов назвав Зоріана Доленги-Ходаковського «піонером української етнографії».

Високо цінували працю вченого М. Максимович, О. Бодяньський, П. Куліш, В. Гнатюк, П. Шафарик, М. Гоголь, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький. Однак з фольклорного зібрання Зоріана Доленги-Ходаковського за його життя було надруковано лише кілька українських, польських і білоруських пісень у польському часописі «Dziennik Wilénski» (1818) і російських журналах «Сын Отечества» (1820), «Вестник Европы» (1820). Тільки в 1973 р. польські науковці впорядкували книжку «Ludowa spółdzielnia wydawnicza» (Варшава), до якої увійшло 206 польських пісень. В Україні 1974 р. побачило світ унікальне видання «Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся)», яке вміщувало майже 2000 творів.

Драгоманов Михайло Петрович (1841, Гадяч, Полтавщина — 1895, Софія, Болгарія) — публіцист, історик, філософ, економіст, літературознавець, фольклорист, громадський діяч, доцент Університету Св. Володимира у Києві (1870), професор Вищої школи у Софії (1889), один з організаторів осередку української інтелігенції «Стара громада» в Києві, автор понад 50 праць із фольклористики й етнографії.

Фольклористичні дослідження М. Драгоманов розпочав у 60-ті роки ХІХ ст., вніс у розвиток фольклористики струмись «європеїзму», розширив дослідницькі студії за межі української етнокультури. У народній поезії він вбачав відображення психології народу. Написав праці «Україна в її словесності» (1870), «Нові українські пісні про громадські справи (1764—1880)» (1881), «Політичні пісні українського народу ХVІІІ—ХІХ ст. з увагами М. Драгоманова» (1883—1885), «Українські пісні про волю селян» (1887), «Фатальна вдова (карно-психологічна тема в народній пісні)» (1888), «Псування українських народних пісень» (1893) та ін.

Аналізуючи українську історичну пісенність як цілісний організм духовності і громадянських устремлінь нації, М. Драгоманов наголосив на важливості

народної творчості для наукового оцінювання вітчизняної історії. За його твердженням, бездержавність, глибокі національні суперечності, героїчні сторінки Запорозької Січі, особливість козацького побуту наклали на народну творчість «певну енергію», притаманну всім регіонам України.

Значним внеском в історію слов'янської фольклористики стало видання збірника «Історичні пісні малоруського народу з поясненнями Вл. Антоновича і М. Драгоманова» (1874—1875). У ньому осмислено трансформацію історичних елементів у народній пісні, виявлено й проаналізовано твори-фальсифікати, обґрунтовано вплив лицарського періоду на еволюцію українських пісень.

У наукових розвідках М. Драгоманов досліджував міграцію історичних і міфологічних мотивів, що увиразнювало еволюцію фольклорних жанрів, асиміляційні процеси в українському фольклорі під впливом інонаціональних елементів: «Корделія-замурза» (1884), «Байка Богдана Хмельницького» (1886), «Турецькі анекдоти в українській народній словесності» (1886), «Слов'янські варіанти одної євангельської легенди» (1890), «Слов'янські оповідання про пожертвування власної дитини» (1889).

У своїх студіях М. Драгоманов послуговувався культурно-історичним методом з теорією запозичень. Водночас надмірне захоплення компаративістськими підходами, прагнення будь-що відшукати єдиний «перший» твір іноді приводили його до методологічних хиб, що зауважили свого часу І. Франко, Б. Грінченко, М. Сумцов та ін.

Колесса Філарет Михайлович (1871, Татарське, Львівщина — 1947, Львів) — етнограф, фольклорист, композитор, літературознавець, основоположник українського етнографічного музикознавства, дійсний член НТШ (1909), ВУАН (1929), директор Державного музею етнографії у Львові (1940), керівник львівського відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР (1940), учасник міжнародних конгресів фольклористів, музикознавців і філологів (Прага, Варшава, Відень, Антверпен), автор теоретичних студій «Українська народна пісня у найновішій фазі свого розвитку» (1928), «Українська народна пісня на переломі XVII—XVIII вв.» (1928), «Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії» (1936—1937), «Українська усна словесність» (1938) та ін.

Основна проблематика праці Ф. Колесси «Про вагу наукових дослідів над усною словесністю» (1922) — визначення фольклористики як науки; історія виникнення науки про усну словесність, її джерела; школи і методи світової фольклористики; значення історико-порівняльного методу в дослідженні народної творчості; індивідуальне та колективне у фольклорі; синкретизм у народній творчості; національна специфіка українського фольклору; класифікація жанрів усної словесності; безперервність творчого процесу; фольклорні новотвори тощо.

Унікальні знання викладено в підручнику «Українська усна словесність», де багато уваги приділено характеристиці ритміки, мелодики, символіки українських пісень і пов'язаної з ними віршової структури.

Ф. Колесса пропагував комплексний підхід до студіювання українського фольклору, особливостей застосування конкретних методів дослідження уснопоетичних творів. Найважливішим він вважав історико-порівняльний метод. Засобами компаративістського аналізу намагався охарактеризувати роль фольклорної традиції, яка, освоюючи мандрівний уснопоетичний твір, перелицьовувала його відповідно до національних ознак. Заперечував ідею колективної генези фольклору, обстоював індивідуальне начало усної творчості. Ознак колективності, на його думку, твір набуває в процесі усного побутування.

Костомаров Микола Іванович (1817, Воронежська губернія — 1885, Петербург) — історик, поет-романтик, етнограф, фольклорист, громадський діяч, засновник та ідеолог Кирило-Мефодіївського братства, автор майже 300 наукових досліджень, критичних і полемічних статей, серед яких — «Про цикли весняних пісень в народній українській поезії» (1843), «Дві руські народності» (1861), «Історичне значення української народної пісенної творчості» (1872), «Синтез космічного світогляду слов'янського і українського» (1872), «Історія козацтва в пам'ятках української народної пісенної творчості» (1880), «Сімейний побут у творах української народної пісенності» (1890) та ін.

