

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Н. І. Кириленко, С. В. П'ятаченко

**Фольклор і література:
художня рецепція
етнокультурних кодів**

Монографія

Суми 2019

УДК 398:821.161.2

Ф74

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради факультету іноземної
і слов'янської філології Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
(протокол № 5 від 27 грудня 2019 р.)*

Рецензенти:

О. М. Семенов – доктор педагогічних наук, професор

В. М. Владимірова – кандидат філологічних наук, доцент

Кириленко Н. І., П'ятченко С. В.

Ф74 Фольклор і література: художня рецепція етнокультурних кодів : [монографія] / Н. І. Кириленко, С. В. П'ятченко. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. – 127 с.

Монографія присвячена актуальним проблемам фольклористики та літературознавства, розглядається специфіка інтерпретації та полісимволізм етнокультурних кодів в українській народній творчості, своєрідність їх художньої репрезентації в літературних текстах.

Для науковців, викладачів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, учителів гімназій, ліцеїв, загальноосвітніх шкіл.

УДК 398:821.161.2

© Кириленко Н. І., П'ятченко С. В., 2019

© ФОП Цьома С.П., 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНІ ТА РЕГІОНАЛЬНІ ЕТНОКУЛЬТУРНІ КОДИ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.....	6
1.1. Фольклорно-народознавчі аспекти творчості письменників – діячів гуртка «Попівська академія» (кінець XVIII – початку XIX ст.).....	6
1.2. Етнокультурні особливості українців у подорожніх нарисах українських і російських письменників I половини XIX століття	13
1.3. Історико-культурні домінанти української народної легендарної прози у записах Пантелеймона Куліша.....	24
1.4. Фольклор і етнічна культура Глухівщини кінця XIX ст. у дослідженні П. Я. Литвинової-Бартош	33
1.5. Семантика традиційних мотивів календарно-обрядової лірики Роменщини початку XX ст. (за матеріалами записів Павла Гнідича).....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	65
РОЗДІЛ 2 ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ КОДИ У ФОЛЬКЛОРІ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ II ПОЛОВИНИ XX СТ.....	74
2.1. Культурно-національні коди в літературознавчому дискурсі .	74
2.2. Народний гумор як національний код українців	83
2.3. Етнопсихологічні моделі в художньо-поетичному відтворенні Миколи Вінграновського	88
2.4. Історико-національні модуси в поетичних текстах Миколи Вінграновського.....	95
2.5. Символонаповнення астральних архетипів у поетичних текстах Ліни Костенко.....	101
2.6. Космонімічні архетипи в поезії В Симоненка	105
2.7. Першоелементи буття в художній рецепції Василя Стуса ...	109
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	119
ВИСНОВКИ.....	124

ВСТУП

Фольклор є невід'ємною частиною загальнонаціональної культурної спадщини України, залишаючись унікальним та неповторним у кожному регіоні. Багатожанрове розмаїття пісенного, прозового і драматичного фольклору відбиває усю регіональну історичну, мовну та світоглядну специфіку України. У той же час фольклор містить узагальнені уявлення про навколишній світ, які оформлені в систему художніх символів та архетипів, у межах якої і здійснюється концептуалізація дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду людини. Українському фольклору притаманна система упорядкованих символів, які допомагають розшифрувати глибинний смисл культурних явищ – текстів, ритуалів, а також глибше розуміти народну психологію та поведінкову реакцію представників нації.

Протягом двох сторіч накопичено величезний масив фольклорних матеріалів із різних теренів України. Ці записи стали базою для дослідження втілених у фольклорі узагальнених світоглядних рис українського народу та його етичних, естетичних та інших поглядів, найчастіше визначених рисами універсальних етнокультурних і етнопсихологічних кодів. Вітчизняні й зарубіжні дослідники визначають систему культурних кодів і зараховують до базових такі коди культури: соматичний, просторовий, часовий, предметний, біоморфний, антропоморфний, духовний. До цієї ж системи етнокодів можна зарахувати міфологічний, етіологічний, демонологічно-антропоморфний, релігійний, фітоморфний культурні коди з їхнім ментальним та вербально-акціональним наповненням.

Актуальність дослідження етнокультурних кодів, зафіксованих у фольклорі та літературі, зумовлена насамперед потребами наукового осмислення фольклорної традиції й органічно пов'язаної з нею літератури. Вивчення базової фольклорної символіки сприяє глибшому розумінню рис національної культури, етносвідомості та етнопсихології. З'ясування цих етнокодів дає ключ до глибшого розкриття змісту не лише творів фольклору й художньої літератури, а змісту складних соціальних і культурних процесів минулого й сучасності. Без знання коду культурний текст та його контекст виявляється закритим.

Досліджуваною проблемою є стан і видозміни універсальних базових символів традиційної народної культури та питомі образно-художні риси українського фольклору, що формують загальнонаціональні етнокультурні коди й ментальну ідентичність українців, а також є джерелом сюжетів та художньо-образної системи літератури.

Об'єктом дослідження є комплекс жанрово-тематичних груп українського фольклору, а також літературні твори, позначені впливом фольклору. До дослідження залучені також історико-біографічні та історико-етнографічні джерела, який допомагають глибше окреслити контекст функціонування національних етнокодів.

Предметом дослідження є втілені в різножанровому українському фольклорі і творах художньої літератури універсальні базові коди традиційної народної культури, співвідносні з архетиповими уявленнями про Всесвіт, соціальну природу людини та її внутрішній світ, у межах яких здійснюється мовна концептуалізація та категоризація дійсності. До аналізу залучені фольклорні твори зі збірок П. Куліша, П. Я. Литвинової-Бартош, П. Гнідича та інших дослідників українського фольклору, зокрема фольклору Сумщини. Розгляд етнопсихологічних кодів здійснюється на прикладі творів Миколи Вінграновського, Ліни Костенко, Василя Симоненка та Василя Стуса. Традиції фольклору представлені в досліджуваних творах і повним запозиченням образних засобів і виразів, і засвоєнням принципів фольклору з подальшим звуженням або розширенням первинного сенсу, і використанням аналогій із народних епічних і ліричних творінь при створенні оригінальних літературних творів. Але найголовнішим є проникнення в народний світогляд, прийняття народних поглядів у авторську систему цінностей.

Основу для розуміння етнічної специфіки українців заклали праці М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша, П. Чубинського, О. Потебні, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси та інших класиків української фольклористики. Глибоким проникненням у сутність етнокодів характеризуються праці сучасних дослідників, серед яких І. Ігнатенко, В. Балущок, О. Курчак, М. Красиков, О. Бріцина, В. Борисенко, О. Боряк, М. Гримич, які торкаються базових світоглядних етнічних стереотипів, співвідносних із певними кодами національної культури. Ці роботи складають теоретичну базу дослідження.

У запропонованому дослідженні здійснено спробу широкого узагальнення регіональних і загальнонаціональних етнокодів та аналізу їх практичного втілення в різножанрових творах українського фольклору XIX століття та української літератури II половини XX століття. Дослідження етнокультурних кодів, узагальнених світоглядних рис українського народу та його етичних, естетичних та інших поглядів можуть поглибити розуміння художніх творів, які вивчаються в шкільній та університетській програмі, а також допомогти з розумінням етнічних уподобань і еталонів національної поведінки.

РОЗДІЛ 1

ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНІ ТА РЕГІОНАЛЬНІ ЕТНОКУЛЬТУРНІ КОДИ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

1.1. Фольклорно-народознавчі аспекти творчості письменників – діячів гуртка «Попівська академія» (кінець XVIII – початку XIX ст.)