М. Костомаров досліджував природу міфу, роль символу в житті народу. За його словами, дух народу, який є основою поступу, найяскравіше виявляється в міфах, народній творчості, пісенних символах; пісня — це

особливості менталітету народу, висловлені в художній формі; для дослідника народна пісня — своєрідний літопис подій, за яким можна вивчати минуле, джерело відомостей про суспільний устрій, сімейний побут, звичаї народу.

Символіку і міфологію М. Костомаров вважав кодовим знаком світобачення народу, продуктами колективної людської свідомості, закоріненими у реальне життя. У системі символів він розрізняв історико-генетичні, що беруть початок у міфологічній свідомості (символи природного походження; символи, що ґрунтуються на історичному використанні певного предмета; символи, основою яких є давні міфічні повір'я); тематично-семантичні символи, основані на давніх міфологічних віруваннях, практичному значенні рослинного і тваринного світів у житті народу (символи світил, небесних і земних стихій з їх феноменами; символи місцевості; символи-копалини; символи рослинного і тваринного світів). Досліджував зосереджену в народних піснях тваринну і рослинну символіку.

Важливий етап у вивченні міфології в Україні і Росії — «Слов'янська міфологія» (1847) М. Костомарова. Його погляди на народну поезію і міфологію як основу літератури розвинув О. Потебня в дослідженні «Із записок з теорії словесності».

Кримський Агатангел Юхимович (1871, Володимир-Волинський, Волинь — 1942, Кустанай, Казахстан) — історик, славіст, письменник, перекладач творів з арабської, перської, німецької, турецької та інших мов, мовознавець, літературознавець, етнограф, фольклорист, автор майже 1000 наукових праць, 26 томів монографій зі сходознавства, організатор Академії наук України (1918), її незмінний секретар і голова історико-філологічного відділу (до 1929), керівник Інституту сходознавства в Києві, володів майже 60 мовами. Літературний псевдонім — «А. Хванько» (санскрит — «hva-na» (заклик, гасло), інакше — Боян).

Перші записи фольклорних творів А. Кримський зробив у 90-ті роки XIX ст. на Звенигородщині, куди переїхала родина. Тоді почав рецензувати фольклорні видання («Руські билини старого і нового запису», 1894, за редакцією М. Тихонравова і Вс. Міллера; «Матеріали з етнографії Новоросійського краю» В. Ястребова, 1894;

«Етнографічні матеріали» Б. Грінченка, 1895, 1897 тощо). Особливу увагу звертав на питання класифікації і систематизації народної творчості, науковий апарат, відображення живих ознак мови в публікаціях фольклору. Виступав проти однобокого і звуженого трактування фольклорних явищ поза їх історичними зв'язками і взаємодією культур різних народів. Дотримувався теорії й методики міграційного напрямку народної прози, а пісенність розглядав на основі соціально-історичних критеріїв. У рефераті зі збірки «Розвідки, статті та замітки» (1928) виокремив історичні пісні, відвівши їм проміжне місце між ліричною та епічною поезією. Серед ліричних пісень розрізняв релігійно-філософсько-етичні (віддзеркалюють вищі духовні інтереси людини), житейсько-побутові, жартівливі, гумористичні (сатиричні, скептичні, насмішкуваті).

Нагромаджений на Черкащині матеріал А. Кримський систематизував у фольклорній збірці «Звенигородщина з погляду етнографічного та діалектологічного» (1928).

А. Кримський написав серію праць про фольклор Сходу, найвідоміші з яких — «Міжнародна казка про щасливого самозванця-угадька» (1900), «Дослідження про 1001 ніч, її структуру, виникнення і розвиток» (1904), «Сім отроків ефеських, які сплять» (1914) та ін.

Ім'я А. Кримського внесено до затвердженого XVI сесією Генеральної Асамблеї ЮНЕСКО переліку видатних діячів світу, його присвоєно Інституту сходознавства НАН України.

Куліш Пантелеймон Олександрович (1819, Вороніж, нині Сумщина — 1897, Мотронівка, Чернігівщина) — письменник, фольклорист, етнограф, перекладач, критик, редактор, видавець.

За оцінкою І. Франка, «в історії української етнографії ім'я Куліша тривко записане його "Записками о Южной Руси"». Два томи відомої праці побачили світ протягом 1856—1857 рр. Тут автор уперше використав створену ним орфографію, названу згодом «кулішівкою», якою заклав основи сучасного українського фонетичного правопису. Задумувалося видання як енциклопедія «свідчень про народ, який говорить мовою південноруською».

У «Записках» — народні перлини, наукові студії автора, переклади, твори письменників-сучасників. У

першому томі П. Куліш умістив прозові твори зі збірки «Українські народні перекази» (1847), думи і пісні, вказав на важливість запису дум в реальному побутуванні. Тут є його міркування про кобзарів і лірників, роздуми про історичну місію збирачів усної творчості. Тексти систематизовано за співаками й оповідачами, подано детальні характеристики їхнього побуту і виконавської майстерності.

Другий том охоплює фольклорні, етнографічні, історичні, мовознавчі та літературно-художні матеріали, що уподібнює його до хрестоматії, антології, збірника історичних актів.

Як зауважив Л. Білецький, «Записки» П. Куліша переконують, що народні твори — жива історія народного духу; вони найкраще зберегли ідеалізм глибокоморальної душі українця; на їх основі має відродитися українська поезія.

Чимало ідей П. Куліша залишаються продуктивними й у наш час.

Присяжнюк Настя Андріанівна (1894, Погребище, Вінниччина — 1987, там само) — педагог, фольклорист, етнограф, краєзнавець, поетеса.

Записувати фольклорні твори почала в 1917 р. Підтримувала систематичний зв'язок з етнографічною комісією і Кабінетом музичної етнографії АН України, співпрацювала з фольклористом К. Квіткою: «проплакала» йому на фонограф кілька голосінь для зберігання в Британському музеї. Зібрала в подільському містечку Погребище 6500 українських пісень, 4500 казок, легенд, переказів та інших оповідних жанрів, 3000 загадок, 5000 прислів'їв і приказок, 125 голосінь, сотні прикмет тощо.

Авторка нарисів про відомих носіїв фольклору, в місцевій пресі опублікувала 150 статей з фольклористики, літературознавства, літературної критики.

Славу в слов'янському світі їй принесли «Пісні Поділля» (1976, упорядкування і передмова С. Мишанича), в яких уміщено 954 народні пісні з нотами.

У фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського зберігаються «Історія селища Погребище», «Хроніка кутка Нові Садиби (50 родин за 100 років)», «Історія Погребищенського кладовища», «Мова населення Погребища (діалектологічна

розвідка)», «Прізвища та прізвиська селян Погребища», «Українське весілля в с. Погребище» та інші праці. Окремі фольклористичні, етнографічні записи зберігаються у Вінницькому обласному державному архіві та обласному краєзнавчому музеї.

Сумцов Микола Федорович (1854, Петербург — 1922, Харків) — фольклорист, етнограф, літературознавець, громадський діяч. Дійсний член НТШ у Львові (1908), ВУАН (1919), член-кореспондент Петербурзької АН (1905), член Чеської АН, Імператорського Московського товариства любителів природознавства, антропології та етнографії, Товариства любителів російської словесності, Московського археологічного товариства, Полтавської, Чернігівської та Воронежської архівних комісій, Катеринославської губернської вченої архівної комісії та ін. Автор майже 800 наукових праць з етнографії, фольклору, історії західноєвропейської, української та російської літератур, історії образотворчого мистецтва тощо.

У науковій діяльності керувався комплексними підходами до пізнання явищ народної культури, з'ясовував витоки архаїчних тем, сюжетів, мотивів, образів і символів. Досліджував весілля і весільний фольклор: «Релігійно-міфічне значення українського весілля» (1885), «До питання про вплив грецького і римського весільного ритуалу на українське весілля» (1886), «Українська весільна термінологія» (1889), «Значення весілля» (1889) та ін. Усі весільні обряди поділив на юридичні та релігійно-міфічні. З історичної точки зору, найважливішими з них вважав умикання (викрадання) молодої, купівлю й продаж молодої, добровільну угоду. У монографії «Про весільні обряди, переважно російські» (1881), послуговуючись міфологічною теорією, досліджував такі проблеми: «Небесні шлюби та участь небесних світил у здійсненні людських шлюбів», «Час здійснення шлюбів», «Весільні символи сонця, грому і дощу. Звичай обрядового купання молодих», «Вильце» тощо. Додатки до праці наповнив символами, повір'ями, прикметами-ворожіннями про майбутнє молодих.

Весільний обрядовий фольклор і пісенний матеріал використав у монографії «Хліб в обрядах і піснях» (1885), ведучи мову про обрядове використання хліба, пов'язані з ним пісні, описав релігійно-міфічне і

побутове значення хліба в житті українців. Селянську цивілізацію трактував як глибинну та багатопарову культуру.

Досліджував і українське кобзарство («Вивчення кобзарства» (1905), «Бандурист Кучеренко» (1907) та інші розвідки). У праці «Українські співці й байкарі» (1917) розкрив історію українського кобзарства, звичаї кобзарських братств, охарактеризував музичні інструменти народних співців, спробував з'ясувати походження думи, навів зразки «старцівської потайної мови» тощо.

Важливий здобуток М. Сумцова — розгляд фольклору українського народу у широкому міжнародному контексті, підкреслення неповторності, оригінальності, самобутності явищ національної культури.

Танцюра Гнат Трохимович (1901, Зятківці, Вінниччина — 1962, Гайсин, Вінниччина) — фольклорист, етнограф, краєзнавець, педагог.

Фольклористичну діяльність почав у п'ятнадцятирічному віці, опановуючи водночас нотну грамоту і гру на скрипці. Упродовж сорока шести років записав від ста п'ятдесяти інформаторів 5000 пісень, майже 1000 казок, легенд, переказів, анекдотів, усмішок, 1536 прислів'їв і приказок, 615 загадок, сотні замовлянь, голосінь, прикмет тощо. Найбільше в його надбаннях записів від Явдохи Сивак (Зуїхи), співпраця з якою тривала дванадцять років. Видання збірки «Пісні Явдохи Зуїхи» (1965) вмістило біографічний нарис про народну виконавицю і 925 кращих творів з її репертуару.

За результатами вивчення історії, матеріальної та духовної культур одного села написав двотомне дослідження «Зятківці. Історико-соціологічні нариси», побудоване на документальних свідченнях та уснопотичному матеріалі — переказах і спогадах. У рукописній спадщині фольклориста — унікальна праця «Весілля в селі Зятківцях», яка подає повний опис весільного обряду з іграми, піснями (800), записом інструментальної музики (144 танці).

Г. Танцюра — автор фольклористичних друкованих праць «Жіноча доля в народних піснях» (1930) і «Записки збирача фольклору» (1958). У «Записках збирача фольклору» йшлося про методику і принципи збирання усної народної творчості, особливості записування творів різних жанрів.

Оповідні жанри Г. Танцюра фіксував ретельно й точно. Він стенографував прозовий текст, запис обов'язково зберігав стиль і мовні особливості оповідача, колорит твору. Поля аркушів були помережані помітками, поясненнями, коментарями про міміку, жести, емоційний стан оповідача. Для коротких прозових жанрів важливо було відзначати контекст уживання.

У своїй практиці записував твори під час виконання, звертаючи увагу на його стильові особливості (низьким чи високим тоном, голосно чи тихо, швидко чи поволі, грудним голосом, на повний голос чи фальцетом тощо). Спочатку пісню прослуховував, за другим разом — записував текст, за третім — мелодію. Для кожного рядка відводив один нотний рядок; за камертоном визначав тональність і програвав мелодію на музичному інструменті. Записані текст і мелодію перевіряв та уточнював; пробував сам виконати пісню із запису. Важливим вважав, щоб коректу почутого робив народний співак-виконавець. «Пісню, — наголошував, — треба записувати так, як її витворив народ, інакше це не запис».

Цертелєв Микола Андрійович (1790, Хорол, Полтавщина — 1869, Москва) — поміщик, потомок князівського грузинського роду Церетелі.

Виступав зі статтями і рецензіями на фольклористичні теми в московських і петербурзьких журналах 20-х років XIX ст. Основні праці: «Погляд на старовинні російські казки і пісні» (1820), «Про твори давньої російської поезії» (1820), «Про віршування російських пісень» (1820), «Про народні вірші» (1827).