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. в Україні розгорнувся процес національно-культурного відродження, пов'язаного із модернізацією всіх сфер суспільного життя. Паралельно під впливом французьких мислителів у середовищі місцевого освіченого дворянства набували поширення просвітницькі ідеї, до яких долучалися нові європейські впливи романтизму. Наслідком цих процесів, крім усього іншого, стало зростання інтересу до власної історії та народної культури. Поодинокі збирачі та аматори української старовини почали об'єднуватися в гуртки, долучатися до культурно-просвітницьких осередків.

Одним із перших таких об'єднань в Україні був гурток слобожанської інтелігенції, що діяв наприкінці XVIII – на початку XIX ст. на хуторі Попівка Сумського повіту (нині – с. Залізняк Сумського району Сумської області) й увійшов в історію під назвою Попівської академії. Його члени пропагували ідеї просвітництва, брали участь у розвитку літератури й мистецтва, поширювали освіту серед народу.

«Історію салонно-гурткового життя виводять із Франції XVI ст., – зазначає І. Колесник, – у Росії ж гуртки і салони поширюються у XVIII ст. через малорозвиненість «книжкової індустрії». Саме салони і гуртки здійснювали зв'язок між авторами й читачами, а також між самими літераторами (тут замовлялись рецензії, читались та обговорювались нові твори, поширювались літературні новини)» [40, с. 179].

Гурток у Попівці сформувався й діяв «за традиційним для цього часу сценарієм, як проект ініціативної особи з високим рівнем емоційної енергії та значним культурним капіталом, – зазначає Н. Барабаш [4, с. 107]. Організатором і душею цього гуртка був

місцевий поміщик, архітектор і літератор Олександр Паліцин, про якого В. Каразін у статті «Взгляд на украинскую старину» в альманасі «Молодик» за 1944 рік зазначає, що «ему обязаны мы большею частию началами европейского быта в Украине» [34, с. 44].

Наприкінці XIX століття М. Сумцов висловив оцінку діяльності цього просвітницького гуртка, яка стала визначальною для наступних дослідників: «Поповская академия в свое время была для здешнего края просветительным учреждением и до открытия в Харькове университета отчасти исполняла его роль высшего учебного заведения» [84, с. 12]. Не менш високу оцінку давали Д. Багалій та І. Айзеншток [2; 1].

Радянська доба позначилася значним зменшенням уваги до Попівської академії, науковий інтерес торкався тільки окремих її учасників: Василя Капніста, Сергія Глінки, Іполита Богдановича та деяких інших. Садиба засновника гуртка Олександра Паліцина в 1924 році була зруйнована, а його ім'я опинилося в тіні тривалого забуття. У 1950 роках про Попівську академію у своїх працях згадали проф. А. Слюсарський та сумський краєзнавець П. Сапухін [79; 75]. Зокрема, А. Слюсарський зазначав, що цим гуртком «Слобожанщина зробила свій внесок у справу розвитку української літератури і народної творчості». [79, с. 210]. Низку краєзнавчих аспектів, пов'язаних із діяльністю Попівської академії, вдалося висвітлити в серії газетних публікацій сумському краєзнавцеві Г. Петрову.

Подальшим етапом повернення загальної уваги до діяльності «попівців» стали 80-90-і роки XX ст., коли значний внесок зробили сумські науковці проф. П. Охріменко, В. Звагельський, В. Голубченко, краєзнавці М. Тесля (директор школи с. Залізняка), А. Близнюк, В. Скакун, Г. Хвостенко. Їхніми зусиллями вийшли друком кілька науково-популярних видань, присвячених діяльності цього гуртка, та було створено громадську організацію «Паліцинська академія», завданням якої стала популяризація спадщини слобожанських просвітників.

Серед широкого кола інтересів членів Попівської академії найбільш дослідженими виявились історико-культурний, краєзнавчий, мистецтвознавчий (зокрема, внесок у розвиток місцевої архітектури), літературознавчий і педагогічний аспекти. Актуальні дослідження з цієї проблематики підготували М. Красиков, О. Скоробогатська, М. Гетьманець, К. Черкасова, Н. Барабаш. Проте загального й

контекстного осмислення мистецької й наукової діяльності цієї культурно-просвітницької організації ще не було запропоновано. Не окресленим залишається і внесок діячів Попівської академії у формування на Слобожанщині народознавчої думки, яка набере значного поширення серед наступників – Г. Квітки-Основ'яненка, І. Срезневського, М. Костомарова, А. Метлинського та інших діячів гуртка «харківських романтиків». Усі вони, як і діячі Попівської академії, перебували під впливом ідей Г. Сковороди, зокрема його думок про роль і місце народної культури.

Культурно-освітній гурток, який отримав напівіронічну самоназву «Попівська академія», з'явився наприкінці XVIII ст. у маєтку дрібнопомісного дворянина, літератора, архітектора, письменника, перекладача, культурного і громадського діяча Олександра Паліцина (1741-1816) у селі Попівка під Сумами. М. Сумцов зазначає, що центром, навколо якого групувалися талановиті письменники й художники була «просвещенная личность Палицына», який «так дорожил этой академией, так высоко ценил ее образовательное, культурное влияние в оклолке, что желал появления других подобных центров местного просвещения» [84, с. 1].

Аналізуючи світоглядну й мистецьку позицію Паліцина, М. Сумцов вказує: «Как в литературном, так и в архитектурном отношениях Палицин был сторонником нового направления, сентиментального, с примесью романтизма, направления, основанного на восхищении природой и подражании ей» [84, с. 1]. Отже, Паліцина можна вважати прихильником передромантичної течії, що розвивалася в загальній системі культури Просвітництва, поступово набуваючи виразних рис романтизму. Першорядна роль у цьому контексті належить руссоїзму й концепції «природної людини», яка протиставляється «робленій людині». Один із членів Попівської академії Є. Станевич у трактаті «Думки про істинне щастя на землі» обґрунтовує принцип природовідповідності як основний принцип усього людського життя, спираючись на ідеї Ж.-Ж. Руссо і Г. Сковороди. Трохи пізніше естетичні пошуки локалізують ідею «природної людини», сповненої внутрішньої краси й поетичної гармонії з зовнішнім світом, у межах Малоросії і Слобідської України, та запровадять у часи Гоголя своєрідну моду на українську екзотику в літературних салонах Петербурга й Москви. Значного поширення на той час набули й положення Й. Гердера, який відкинувши

античні взірці, проголосив народну поезію не проявом варварства темних мас, а втіленням життєвої й емоційної правди. В Україні і Росії ідеї Гердера були добре відомі, ними захоплювалися в гуртку М. Карамзіна. Д. Багалій писав про освічене дворянство Слобожанщини: «Одни из них были духовными чадами Сковороды или коллегіума, другие воспитались на европейской литературе. Так переплетались друг с другом два течения образованности – западно-русское и русско-европейское» [2, с. 40]. Характеризуючи загальний рівень і настрої місцевої еліти К. Черкасова зазначає: «Особливості історичного розвитку Слобідської України були такими, що тут досить швидко сприймалися привнесені класицизмом ідеї просвітницької ідеології, що на початку XIX ст. здобули забарвлення громадянськості та альтруїзму. Особа харківського просвітителя О. Паліцина, яка дивувала багатьох дослідників різноманітністю інтересів, була знаковою для тієї доби» [92, с. 258].