Найважливіше значення для науки має збірник «Спроба зібрання старовинних малоросійських пісень» (1819), що започаткував фольклористичні одножанрові видання. До нього ввійшли думи «Про втечу трьох братів із міста Азова», «Про Олексія Поповича, або Про бурю, яку перетерпіли козаки на Чорному морі», «Про смерть Івана Коновченка, або Про похід козаків проти татар», «Про хитрість Богдана Хмельницького у викритті відносин Барабаша з поляками», «Про похід гетьмана Богдана Хмельницького в Молдавію», «Про смерть гетьмана Богдана Хмельницького і обрання гетьманом сина його Юрія», «Смерть козака Федора Безрідного», «Сум сестри в розлуці з братом», «Від'їзд козака

від родини» та історична пісня «Про зраду гетьмана Мазепи».

У вступній розвідці «Про старовинні малоросійські пісні» М. Цертелєв високо оцінив естетичну вартість народних дум, розглянув їх як сповнене патріотичного духу й поетичної гармонії джерело для пізнання минулого. Особливу увагу звернув на поетику ліро-епічних творів — метафори, порівняння, «оригінальну сміливість» образів, вміння творців дум майстерно переходити від одного почуття до іншого, колоритне зображення звичаїв і характеру українського народу. Вперше у вітчизняній фольклористиці обґрунтував важливість пізнавального значення фольклорних творів.

3. Особливості збирання фольклорних творів

Існує кілька способів проведення польових досліджень: стаціонарний, експедиційний, екскурсійний, кореспонденційний, анкетний та ін. У сучасних умовах для проведення фольклорної практики найсприятливішим видається стаціонарний, оскільки не потребує додаткових матеріальних затрат. При стаціонарному записуванні студент фіксує фольклорний матеріал у місцевості свого постійного проживання, що дає змогу охопити вузьку територію і повно осмислити фольклорний масив, який тут побутує.

Основні правила збирання фольклорних творів:

- заздалегідь дізнатися про осіб, які знають чимало цікавого матеріалу, вміють талановито виконувати фольклорні твори;

- не починати спілкування з ними з прямих питань, які цікавлять збирача фольклорних творів;

- не зловживати часом і фізичними можливостями виконавця;

- запис фольклорного твору повинен відбуватися у природній обстановці;

- запис матеріалу необхідно починати з прохання виконати найулюбленіше, найдорожче;

- питання треба ставити в такій формі, щоб співрозмовник розумів їх, легко відтворював деталі побутування фольклорного твору;

— твір записувати тільки в момент виконання, використовувати відео- й аудіотехніку;

— не варто перебивати виконавця під час співу чи розповіді, адже він може не просто відтворювати текст, а й імпровізувати;

— усі питання про твір найкраще ставити тільки після його виконання;

— для перевірки правильності зробленого запису бажано попросити відтворити текст іще раз;

— за можливості фіксувати всі відомі виконавцям варіанти.

Пісні необхідно записувати тільки з голосу під час безпосереднього виконання. Тексти, виконувані у швидкому темпі, доцільно записувати удвох. Якщо виконавець диктує слова, це потрібно зазначати в записах. За таких обставин обов'язковим є й імпровізоване виконання пісні. Можна також користуватися рукописними пісенниками виконавців.

Частівки, коломийки краще записувати вдвох, домовившись, хто і які рядки фіксує. Якщо цим займається один збирач, то спочатку фіксують перші два рядки чи один з них (залежно від жанру), а за другим разом — інші.

При збиранні паремійного матеріалу, зокрема прислів'їв і приказок, часто вдаються до методичного прийому «змагання» — хто з виконавців знає більше зразків. Учасником його може бути і сам збирач фольклору. Фіксують паремії під час звичайних бесід, якщо співрозмовник часто використовує їх, методом «записної книжки» (почув — записав). Іноді знавців фольклору просять прокоментувати заздалегідь підібрані прислів'я і приказки.

Загадки записують, проводячи активне або тематичне опитування. В іншому разі ставлять конкретні питання, наприклад: «Які загадки про предмети побуту Ви знаєте?».

Твори дитячого фольклору записують від дорослих і від дітей. Ігровий матеріал варто фіксувати тільки в природних умовах — безпосередньо під час ігрового дійства.

Замовляння фіксувати важче, ніж твори інших фольклорних жанрів, бо носії таких текстів вважають, що вимовлені без особливої потреби вони втрачають

свою магічну силу. Прямі питання на зразок «Які замовляння Ви знаєте?» не спрацьовують, тож можна вдаватися до хитрощів: «Ой, щось у мене голова розболілася...». Записують не тільки тексти замовлянь, а й дії, якими вони супроводжуються.

Голосіння, весілля, зразки іншого обрядового фольклору записують тільки в природних умовах, використовуючи відео- й аудіотехніку.

Твори народної прози можуть бути великими за обсягом, тому записувати їх краще втрихох: один фіксує міміку, жести виконавця й реакцію аудиторії, інші почергово здійснюють запис. У сучасних умовах бажано використовувати відео- й аудіотехніку.

Фіксуючи зразки сороміцького фольклору, варто пам'ятати, що це — специфічний історичний, художній і повчальний матеріал. Записи має супроводжувати інформація про час та обставини виконання творів.

Об'єктами збирацької й дослідницької роботи можуть бути місцеві легенди, перекази, романси, родинні чи професійні свята, весілля, похорони, традиції застілля, неофіційні назви міських районів, місцин тощо. Правомірні також збирання і систематизування рукописних збірників представників окремих соціальних, професійних, вікових спільнот. Особливий інтерес становить фольклористична робота із сучасними складними ансамблями, які створюють рукописні збірники, графіті, татуювання, одяг, зачіски, ініціаційні обряди, популярні в певному середовищі.

Обов'язковими вимогами під час фіксування фольклорного твору є:

- максимальна точність тексту та обставин, недопустимість домислу, редагування;

- зберігання усіх діалектних особливостей, урахування індивідуального стилю виконавця;

- фіксування наголосів у складних для вимовлення словах, діалектних варіантах;

- позначення повторюваних рядків кількома рисками (залежно від кількості повторів) або цифровими знаками в дужках (так роблять в академічних виданнях);

- розшифрування слів, записаних у чернетках у скороченому вигляді.

Зібраний матеріал потрібно осмислити, систематизувати, правильно класифікувати за жанрами.

Завершальним етапом є архівування фольклорного матеріалу, яке передбачає заповнення паспорта та інших супровідних документів, а також систематизування і каталогізацію.

Матеріали бажано зберігати у спеціальній архівній папці, яка може поєднувати графоархівну (писемна документація) і фоноархівну (аудіо- і відеозаписи) папки. Кожну сторінку графоархівної папки слід пронумерувати, кожному тексту — присвоїти порядковий номер і паспорт. Якщо матеріал записаний від однієї людини, то основні дані паспорта заповнюють один раз.

Тексти фольклорних творів супроводжують коментарями, у яких зазначають ставлення носія до творів, характеризують умови виконання тексту, зазначають, наскільки активно побутує він у певній місцевості.

Матеріали систематизують за жанрами, а в межах жанру — за виконавцями. У кінці папки подають її зміст.

Фотографії, касети, диски тощо з відповідними позначками також додають до папки. На фотографіях зазначають прізвища, імена, по батькові зображених осіб, місце і час фотографування; на касетах і дисках — назви фольклорних творів, їхні паспорти.

Паспорт фольклорного твору — сукупність даних, які містять найважливішу про нього інформацію. У паспорті фіксують народнопоетичний текст; прізвище, ім'я, по батькові виконавця; його національність; рік і місце народження (важливо вказати, з якої місцевості походять його батьки); відомості про освіту і професію; назву села, району, області; дату запису, а також інформацію, зауваження, коментарі, висловлені виконавцем твору. Тільки за наявності паспорта фольклорний твір набуває наукової цінності.

Термінологічний словник

Автентичний фольклор (грец. *authentikos* — справжній) — усі види творчої спадщини народу в незайманому, адекватному генетичним джерелам вигляді, без ознак будь-яких літературних, композиторських чи режисерських обробок.

Амебейна (грец. *amēbaios* — взаємний) **композиція** — побудова художнього твору за принципом смислового чи синтаксичного паралелізму, повторення композиційно важливих частин, де обидві теми викладаються по чергово, набуваючи особливої ускладненості та контрастності.

Анекдот (грец. *anekdotos* — неопублікований) — коротке жартівливе оповідання про незвичайну смішну подію чи пригоду з дотепним фіналом.

Анімалізм (лат. *animatus* — уособлений, оживлений) — перенесення психічних властивостей людини на природу, віра в існування абстрактної, безликої сили, яка визначально впливає на життя людей.

Анімізм (лат. *anima* — душа) — віра в існування у тварин, рослин і предметів душі, здатної негативно чи позитивно впливати на природу і людину.

Антитеза (грец. *antithesis* — суперечність) — стилістична фігура вислову, побудована на антиномії (протиставленні) поєднаних слів, що створює смисловий контраст бінарних образів. На антитезі часто побудовані замовляння, загадки, пісні, прислів'я тощо.

Антропологічна школа — напрям у фольклористиці, представники якого стверджували дискретне самозародження фольклорних мотивів і сюжетів, оснований на давніх віруваннях народів, що долають однакові стадії еволюції.

Антропоморфізм (грец. *anthrōpos* — людина і *morphē* — форма) — наділення предметів і явищ природи, небесних тіл, тварин і міфічних істот зовнішніми ознаками і фізичними властивостями людини.

Аперцепція (від лат. *ad* — при і *perceptio* — сприймання) — усвідомлене сприйняття, яке виникає на основі попереднього досвіду та знань; залежність сприйняття від минулого досвіду, знань, загального змісту психічної діяльності людини та її індивідуальних особливостей.

Аполог (грец. *apologos* — оповідання, казка про тварин, байка) — повчальне алегоричне оповідання, за жанровими ознаками тотожне з байкою.

Апофазія (грец. *apophasis* — заперечення) — композиційний і стилістичний прийом, що полягає в рішучому запереченні попередньої думки в межах одного твору (вислову).

Астральний (грец. *astron* — зоря) **культ** (лат. *cultus* — поклоніння, пошана) — віра у зв'язок усіх земних явищ з небесними світилами, намагання пов'язати з ними всі події в житті людини.

Байка — невелике прозове оповідання повчального змісту.

Балада (лат. *ballare* — танцювати) — жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного чи соціально-побутового змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи надзвичайного.

Бурлацькі пісні — невелика група соціально-побутових народних творів, у яких переважають мотиви злиденного життя бурлаків.

Варіант (лат. *varians* (*variantis*) — мінливий, змінений) — різновид тексту фольклорного твору, сформований у процесі його усного побутування при збереженні основного змісту.

Веллеризми — паремії, необхідними компонентами яких є стійке висловлювання, ситуація та ім'я автора цитованої репліки; при цьому зв'язки між ними мають специфічний характер невідповідності між значенням висловлювання і тим застосуванням, яке воно має в контексті.

Вертел фольклорний — народна жива різдвяна драма на релігійні та побутові теми.

Весілля — народна драма, яка санкціонувала створення нової родини, з чіткою регламентацією ролей, обрядами, музикою, співами, танцями, іграми.

Весільні пісні — вид традиційної родинно-обрядової народної творчості, що є органічним елементом обряду весілля.

Веснянки — величальні календарно-обрядові пісні на честь приходу весни.

Гаївки — ігрові, танцювальні пісні, пов'язані в давні часи з культом предків-покійників.

Гайдамацькі пісні — історичні пісні часів визвольної боротьби проти польських і московських окупантів (XVIII — поч. XIX ст.).

Героїчний народний епос — фольклорні твори різних жанрів (думи, історичні пісні, колядки, легенди, перекази тощо), які відображають героїчну боротьбу народу з поневолювачами проти соціального і національно-релігійного гніту; у вужчому значенні — думи й історичні пісні.

Гімн (грец. *hymnos* — урочиста пісня) — урочиста пісня, яка вживається переважно як державний символ.