Гурток Паліцина не мав постійного складу. Число учасників змінювалося залежно від приїзду в Попівку тих чи інших друзів гостинного поміщика, серед яких були відомі літератори, художники, науковці, священики, відставні офіцери та інша ліберальна публіка, яка переймалася ідеями просвітництва та розбудови культурного і громадського життя Слобожанщини. М. Сумцов зазначає: «В хорошие годы академия была довольно многочисленна, имея более пяти человек, а в плохие годы, последние годы жизни «Поповского пустынника», состояла только из Палицына, его жены и дочери» [84, с. 6].

Серед найвідоміших учасників – сам господар маєтку, архітектор, поет і перекладач Олександр Паліцин, художник, архітектор і письменник Микола Алфьоров, просвітник і засновник Харківського університету Василь Каразін, поет Іполит Богданович і його брат Іван Богданович – предводитель дворянства Сумського повіту, архітектор, педагог і перекладач Василь Ярославський, а також письменники Сергій Глінка, Василь Капніст, Єпифаній Станевич та багато інших. М. Сумцов згадує також серед членів гуртка братів Павла й Михайла Байкових, перекладачів із французької. У листах Паліцин називає колишніх членів Мойсея Ушинського та Антона Кардашевського.

Отже, можна констатувати, що Попівська академія була гуртком, представницький рівень якого виходив за межі провінційних зібрань і провінційних дискусій. «Через мережу гуртків інтелектуалів відбу-

валось структурування суспільних рухів в Україні», – зазначає І. Колесник [40, с. 178].

Безсумнівний вплив на діяльність «Попівської академії» мав Г. Сковорода, постать якого В. Каразін оцінював дуже високо: «Между учителями заметим Сковороду и протоиерея Шванского. Я имел еще честь в моей молодости видеть сих почтенных мужей, которые в свое время могли бы занять место между германскими учеными наиболее уважаемыми» [35, с. 43]. Деякі дослідники, зокрема А. Слюсарський, навіть зазначають, що мандрівний філософ «іноді відвідував» маєток Паліцина [79, с. 210]. За твердженнями інших авторів, які нагадують припущення, до маєтку заходили кобзарі, й О. Паліцин робив записи дум від запрошених кобзарів чи записував пісні від дворових дівчат.

Серед членів гуртка чи не найбільший вплив фольклору відчувається у творчості поета Іполита Федоровича Богдановича (1743-1803), найбільшу славу якому принесла його поема «Душенька» (1778, повне видання 1783) – віршований переспів повісті Лафонтена «Любов Психеї й Купідона», яка є обробкою казки Апулея про Амура і Психею з його роману «Золотий осел». І. Богданович вносить у казковий сюжет слов'янські міфологеми, фольклорну образність і стилістику, надає оповіді легкого, іронічного забарвлення. «Ужасы Душенькина путешествия изображены во французской сказке как действительные ужасы, а в русской – с приятною шутливостию», – зазначає М. Карамзін [36, с.212]. Окрім традиційних для поезії класицистів античних божеств (Венери, Амура, Сатурна, Аполлона) Богданович змальовує ряд фантастичних образів народних казок: Кашея, який охороняє чарівний сад золотих яблук, Змія Горинича, що стереже джерела з живою й мертвою водою, і якого Душенька намагається перехитрити й улестити приязними словами:

О Змей Горынич Чудо-Юда!
Ты сыт во всяки времена,
Ты ростом превзошел слона,
Красою помрачил верблюда,
Ты всяку здесь имеешь власть,
Блестишь златыми чешуями
И смело разеваешь пасть,
И можешь всех давить когтями, –

Соделай край моим бедам,
Пусти меня, пусти к водам [8, с. 117].

М. Карамзін пише: «Русская Душенька служит только трудные, опасные службы богине, совершенно в тоне русских старинных сказок, и прекрасно: идет за живою и мертвою водою, к змею Гарыничу, и так хорошо, с женскою хитростию, ублажает его» [36, с. 221].

З пізніших його творів найбільшу цікавість становить збірник «Русские пословицы» (1785), про який М. Карамзін зазначає: «Исполняя также волю сей монархини, он издал «Русские пословицы», в которых сохранились драгоценные остатки ума наших предков, их истинные понятия о добре и мудрые правила жизни» [36, с. 223].

Принцип добору народних творів і сам зміст збірника пройнятий ідеями просвітництва й освіченого абсолютизму. Разом із розділами, де подано просвітницькі за суттю тематичні розділи про виховання, науку, справедливість, пристойність, розсудливість тощо, вміщені твори про відданість монарху та покірність народу. Тексти народних прислів'їв подані не лише без вказівки на джерело їхнього походження, що було даниною часу, але й зазнали суттєвого авторського втручання, а частина, схоже, взагалі вигадана автором. Переважна більшість паремій мають зв'язок з російським фольклором, а в інших, попри російську мову, відчувається українське коріння: «Нешастны те дитятки, которых не журят ни батеньки их, ни матки [7, с. 1]. «Вопрос и всякой спрос ответ себе находит, и с толком-скасть язык до Киева доводит» [7, с. 8].

У своїх віршах І. Богданович нерідко вдавався до віршованої обробки фольклорних сюжетів («Сказка» (1761), «Пословица» (1761), «Песня» (1773), «Загадки» (1773), «Басня на пословицу» (1783). У стилізованому під народну пісню вірші «У речки птичье стадо...» використано приспів, запозичений з українських обрядових пісень «Ой Ладю, Ладю, Ладю!» У 1787 році на основі народних прислів'їв поет створив дві театральні вистави.

У 1796 І. Богданович іде у відставку, залишає Петербург і, як пише М. Карамзін: «Он приехал в Сумы с намерением вести там жизнь свою в кругу ближайших родных и наслаждаться ее тихим вечером в объятиях природы, всегда любезной для чувствительного сердца, особливо для поэта» [36, с. 224]. Проте його проживання в Сумах, яке могло б дати новий поштовх розвитку Попівської академії, було нетривалим.

М. Карамзін натякає на «известие неясное, хотя и верное» – якесь нерозділене кохання і відмову в одруженні, що змусило його залишити Суми й перебратися до Курська, де він помер у 1803 році.

Його молодший брат Іван Федорович Богданович (1758-1831) був городничим у Сумах, а потім предводителем повітового дворянства, мав велику бібліотеку, пробував свої сили в літературі, був активним учасником Попівської академії. Найвідоміша його праця – книга «Про виховання юнацтва» (1807), у якій він обстоює національні принципи системи виховання і висловлює сподівання на появу національно орієнтованої педагогіки, маючи на увазі загальноросійську культуру й залишаючись прихильником освіченого абсолютизму. Про свою книгу він писав: «Прежде, нежели я решился предпринять сей труд, я говорил с Творцем Душеньки, говорил с г.Капнистом, с прискорбием представляли, что мы доныне не имеем еще такой книги, которая б была основанием национального воспитания»[6, с. 36].

Питаннями національного виховання переймався ще один член Паліцинської академії Сергій Глинка (1776-1847). Критикуючи поширену серед російського дворянства галоманію, він пропагував повернення до національної «старовини».

В. Каразін у своїх працях ішов далі і пропонував поширити ідеї просвітництва в селянське середовище, оскільки селяни, на його думку, як нащадки давньої культури хліборобів, зберегли в собі моральну чистоту, і тому освічені поміщики мають сприяти змінам у їхньому житті: «Водворите в селах ваших просвещенное земледелие, водворите искусства и промышленность. Водворите наипаче порядок и добрые нравы, без которых все прочее во вред обращается» [35, с. 20]. Похвалу освіченим поміщикам, серед яких він називає О. Паліцина та І. Богдановича, містить його «Погляд на українську старовину» (1842). Цікаві матеріали про харківську старовину залишив ще один член Попівської академії Василь Ярославський.

Проте чи не найголовнішою заслугою «попівців» стало створення на Слобожанщині особливої атмосфери, основою якої були гуманістичні, антропоцентричні і народницькі ідеали та цінності.

М. Сумцов відзначає: «Деятельность Палицына совпала по времени и по направлению с деятельностью В. Н. Каразина, и эти два человека положили краеугольные камни в деле развития просвещения в Харьковской губернии» [84, с. 12]. Оцінюючи внесок цих діячів

та їхніх соратників у зародження народознавчих ідей, М. Сумцов відзначає: «Ближайший их преемник Г. Ф. Квитка пошел далее Палицына и далее Каразина, внося в сознание местной интеллигенции идею о необходимости просвещения не только дворянского сословия, довольно уже сильного в культурном отношении и выставившего уже таких светлых деятелей, как Палицын, Алферов, Каразин, сам Квитка, но всей массы народной, и одновременно внес идею о необходимости присмотреться к ней, изучит ее язык, быть, нравы, обычаи. Палицын, Каразин и Квитка своей просветительной деятельностью определили основные пути для успешной и целесообразной деятельности на пользу Харьковского края» [84, с. 12-13].

Харківські діячі пізніше творчо втілили принципи «попівців», серед яких народознавчі ідеї займали не останнє місце. Видання харківських журналів того часу «Украинский вестник» (1816-1819), «Украинский журнал» (1824-1825), діяльність І. Срезневського, М. Костомарова, А. Метлинського до певної міри також є продовженням народознавчих устремлінь діячів «Попівської академії».

Отже, можна стверджувати, що паростки народознавчої думки на Слобожанщині зароджувались у надрах просвітницьких ідей, поширених у середовищі освіченого дворянства, які об'єднувались за модою того часу у гуртки, першим із яких був гурток О. Паліцина. Діячі цього гуртка розширювали межі панівного тоді в Росії та Україні руху Просвітництва за рахунок нових ідей сентименталізму, преромантизму, а також творчо розвивали ідеї Г. Сковороди. Усе це сприяло поступовому зміщенню центру інтелектуальної уваги від загальнодержавних принципів Російської імперії до українських національних пріоритетів та розвитку української фольклористики й етнографії на Слобожанщині.

1.2. Етнокультурні особливості українців у подорожніх написах українських і російських письменників І половини XIX століття

І половина XIX століття для російського письменства стала етапом становлення нової літератури, пошуком нових тем та розробкою нових літературно-мистецьких напрямків. З кінця XVIII століття серед

літературних тенденцій узяли гору ідеї просвітителів та мода на сентиментальні романи. Саме сентименталізм зрушив увагу письменників з ідеї героїчної перемоги розумної людини над особистими пристрастями до ідеї «природної людини», світу ідилії, втечі до ідеалізованого села, що було вже за крок від романтичного пошуку ідеалу. Романтичні тенденції, які поширилися в російській літературі на початку XIX століття, посилили тенденцію до змалювання ідеального місця та ідеального способу життя. Саме таким ідеалізованим місцем, своєрідною Аркадією, протиставлено похмурому Петербургу, багатьом починає здаватися Україна. «Я хотел видеть только хорошее: дурного везде много, и кому оно надобно? Хотел, чтобы Малороссия была Аркадией», – писав письменник, журналіст і видавець, князь П. І. Шаліков у своєму «Новом путешествии в Малороссию» (1803) [96, с. 178].

Зацікавленість Україною, її історією, звичаями, фольклором поширилися серед російської освіченої публіки ще наприкінці XVIII століття. «В XVIII ст. малорусское вошло в моду и оставалось больше модою, хотя чувствовалось кое-что родственное в нем», – зазначав літературознавець і лінгвіст І. О. Мандельштам [60, с. 195]. З 1870-х років у Росії значного поширення набули пісенні збірники, де були широко представлені українські народні пісні. У 1777 році в Санкт-Петербурзі Г. Калиновський опублікував опис українського весілля, записаного на Глухівщині. Згодом М. Д. Чулков передрукував його у своїй книзі «Абевега русских суеверий» (1786). У цей же час з'явилися «Записки об Украине» Я. А. Марковича (1798) та «Топографическое описание Харьковского наместничества» (1787). Поява й популяризація «Слова о полку Ігоревім», яке першими дослідниками було визнане «малоросійською поемою», привернули увагу до давньої української міфології. Збірники українських народних пісень та казок, видані в Петербурзі М. А. Цертелевим (1819), у Москві М. О. Максимовичем (1827) та О. М. Бодянським (1835) стали надзвичайно популярними серед російської публіки. «Зачарування Україною було таке дуже, що ідеалізація українського життя зробилася літературною традицією», – зазначав філолог і літературознавець В. В. Сиповський. – «Ця поетична апотеоза України витворилася за доби романтизму, коли так жадібно шукали всього мальовничого, усього того, на чому виразно позначався *couleur locale*» [78, с. 24]. О. С. Пушкін зізнавався М. О. Максимовичу: «А я избираю ваши песни».

Першим жанром російської літератури XIX століття, у якому була широко представлена українська тема, стали подорожні нариси, автори яких намагалися наслідувати «*A Sentimental Journey Through France and Italy*» Л. Стерна (1768) та «Письма русского путешественника» М. М. Карамзіна (1791-1792). Україна з її барвистою природою, що різко контрастувала з російськими краєвидами, українські краєвиди, ясне небо, гарно вбрані люди та мальовничі поселення приваблювали і викликали захоплені відгуки. «Увидев Малороссию, глаза мои не могли налюбоваться выбеленными избами, опрятною одеждою обитателей их, ласковым, милым взглядом прекрасных здешних женщин», – захоплено вигукує П. І. Шаліков [97, с. 40]. Сповнені захопленого здивування українським народом, його «наружным блеском» та «культурностью» також подорожні записки В. В. Ізмайлова, П. І. Сумарокова, І. М. Долгорукова, О. І. Льовшина, І. П. Вернета, В. В. Пассека, І. І. Гуржеєва, І. Левицького, Є. П. Ковалевського, І. М. Сбітнєва, І. Г. Кулжинського, М. С. Всеволожського, О. М. Муравйова, московського митрополита Платона та інших. Ці твори були опубліковані окремими виданнями або в літературних часописах того часу: «Московский Меркурий», «Вестник Европы». «Украинский вестник», «Соревнователь просвещения и благотворения» та інших. Частина цих авторів мали українське коріння або тривалий час мешкали в Україні, а для когось Україна стала відкриттям, яке їх вразило та змусило взятися за перо. Деякі з авторів неодноразово описували свої подорожі Україною, зокрема, письменник, педагог і журналіст І. П. Вернет, який обрав Слобожанщину другою батьківщиною, опублікував понад десяти подорожніх нарисів Україною, два нариси підготував письменник, етнограф і археолог В. В. Пассек, а педагог, письменник та історик І. Г. Кулжинський присвятив цій темі розлогу працю «Малороссийская деревня» (1827), нарис «Поездка из Малороссии в Грузию» (1850) та опис подорожі Україною в романі «Эмерит» (1836).