Голосіння — імпровізаційні поетичні твори, пов'язані з похоронним обрядом або проходами в рекрути.

Гра — елемент розважальної й інтелектуально-дидактичної діяльності дітей, яка моделює громадські й сімейні взаємини.

Демонологія (грец. *daimōn* — божество, дух і *logos* — слово, вчення) — віровчення про злих духів (демонів), що виникло на основі первісної віри у надприродні сили.

Дитячий фольклор — сукупність зразків усної народної творчості, яка складається з класичних і сучасних фольклорних форм, функціонує в дитячому середовищі або виконується спеціально для дітей.

Дума — жанр українського речитативного народного героїчного ліро-епосу про боротьбу українського народу проти поневолювачів, суспільно-політичне і побутове життя людей.

Думи — народні ліро-епічні твори про боротьбу українського народу проти поневолювачів, суспільно-політичне і побутове життя українців.

Еволюціонізм (лат. *evolutio* — розгортання) — наукова школа в етнології, представники якої вважали, що суспільство розвивається за законами еволюції.

Екзогамія (грец. *exō* — ззовні і *gamos* — шлюб) — практика, за якою заборонялися шлюби між людьми однієї родової групи.

Емігрантські пісні — суспільно-побутові твори про життя українських емігрантів.

Епос (грец. *epos* — слово, оповідання, епічний вірш) — оповідна поезія, зароджена в далекому минулому як форма зображення героїчних учинків головного персонажа, важливих подій.

Етнографія (грец. *ethnos* — народ і *grafo* — пишу) — наука про народ, його походження, розселення, місце серед інших народів, історію, фізичні і расові особливості, культуру тощо.

Етнологія (грец. *ethnos* — народ і *logos* — слово, вчення) — наука, що вивчає культуру і побут народів світу, їхній етногенез, розселення та культурно-побутові взаємозв'язки.

Етюд (франц. *étude* — вивчення, дослідження, нарис) — невеликий твір, присвячений окремому питанню; переважно це безсюжетний малюнок з натури.

Жартівливі пісні — фольклорні пісенні твори гумористичного або сатиричного змісту.

Жниварські пісні — завершальний цикл літніх календарно-обрядових пісень, які виконували під час жнивних обрядів.

Жовнірські пісні — народні твори суспільно-побутового циклу про вояцьке життя примусово рекрутованих українців до російського, австрійського чи польського військ.

Загадка — невеликий твір, що у прихованій, хитро сплетеній формі описує предмети та явища, які потрібно відгадати, назвати.

Замовляння (заговори, заклинання, закликання) — словесні формули, які нібито мають магічну, чудодійну силу і супроводжують магічні дії.

Заробітчанські пісні — тематична група суспільно-побутових пісень, мотиви яких пов'язані з життям та умовами праці сезонних робітників.

Заспів (заплачка) — пролог, традиційна експозиція думи, у якій вказують місце, час, обставини дії, називають головних героїв.

Зачин — усталений традиційний початок фольклорних творів.

Ідол (грец. *eidolon* — зображення, образ, подоба) — об'єкт культу, предмет, який начебто уособлює божество, зображує його або є ним.

Ініціації (лат. *initiatio* — посвячення, обряд таїнства) — обряд, який знаменував перехід на новий ступінь розвитку в межах певної соціальної групи суспільства. Наприклад, ініціаційний обряд у родовій спільноті був пов'язаний з переходом підлітків до групи дорослих (хлопців і дівчат — у стан чоловіків і жінок).

Історичні пісні — ліро-епічні фольклорні твори, у яких зображено картини історичної дійсності, зафіксовано конкретні історичні події, діяльність історичних осіб.

Казка — давній за походженням і популярний у народі епічний жанр фольклору; переважно прозове оповідання з усталеною композицією про вигадані та фантастичні пригоди героїв.

Каламбур (франц. *calembour* — гра слів) — стилістична фігура, побудована на суголоссі різних за значенням слів, що слугує для створення комічного ефекту.

Календарно-обрядова поезія — цикл фольклорних творів, зміст і виконання яких пов'язані з народним обрядовим календарем.

Канти (лат. *cantus* — спів, пісня) — різновид старовинних хорових пісень величального змісту.

Козацькі пісні — ліричні твори козацької доби в історії України, у яких оспівано героїчну боротьбу проти іноземних поневолювачів, життя і побут козацьких родин.

Колискові пісні (колисання) — жанр народної лірики, специфічний зміст і форма якого функціонально зумовлені присиплянням дитини в колисці.

Коломийка — художня словесна мініатюра, яка має два чотирнадцятискладові рядки.

Колядки і щедрівки — народні календарно-обрядові величальні пісні зимового циклу, пов'язані з початком нового хліборобського року.

Культурно-історична школа — напрям у фольклористиці, сутність якого полягає в знаходженні у фольклорних текстах відображення історичних подій.

Кумуляція (лат. *cumulatio*, від *cumulo* — згрібаю, нагромаджую) — композиційно-стилістичний прийом фольклорної поетики, який ґрунтується на нагромадженні елементів в одному ланцюжку (персонажів, зустрічей, утєч тощо).

Купальські пісні — вид календарно-обрядової лірики. який супроводжував свято Купала.

Легенда (лат. *legenda* — те, що має бути прочитане) — народне оповідання про життя певної особи чи незвичайну подію, оповите казковістю та фантастичністю.

Ліричні (грец. *lyrikos* — ліричний) **пісні** — фольклорні твори, основними ознаками яких є ліризм, драматична й емоційна напруженість, викликані конкретним епізодом чи випадком із життя.

Ліро-епос (грец. *lyra* — струнний щипковий інструмент, *epos* — слово, оповідання, епічний вірш) — фольклорні твори, в яких гармонійно поєднані зображально-виражальні засоби, притаманні ліриці й епосу (билини, думи, історичні пісні, пісні-хроніки, балади).

Літературна казка — прозовий або віршовий авторський художній твір переважно фантастичного, чародійного характеру, в якому змальовано неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв.

Меморат — усне оповідання-спогад людини про особисту долю чи людей, з якими її пов'язувало життя, про конкретні факти, події, очевидцем яких вона була.