Слід зазначити, що опис України чи окремих міст не був першочерговим завданням авторів, які насамперед намагалися висловити свої почуття та думки, створити відповідний настрій. Слушно зауважує автор рецензії на «Путешествие в Малороссию» П. І. Шалікова, яка вийшла в 1803 році в журналі «Вестник Европы», редагованому М. М. Карамзіним, що автор «едет не с тем, чтобы описывать города и провинции, но с тем, чтобы уехать от времени и, если можно, увезти читателя с собою» [15, с. 115].

Сентиментальні почуття та романтична піднесеність характеризують майже всі аналізовані нариси. «Украина! Как много мечтаний пробуждает одно имя твое! – пишет В. В. Пассек. – Как сильно прикована душа к твоей бурной, изменчивой судьбе, к твоим безмолвным курганам и неразгаданным изваяниям!» [70, с. 55]. Україна авторам видається ідилічним місцем, де можна сховатися від столичної суєти та світського життя, місцем для філософського усамітнення чи любовного гніздечка: «Вот тот холм, говорил я самому себе в восторге духа, вот тот монастырь, вот тот курган, вот та речка, вот те господские и крестьянские домики, вот те хутора и вот наконец то место, где я хотел построить себе философскую хижину и жить с милою» [96, с. 106-107]. Українські краєвиди автори порівнюють з італійськими, а саму Україну з Аркадією, Едемом та іншими міфологічними місцями: «Много есть деревень на свете, но под кротким небом Малороссии всякая деревня есть сокращенный эдем – где иногда не достает только добродетели и чувствительности сердца, чтобы людям быть совершенно блаженными» [43, с. 3]. І. П. Вернет принагідно згадує античні образи гостинного подружжя Філемона й Бавкіді, а журналіст і письменник В. В. Ізмайлов переконує, що ні античній гетері Фріні, ні французькій куртизанці Нінон де Ланкло не вдалося б «помрачить добронравие» місцевих мешканців. Історик, етнограф і публіцист О. І. Льовшин називає Україну «прекраснейшей, но мало обработанною страной» [47, с. 70].

Перше на що звертають увагу мандрівники – це різкі зовнішні відмінності між Україною й Росією, які відразу впадають в око уважній людині. «Здесь чувствуешь уже совсем другую природу: ты вступил в Малороссию! Народ не тот, черты лица другие, почва земли, местоположение, все принимает другой вид, женщины не лучше, но как-то веселее; вообще все гостеприимнее, по всему разбросана какая-то нега, какая-то лень; уже начинаешь чувствовать влияние умеренного климата», – зазначає державний і військовий діяч, видавець і бібліограф Н. С. Всеволожский [17, с. 11]. Чиновник і літератор П. І. Сумароков, племінник відомого поета О. П. Сумарокова, в'їжджаючи в Україну в 1803 р., відзначає «крутую перемену во всем, что только взору не представляется». Йому навіть здається, що це вже край російської імперії, і далі інша держава: «Вот белеются униженные мазанки; вот поселяне с обритыми головами разъезжают на волах, и

вот открытые шинки винной продажи. В опрятной и веселенькой хате нахожу я иные лица, иные обыкновения, иное на хозяевах одеяние, иное устройство и слышу иной язык. Неужель тут положен предел империи? Не в другое ли въезжаю государство?» [83, с. 45].

Щире захоплення в авторів подорожніх нарисів викликає барвіста українська природа: «Передо мной опять раскинулись широкие равнины и степи, и по ним едва катятся чистые воды Донца, Ворсклы, Харькова, Псела; передо мною твои поля, засланные зелеными коврами, оживленными играми рассыпавшихся табунов» [70, с. 55]. «Нет! На унылом вашем севере таких летних вечеров, как здесь, не бывает!» – захоплено вигукує П. І. Шаліков [96, с. 119].

Сповнені поетичного настрою рядки В. В. Пассек присвячує українському степу, який здається йому «затихнувшим морем». Природа, на його думку, визначає характер нації: «Чистое светлое небо, цветущие поля и луга Малороссии верно имеют сильное влияние на ее жителей, просветляют их характер, омраченный вековым бедствием, веселят душу, непосредственно сближают с миром внешним, соседними державами и более предполагают к жизни общественной, нежели природа стран северных и палящего юга» [70, с. 117]. У нарисі «Поездка в Грузию» І. Г. Кулжинський захоплено описує українські степи: «Ах! Как они хороши! Око тонет в беспредельном пространстве; земля, небо, да и я между небом и землею – и ничего больше нет! Какая здесь растительность! А как благоухает воздух вокруг вас!» [44, с. 24].

Зовнішність українського селянина, його одяг, зачіска та відсутність бороди також привертають увагу авторів: «Мужчины носят так называемые сиряки, все бреют себе не только бороды, но и часть волос на голове вокруг лба и щек. Они имеют вообще умные лица» [32, с. 89]. О. І. Льовшин пише, що «наружность их имеет в себе нечто важное; умные лица и усы, при крепком сложении, обритой бороде и высоком росте, придают им величественный вид» [47, с. 75]. П. І. Шаліков відзначає вроду жінок: «Вообще женщины здесь очень миловидны, почти все с томными и вместе пламенными глазами, в которых чувствительность души и сердца так ясно изображается. Природа положила на лицах их печать любви и нежности». [96, с. 118].

Очевидні відмінності в способі життя українців автори намагаються пояснити м'яким кліматом та родючим ґрунтом, що дозволяє

українцеві бути забезпеченим за «малый труд», й «у него остается много свободного времени, и он, одаренный утонченнейшими произведениями природы, готов искать других наслаждений» [70, с. 119]. «Изобилие в прекрасных картинах природы, щедрость земли и счастливый климат Малороссии делают жителей здешних веселыми и склонными к забавам», – зазначає О. І. Льовшин [47, с. 69].

В українців, на думку В. В. Пассека, сформувався інший суспільний і сімейний устрій тому, що одружені сини живуть зі своїм сімейством в окремих хатах, а в Росії «5 или 6 женатых братьев с женами и детьми живут в одной избе..., все заодно работают, и все повинуются или старшему брату или отцу или даже деду, который едва двигается с места, но не отрекается от семейной власти, от своего первенства» [70, с. 197]. «Домашняя жизнь и семейное согласие малороссиян достойны уважения», – зазначає історик, географ і публіцист О. І. Льовшин [47, с. 69]. «Взаимная любовь производит в их домашнем хозяйстве лучшую гармонию и порядок, нежели власть и повиновение у нас», – до такого висновку приходять В. В. Ізмайлов. [32, с. 87]. Письменник через це протиставлення підкреслює негативні сторони російського життя: деспотизм у родинному устрої, відсутність прагнення російського селянина до чистоти й охайності, до естетичного облаштування свого помешкання чи обійстя.

Важливою рисою українців, на яку вказують кілька авторів подорожніх нарисів, є глибокий патріотизм. «Они любят отечество и его славу, ибо слух их привык к сим именам, и собственная слава их всегда была тесно связана с долгом патриотизма», – зазначає В. В. Ізмайлов [32, с. 86]. Про палку любов українців до батьківщини пише у своєму подорожньому нарисі «Письма из Малороссии» О. І. Льовшин: «Малороссияне пламенно любят отчизну свою и помнят славу предков своих, ненавидя тех из них, которые очернили имена свои презрительными поступками» О. І. Льовшин [47, с. 65]. Він також вказує на патріархальний лад у родині, розвинене почуття власності й терплячість українців: «Терпение жителей здешних достойно удивления; но бойся вывести их из оного» [47, с. 72].

Письменник також помічає «вольность обхождения между обоими полами», яка однак не переходить межі, парубки «не смеют далеко простирать дерзких требований», а в дівчат «целомудрие свято сохраняется» [47, с. 67] «Законы супружества соблюдаются

свято, редкая женщина имеет своего Чичисбея¹, – додає В. В. Ізмайлов, – Девицы напротив того имеют довольно свободное обхождение, каждая из них есть Нарина²» [32, с. 88-89]. Даючи характеристику киянкам, він вказує на їхню скромність, «целомудренность весталок», вроджений смак і природні таланти. Про вроджений смак українців пише й О. І. Льовшин: «Их вкус довольно образован природою» [47, с. 75]. В усьому, до чого тут торкалася рука людини, російським мандрівникам вбачається особливий естетичний смак, «вкус изящного», який проявляється в різних сторонах життя: «Все деревни или хуторы их расположены в прекрасных местах; каждая хата, чистая и белая, окружена цветущим садом со зреющими плодами; окны осенены осокорами или липами; у каждого поселянина есть скрипка и любимая овечка в стаде» [32, с. 90].

Історичний досвід і етнокультурна традиція сформували в українців усвідомлення власної етнічної індивідуальності та певну недовіру і критичне ставлення до інших народів, зокрема, росіян. Кілька авторів вказують на негативне ставлення до росіян із боку місцевого населення. О. І. Льовшин відзначає, що часто від місцевих мешканців можна почути «Добрый человек, да москаль», а своїх малих дітей вони «пугают москалями» [47, с. 73].

Для російського мандрівника Україна – це не лише частина російської імперії, а й частина російської історії, яку вони виводять із княжих часів, від «золотоглавого Києва». Тому в подорожніх нарисах російських авторів багато розмірковувань на історичну тему, ремінісценцій та інтерпретацій історичних фактів. «Вот колыбель отечества нашего! – патетично вигукує на початку своїх «Писем из Малороссии» О. І. Льовшин. – Вот земля, которая была поприщем громких подвигов древних предков наших!» [47, с. 1]. Докладні історичні відомості про міста Чернігівщини й Харківщини наводить педагог і письменник І. М. Сбітнєв у нарисі «Поездка в Харьков» (1830). В. В. Пассек у «Путевых заметках» також багато уваги приділяє історії України, починаючи від княжих часів, згадує похід князя Ігоря на половців та цитує рядки зі «Слова о полку Ігоревім», висловлює свої думки про козацькі часи та Хмельниччину, устрій слобідських полків та участь козацьких полків у Полтавській битві. Постать Петра І і

¹Чичисбей – коханець, який супроводжував знатну італійку у XVIII-XIX ст.

²Наріна – красуня, згадана у романі –подорожі французького письменника Ф.Левальєна «Путешествия Вальяна во внутренность Африки» (М.,1793).

перемога під Полтавою – одна з улюблених тем, якій російські автори приділили значну увагу. В. В. Ізмайлов на початку розділу «Малоросія» пише: «Я ступил ногою на ту землю, которая была театром великих происшествий в истории нашей, добычею соседних держав и отечеством самых миролюбивых людей» [32, с. 51-52]. Свою розповідь про Україну О. І. Льовшин починає з опису місця Полтавської битви. «В Полтаве, можно сказать, даже воздух пахнет русской славой! С жадностью ищешь следов Великого Петра!» – пише І. Г. Кулжинський. [44, с. 207]. П. І. Сумароков, захоплений власною уявою, свої переживання на полі Полтавської битви висловлює з патріотичним пафосом: «Я мечтаю, как величавый Петр с обнаженною шпагою, с уверительною осанкою разъезжает там на гордом коне, как российские полки с неустрашимой выступью идут на своих врагов» [83, с. 58].

За літературною традицією автори подорожніх нарисів відображують у своїх творах зустрічі з відомими людьми в тих місцях, які вони проїздять. В. В. Ізмайлов, П. І. Шаліков, І. П. Вернет відвідують поміщиків, медиків, філософів, духовних осіб, І. Г. Кулжинський зустрічає в Харкові І. Срезневського та П. Гулака-Артемовського.

У низці опублікованих подорожніх нарисів зустрічаємо етнографічні описи українських народних свят і звичаїв, наводяться приклади народних пісень. У своїх «Письмах из Малороссии» О. І. Льовшин описує традиційну українську хату, перераховує страви національної кухні: «Природные их кушанья – вареники, галушки, жирный борщ, очень вкусны» [47, с. 77]. Мандрівник звертає увагу на те, що залишки від обіду не подаються на вечерю, а готуються свіжі страви. Відзначає він також красу народного танцю та ніжність народної пісні. А щодо голосів народних співців і співачок він зазначає, що «гибкостью, чистотою и приятностью оных они превзошли почти всех жителей России», а також вказує на те, що в Росії «придворная музыка певческая составлена почти из одних малороссиян» [47, с. 77]. Щодо української мови він висловлює сподівання, що після унормування граматики та внаслідок уваги до неї своїх письменників «малороссияне в славе ученых произведений своих может быть будут состязаться с просвещенными народами Европы» [47, с. 78].

Про особливості народних пісень у «Письме из Украйны» (1819) пише письменник, географ і мандрівник-дослідник Є. П. Ковалевський: «Малороссияне любят музыку и песни, из которых многие имеют

печать уныния: в них прославляют они походы, рыцарские подвиги и несчастья своих предков» [39, с. 43–50].

Розлога праця І. Г. Кулжинського «Малороссийская деревня» (1827) цілком присвячена ідилічному змалюванню сільського життя і складається з розділів «Весна в Малороссии», «Барвенок и рута», «Обжинки», «Вечерницы», «Малороссийская свадьба», «О малороссийской поэзии», «Малороссийские песни». Народні пісні-веснянки він наводить у своєму поетичному переспіві російською мовою, а опис народного свята має узагальнено-сентиментальний характер: «Уже веселые нимфы прославили весну в своих песнях и хороводах» [43, с. 28]. Значно детальніше і з елементами художньої образності описано свято обжинків, де згадуються обжинкові пісні та страви святкового обіду (борщ, картопля з бараниною, смаженина). Поміщик на знак подяки накриває найманим жінцям святковий стіл, за який сідає й сам, пригощаючи робітників наїдками і варенухою та закликаючи юних жниць скуштувати цього напою: «Ах! Пейте румяные! Ах! Пейте смуглянки! Варенуха есть напиток любви» [43, с. 49].

Не менш яскраво він описує українські вечорниці – «сельский малороссийский клуб», де молодь збирається «для взаимных свиданий». Дівчата, які першими приходять у найняту для вечорниць хату, прядуть, співають, розказують казки, але з приходом парубків «веретена и пряслицы полетели под лавку, и праздник любви начинается шумною пляскою» [43, с. 56]. Танці змінюються застіллям: «На столе являются горячие блины, жирная яичница и кубок варенухи с пряными кореньями – приправой любви» [43, с. 57]. Сільський Амур, за словами автора, геть не схожий на міського Амура, і сільські дівчата дозволяють своїм нареченим ділити з ними ложе до весілля, але «богиня целомудрия всегда бывает между ними третья» [43, с. 57].