Міграційна (лат. *migratio* — переселення) **школа** (школа запозичень) — напрям в історії фольклористики, представники якого прагнули пояснити генезу фольклору через переймання сюжетів і мотивів з прабатьківщини індоєвропейської (арійської) мовно-етнічної спільноти — Давньої Індії.

Міський фольклор — усна народна поетична творчість, що своїм походженням і побутуванням пов'язана з урбаністичним середовищем.

Міф (грец. *mythos* — слово, сказання) — символічне уявлення людей про світ; витвір наївної віри, колективного художньо-образного мислення; оповідання про дохристиянських богів, героїв та ін.

Міфологія (грец. *mythos* — слово, сказання і *logos* — вчення) 1) сукупність міфів, нагромаджених архаїчною культурною традицією, сума виражених в оповіданнях, казках, легендах тощо первісних уявлень про навколишній світ; 2) наука про міфи і міфологічну свідомість різних народів.

Народна байка — невелике прозове оповідання повчального змісту.

Народна драма (грец. *drāma* — дія) — твір усної народної словесності, у виконанні якого поєднано словесний мовлений або співаний текст з грою, діями сценічного характеру (розподілом за ролями, переодяганням, рухами, жестами, голосовою модуляцією тощо) відповідно до його змісту.

Народна проза (лат. *prosa (oratio)* — проста (мова)) — народні невіршовані твори, в яких зафіксовано світогляд народу, різноманітність його міфологічних, релігійних уявлень, морально-етичних, естетичних норм усіх історичних періодів.

Народна усна словесність — сукупність жанрів і форм народної словесної творчості, вираження образним словом багатого світу почуттів, настроїв, думок, мрій і прагнень широкого загалу людей різних віку і стану.

Народний календар — традиційна народна система визначення часу річного циклу — «круглий рік»; система свят, урочистостей, важливих подій, які в певній послідовності відзначаються протягом року і супроводжуються численними звичаями, обрядами, що відтворюють сутність, зміст і характер подій і явищ у природі, трудовій діяльності та побуті.

Народний прогностик — вироблена віками система передбачення погоди, побудована на основі спостережень і закріплена у вигляді примовок, приказок, прикмет, а інколи — забобонів.

Народні прикмети — лаконічні зі слабким естетичним компонентом паремії, зміст яких є наслідком багатовікових спостережень за станом довкілля і зводиться до передбачень погоди, врожаю тощо.

Неоміфологізм (грец. *neos* — новий, *mythos* — слово, сказання і *logos* — вчення) — напрям європейської культури, що виник на межі XIX—XX ст. і розглядав міфи як організаційні елементи художнього світу письменника.

Обрядові пісні — давні народні молитви, які виконували під час календарних і родинних обрядів.

Оповідання — народний твір епічної чи епіко-драматичної форми про події із сучасного життя, який хронологічно не виходить за межі того, що міг бачити або учасником чого міг бути оповідач.

Палеофольклор (грец. *palaios* — древній і англ. *folklore* — народна мудрість) — народні, книжні, епічні твори, фрагменти історичних хронік і релігійно-магічних текстів, які існували гіпотетично і піддаються науковій реконструкції на матеріалі письмових джерел і типологічно однорідних традицій.

Пантеїзм (грец. *pan* — усе і *theis* — бог) — отождення природи з Богом, віра в його присутність у всіх живих і неживих предметах.

Пантоміма (грец. *pantomimos* — той, що все відтворює наслідуванням) — вид сценічного мистецтва, в якому основними художніми

засобами створення образу є пластична виразність людського тіла в динаміці й статиці, жест, міміка.

Паралелізм (грец. *parallēlismos* — зіставлення, порівняння) — композиційний засіб пісенної поезики, який ґрунтується на паралельному зображенні поетичних образів природи і людських переживань, настроїв, душевного стану тощо.

Паремії (грец. *paroimia* — притча) — малі фольклорні твори, які є словесними мініатюрами і характеризуються клішованістю, що забезпечує їх точність, виразність і стійкість.

Пареміографія (грец. *paroimia* — притча і *graphō* — пишу) — галузь фольклористики, яка займається збиранням і виданням паремій.

Пареміологія (грец. *paroimia* — притча і *logos* — слово, наука) — галузь фольклористики, яка досліджує паремії.

Паспорт фольклорного тексту — документ, який містить найважливішу інформацію про фольклорний твір: автентичний текст; прізвище, ім'я, по батькові виконавця; його національність; рік народження; місце народження (зазначення місцевості, з якої походять батьки носія фольклорного тексту); відомості про освіту виконавця; його професію; назву села, району, області, де проводився запис; дату запису.

Переказ — усне народне оповідання про визначні події минулого, засноване на достовірних фактах.

Період — група віршів у ліро-епічних фольклорних творах (думах, голосіннях), яка містить закінчений образ або завершену думку.

Перформанс (англ. *happening* — умовна подія, випадок; те, що відбувається) — форма неоавангардного акціоністського мистецтва, в якому твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу.

Пісні літературного походження — поетично-музичні твори, перейняті народом від письменників і композиторів.

Пісні про кохання — найбільша група із циклу ліричних родинно-побутових пісень, у яких оспівують почуття і переживання закоханих.

Пісні про родинне життя — тематична група ліричних родинно-побутових пісень, у яких розкрито різні сторони складних сімейних проблем, що окреслюють переважно тему жіночої долі.

Пісня — синкретичний або синтетичний музично-поетичний різновид мистецтва, мелодійний за своїм інтонаційним малюнком і призначений для співу.

Повстанські пісні — могутній пісенний пласт про національно-визвольну боротьбу українського народу в ХХ ст.

Повчання — жанр давньої української проповідницько-ораторської прози урочистого чи повчального змісту.

Постфольклор — частина міського мистецтва слова, яка твориться за фольклорними схемами, але виходить за межі формального визначення фольклору.

Приказка — влучний, іноді римований, вислів, який не має повчального змісту та обґрунтованого висновку.

Прислів'я — стислий і влучний народний вислів, у якому в образній формі виражено повчальну думку, емоційну оцінку події, явища.