Окремий розділ змальовує народне весілля, наводиться опис елементів весільного обряду: сватання, промова сватів, прощання нареченої з подружками, випікання короваю, заплітання подружками коси наречених, вінчання в церкві, викуп нареченої, святкова вечеря, яка завершується проводом молодих до шлюбного ложа. У розділі, присвяченому українській поезії, І. Г. Кулжинський високо оцінює народні пісні й захоплено закликає звернути на них пильну увагу: «Имейте охоту прислушаться к малороссийским песням: какая величественная простота в выражении и в самих чувствах! Какое близкое и

живое изображение природы! Кажется, сочинители сих песен пели оные не устами, а сердцем» [43, с. 57]. Він також наводить декілька уривків народних пісень українською мовою з поясненням окремих слів та їхнього змісту, згадує Семена Климовського, як автора однієї з найвідоміших українських пісень «Їхав козак за Дунай», а також близьких до народної поезії Г. Сковороду та І. Котляревського. В останньому розділі подано дев'ять народних пісень ліричного змісту.

В. В. Пассек у своїх «Очерках России» (1838) наводить описи українських народних календарних свят та вірувань: «Праздник Купалы» (т.1), «Малороссийские поверья» (т.2), «Малороссийские святки: Рождество. Сочельник. Колядки, щедривки и пр.», «Русалка, народное поверье», «Малороссийская песня» (т.3), «Веснянки» (т.5). А в «Путевых записках» (1834), які так високо оцінив В. Г. Белінський, він цитує народні українські думи зі збірника І. І. Срезневського «Запорожская старина».

На сторінках подорожніх нарисів знаходимо згадки про населені пункти значної частини України, зокрема й ті, які знаходяться на території сучасної Сумщини. В. В. Ізмайлов у книзі «Путешествие в полу-денную Россию», описуючи місця, через які він проїхав, згадує Суми, Боромлю, Ромен, Веприк, Липову Долину. Під Сумами його увагу привернула алея столітніх осокорів, посаджених уздовж греблі через річку, «где пешеходец, утомленный жаром, скрывается в тени и прохладе» [32, с. 56]. Слобода Боромля зачарувала його гостинністю, під Ромнами він звертає увагу на старі могили – свідки колишніх битв, у місті Веприку його схвилювала зустріч із жебраком, а в Липовій долині він мав філософську бесіду з місцевим рабином. І. П. Вернет в одному з нарисів присвячених Україні описує Глухів, який викликає в нього низку спогадів, бо він там прожив два роки, та Суми, «город, славящийся своими ярмонками». П. І. Шаліков мальовничо описує ярмарок у Ромні і з незадоволенням описує ярмарковий театр. Кролевець і Глухів згадує у своєму подорожньому нарисі князь І. Долгорукий. І. М. Сбітнєв у нарисі «Поездка в Харьков» також описує деякі міста нинішньої Сумщини: Вороніж, Кролевець, Конотоп, Хмелів, Ромен, Липова Долина, Охтирка, Краснопілля, Суми, Білопілля, Глухів.

Низка авторів звертає увагу не лише на життя українського народу, а й на представників інших народів, які мешкають в Україні. О. І. Льовшин значну увагу приділяє опису життя росіян-старовірів, а

також згадує про представників єврейського народу, наводить описи їх зовнішності, поведінки, традиційних занять. Дехто з авторів змальовує ці картини нейтрально, у декого присутні негативні оцінки.

Усі аналізовані твори належать до сентиментально, романтичної чи реалістичної прози. Втім є і приклади поетичних подорожніх нарисів, зокрема, «Поэтические очерки Украины, Одессы и Крыма» письменника зі Стародубщини І. П. Бороздни, які народилися в нього під час подорожі Україною в 1834 р. і які він у вигляді віршованих листів адресував графу В. П. Завадовському. Поетичними рядками автор описує українську природу, прогулянку по степу і грозу в степу, обід і бал в українського поміщика, ярмарок у Лубнах, а також подає написану за народними переказами поему «Відьмак». Зустрічаємо тут також поетичний опис зовнішності українського козака:

«Еще в полях возы скрипят,
А в шароварах и с усами
Козак шагает с ними в ряд.
В кружок обстрижен, загорелый,
Из люльки тянет свой тютюн» [11, с. 32].

Здебільшого автори відзначають, що Україна все ще живе патріархальним життям, до якого не дісталась цивілізація та міська культура. Вплив російської мови й культури, який захопив вищі прошарки українського суспільства, у селянському середовищі ще майже непомітний. Але цей традиційний устрій уже стоїть на порозі руйнування, про що пише В. В. Ізмайлов: «Протечетнемного времени, и вы увидите, что они потеряют все доброе, что показывает в них юность рода человеческого, что они приобретут некое орые блестящие качества, которых им не доставало, но без которых можно быть счастливым, и что с этими качествами захватят они и развратности, сопряженной с дальнейшим шагом к просвещению» [32, с. 211–212].

Мода на українську тематику виникла серед російської інтелектуальної еліти з кінця XVIII століття під впливом ідей сентименталізму й активно поширилася в літературі I половини XIX століття. Одним з перших жанрів, у якому автори описували Україну, став жанр подорожніх нарисів, який розвинувся під впливом Л. Стернза і М. М. Карамзіна. Загальний огляд творів цього жанру дає підстави виокремити серед них два типи: написані в сентиментальній манері (до 1820-рр.) і в романтичній та реалістичній (30–40-і рр.). В основі цих творів лежить

щире зацікавлення Україною, її історією та народом. Дехто з авторів відкриває для себе та читачів Україну, а ті, хто були пов'язані з нею народженням чи службою, висловлюють своє щире захоплення та любов. Незважаючи на численні ліричні відступи та суб'єктивізм, у цих творах збереглося чимало картин старожитньої України, її природи, описів міст і сіл, селянського побуту та життя панських дворів. «Малороссийский народ достоин любопытства и, может быть, славы», – зазначає російський письменник і мандрівник В. В. Ізмайлов [32, с. 90].

1.3. Історико-культурні домінанти української народної легендарної прози у записах Пантелеймона Куліша

Фольклористична діяльність П. Куліша вкладається в тогочасне загальноєвропейське русло захоплення народною культурою, яке пройшло під прапором романтизму. Епоха романтизму пробудила у європейських народів інтерес до власної історії, мови, народної культури. На зміну античному ідеалу, який плекали класицисти, приходить усвідомлення поняття національного ідеалу, «золотим віком» починає вважатися не античність, а власне середньовіччя: рицарство в Західній Європі, козацтво в Україні. Національне відродження і становлення європейських націй були б неможливими без романтично-фольклористичних ідей, початок яким поклали німецькі романтики, наближені до Гейдельберзького гуртка: А. Арнім, К. Брентано, брати Грімм. Національні ідеї пронизали всі сфери життя – від літератури до політики, де найгострішим виявом тодішніх національних прагнень стала «весна націй» – низка національних революцій, що прокотилися Європою в 1848 році. Національно-визвольний рух в Україні того часу оформився в діяльності Кирило-Мефодіївського товариства, розгромленого за рік до «весни народів».