Псевдофольклор (грец. *pseudos* — обман і англ. *folklore* — народна мудрість) — кон'юнктурна імітація фольклору.

Речитатив (італ. *recitativo*, від лат. *recitare* — читати вголос, виголошувати) — наспівна декламація уступів-тирад народних дум і голосінь з відповідним інтонуванням риторичних фігур поетичного синтаксису.

Риндзівки (ранцівки) — величальні календарно-обрядові пісні весняного циклу, які виконували у Великодній понеділок; своєрідні великодні колядки.

Родинно-обрядові пісні — народні пісенні твори, зміст яких пов'язаний з обрядами родинного життя (родинами, хрестинами, весіллям, проходами в рекрути, похороном, поминками тощо).

Родинно-побутові пісні — вид народних творів, які передають почуття, переживання, найпотаємніші бажання людини, пов'язані з її особистим і родинним життям.

Символ (грец. *symbolon* — розпізнавальний знак) — художній образ, який заступає в поетичній мові звичну назву життєвого явища на основі усталених асоціацій.

Синкретизм (грец. *synkrē̓tismos* — з'єднання, об'єднання) — специфічна особливість українського фольклору, сутність якої виявляється в органічній інтегрованості оповіді, співу, музики, танцю, гри, лірики, епосу і драми між собою і водночас із середовищем побутування.

Сороміцький фольклор — специфічний пласт народної словесності, у якому об'єктом зображення є статеве життя людини (геніталії, статевий акт, прояви тілесного низу — все, що вважали непристойним для публічного розголосу).

Соціально-побутові (суспільно-побутові, станові) пісні — народні ліричні твори, у яких відображено почуття і переживання соціальних груп (козаків, чумаків, кріпаків, рекрутів, наймитів та ін.), викликані конкретними подіями у суспільному житті чи характерними ознаками станового побуту.

Стрілецькі пісні — цикл пісенних творів фольклорного і літературного походження, у яких відображено національно-визвольну боротьбу українців на початку ХХ ст.

Теїзм (грец. *theos* — бог) — релігійно-філософське вчення, що визнає існування Бога як окремої істоти, яка має розум і волю.

Тирада (франц. *tirade*, італ. *tirare* — тягти) — багатослівна фраза, вислів закінченої дуки, характерний для фольклорних речитативних астрофічних творів: голосінь, дум, замовлянь.

Травестія (італ. *travestire* — перевдягати) — різновид жартівливої поезії, коли твір із серйозним чи героїчним змістом переробляється, «перелицьовується» на твір комічного характеру.

Традиція (лат. *traditio* — *передача*) — генетичний механізм етнічної культури, який реалізується через звичаї, обряди, технології тощо.

Тризна — у давніх слов'ян завершальна частина похоронного обряду, що супроводжувалася іграми, змаганнями, поминальною учтою на честь покійника.

Фацеція (лат. *facetia* — *жарт*) — гумористичне оповідання новелістичного плану, у якому йдеться про кумедну пригоду чи смішну витівку.

Фольклор (англ. *folk* — *народ і lore* — *мудрість*) — частина національної духовної культури, творчою домінантою якої є слово і прийом його естетичного оформлення, котрим притаманні синкретизм, усне творення і передавання (з уст в уста), імпровізаційність (створення без попередньої підготовки), традиційність (дотримання усталених норм і форм творення), колективність (поєднання індивідуального і групового первнів творчості), багатоваріантність побутування (змінність тексту), анонімність (нефіксованість авторства) тощо.

Фольклоризм — трансформація, переосмислення, розбудова традиційно фольклорних мотивів, образів, композиційних схем і художніх засобів у канві авторського художнього тексту.

Фольклористика — наука, що вивчає закономірності й особливості розвитку, характер і природу, сутність і тематику фольклору, його специфіку, спільність з іншими видами мистецтва.

Цезура (лат. *caesura, caedo* — *рубая*) — ритмічно-інтонаційна пауза в середині віршового рядка, яка розтинає його на дві, іноді три частини.

Чумацькі пісні — твори української суспільно-побутової лірики, у яких відображено життя і побут чумацтва.

Школа фольклорна — група дослідників, праці яких ґрунтуються на спільних філософських, науково-методологічних, соціологічних, культурологічних та інших засадах, хоча відрізняються конкретними висновками з досліджуваних проблем.

Язичництво — система обрядів, уявлень і вірувань, що сформувалися та існували в усіх народів до прийняття ними світових релігій (християнства, ісламу, буддизму).

Навчальне видання

Серія «Альма-матер»

Заснована в 1999 році

РУСНАК Ірина Євгеніївна

Український фольклор

Навчальний посібник

2-ге видання, стереотипне

Спільний проект із видавництвом «Академвидав»

Редактор А. А. Даниленко

Коректор Н. Л. Ленська

Комп'ютерна верстка Є. М. Байдюка

Формат 84×108/32. Ум. друк. арк. 15,96. Зам. 12-318.

Видавничий центр «Академія»,
м. Київ, вул. Дегтярівська, 38—44.

Тел./факс: (044) 483-19-24; 456-84-63.

E-mail: academia-pc@svitonline.com; academia.book@gmail.com

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 555 від 03.08.2001 р.

Віддруковано на ПАТ «Білоцерківська книжкова фабрика»,
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

Свідоцтво серія ДК № 4063 від 11.05.2011 р.

Впроваджена система управління якістю
згідно з міжнародним стандартом DIN EN ISO 9001:2000

Руснак І. Є.

P88 **Український фольклор : навч. посіб. / І. Є. Руснак. — 2-ге вид., стереотип. — К. : ВЦ «Академія», 2012. — 304 с. — (Серія «Альма-матер»).**

ISBN 978-966-580-310-2 (серія)

ISBN 978-966-580-398-0

У пропонованому навчальному посібнику розкрито особливості, історію розвитку, родо-жанрову структуру, тематичну палітру українського фольклору.

Адресований навчальний посібник передусім студентам філологічних спеціальностей, а також історикам, культурологам, етнографам, етнологам, соціологам, усім, хто прагне пізнати духовно-естетичні джерела, традиції, культуру українського народу.

УДК 398(477)(075.8)

ББК 82(4УКР)я73