Саме цим 1847 роком датується збірник «Украинские народные предания», який став втіленням тогочасних світоглядних переконань П. Куліша. Важливою ланкою діяльності української інтелектуальної еліти на той час була етнографія. Філологи, педагоги, історики, критики, літератори стали на шлях збирання й дослідження народної творчості: М. Максимович, І. Срезневський, М. Костомаров, О. Бодянський, П. Лукашевич, А. Метлинський та інші. Увага до національного фольк-

лору була однією з найхарактерніших рис романтизму, який в українській літературі набув виразно фольклорних рис. Збірник українських народних дум М. Цертелєва, альманах І. Срезневського «Запорозька старовина», видання українських народних пісень М. Максимовича, записи українських народних казок О. Бодянского визначали дух і настрої тодішньої української літератури.

Фольклористична й письменницька діяльність молодого Куліша йшли пліч-о-пліч. Основою його ранніх оповідань «воронізького циклу» стали народні перекази, почуті в рідному Воронежі. «Перші твори Куліша мають виразно етнографічний характер, – писав М. Зеров. – Їхній зміст – народні перекази, місце дії – рідний Кулішеві Вороніж» [30, с. 191]. Історичні перекази, історичні пісні та думи лежать в основі його наступних творів – поеми «Україна» (1843), роману «Михайло Чарнишенко» (1843), історичної розвідки «Повесть об украинском народе» (1846). Героїчний епос і козацькі літописи надихнули П. Куліша на історичний роман «Чорна рада», перші глави якого побачили світ у 1845 році.

У листах до М. Погодіна та М. Юзефовича Пантелеймон Куліш повідомляє про план багатотомного серійного видання з фольклору під назвою «Життя українського народу», до восьми томів якого мали б увійти думи, пісні, легенди, перекази, прислів'я тощо. Реалізувати цей задум вдалося лише через десять років і далеко не повністю у двотомному виданні «Записок про Південну Русь», про яке І. Франко сказав, що ім'я Куліша в історії тривко записане його «Записками о Южной Руси». Кроком до реалізації цього задуму стало видання збірника народної прози «Украинские народные предания», який вийшов на початку 1847, але невдовзі заборонений і конфіскований.

У листі до Михайла Юзефовича від 31 липня 1843 року з Олександрівки (нині Кіровоградська область), де Куліш гостював у маєтку письменника, представника «української школи» в польській літературі Міхала Грабовського, він зазначав: «Отсюда я буду углубляться в разные места Украины для изыскания развалин народной поэзии – дело великой важности, как я увидел после нескольких опытов» [46, с. 19]. Про натхнення захоплення цією справою й перші результати П. Куліш пише: «Я теперь хожу как пчела по сотам: где только встречу седую бороду, не отойду от неё без того, чтоб не выжать из неё пахучего цветка народной поэзии или в предании, или в песне. [46, с. 19].

Про завершення цього етапу роботи свідчить лист П. Куліша до М. Погодіна від 15 жовтня 1843 року: «Совершил я летом двух-месячное путешествие по Малороссии и извлёк великие результаты, между прочим записал из уст народа множество превосходных преданий (в особенности о гайдамаках) с такою точностию, что они вполне могут назваться отрывками изустной народной литературы. Удивительные вещи! что за красота слова! что за дивный полёт фантазии! Приготовил к печати томик в 200 страниц, в-8, под заглавием: «Малороссийские предания, легенды, поверья и разные заметки, касающиеся местных примечательностей народного быта и т. п. (Материалы для изучающих народную историю и поэзию). Собрал П. Кулеш. Книжка первая» [46, с. 22]. П. Куліш високо оцінює значущість запланованого видання і пророкує йому успіх, а собі визнання: «Эта книжка сильно пойдёт. Перед нею «Рассказы Коржа» – бледная копия перед оригиналом. Она более сделает для истории нашего края, чем 4 тома «Истории» Маркевича, и более даст светлых мыслей о поэзии, чем иная глубокоучёная теория. Мне ж она доставит более известности, чем самый удачный роман, какой я могу написать» [46, с. 22].

Однак ця спроба видати збірник виявилася невдалою, і наприкінці 1845 року П. Куліш пише до І. Срезневського про наміри видати її в наступному році й оцінює її суспільний резонанс значно скромніше: «Народные предания свои я уже нашёл средства издать без убытку, и в новом году они появятся в свет. Если у Вас есть любители такой поэзии, то напишите, сколько прислать Вам экземпляров. Вы, конечно, не поставите себе в тягость предложить одному-другому приобрести книгу, у которой нет таких ног, чтоб разойтись повсюду, и которую оценят весьма немногие» [46, с. 61]. Про очікуваний вихід у 1846 році друком цього збірника пише П. Куліш і Миколі Костомарову в грудні 1845 року [46, с. 62]. У серпні 1846 року в листі до О. Бодянського П. Куліш сповіщає про успішний, але тривалий перебіг виходу збірника у світ:

«Это народные исторические и фантастические предания, записанные мною стенографически и представляющие образцы высокой красоты простого слова. Они уже пропущены цензурою и составляют такой том, что в одном номере, при вашей мелкой печати, займут значительное место» [46, с. 104–105].

1 вересня 1846 року П. Куліш надсилає свій збірник редакторові «Чтений Московского общества истории и древностей российских»

Осипові Бодянському з проханням надрукувати його в редагованому ним виданні: «Вверяю Вам моё сокровище с таким чувством, с каким мать передаёт своё дитя на руки мужу. Знаю, что Вы оцените его по достоинству, сбережёте и в дело употребите как нельзя лучше. Если хотите напечатать все эти предания в одном нумере, печатайте; если в нескольких – и на это я согласен, только бы оттиски для меня были сделаны в том порядке, в каком эти предания расположены в рукописи. Ударения, если можно, нужно означить на каждом слове. При сравнительном изучении славянских языков это будет важным пособием для иностранцев. При том же этим резче означится физиономия нашего языка. В некоторых пьесах я не успел поставить ударений: перечитывая их, вы сами потрудитесь поставить. Если нет важных препятствий, прошу Вас соблюсть моё правописание – даже в случае бы оно противоречило Вашей системе - с оговоркою, что оно употреблено только по желанию моему. Рукопись моя почти вся переписана весьма тщательно. Я сохранял частности выговора, свойственные разным провинциям, поэтому, если где будет казаться и ошибка, лучше печатайте так, как в рукописи, кроме таких случаев, когда бы явно было, что это недосмотр» [46, с. 110].

Збірник переказів П. Куліша був опублікований 1847 року у квітневій (восьмій) книжці «Чтений Московского общества истории и древностей российских» (матеріали засідання 29 березня). Публікація мала назву «Украинские народыя предания, собрал П. Кулеш. Книжка первая». Окремо було відбито 200 примірників (М., 1847). У цей час П. Куліш був заарештований за підозрою в участі в Кирило-Мефодіївському товаристві, й у зв'язку з цим увесь наклад видання був конфіскований. Ці записи побачили світ уже через півстоліття в першій книжці «Чтений» 1893 року в розділі «Материалы историко-литературные». Тоді ж було надруковано й окремий відбиток, датований 1847 роком.

Значну частину зібраних того часу переказів П. Куліш у дещо фонетично видозміненому вигляді передрукував у першому томі «Записок о Южной Руси» (1856 р.). З цього приводу А. Лобода зазначає: «Підходячи до записування, а надто до публікування фольклорних текстів як митець слова, Куліш не зберігав усіх мовних особливостей співців та оповідачів, а вдавався до певного редагування (змінювання, переставляння, пропускання та додавання окремих слів і цілих виразів та частин); ставлячи собі за мету витворювати українську літературну

мову, він уніфікував деякі діалектні риси – фонетичні та морфологічні; дещо знімав з огляду на цензуру (це все добре помітно, як порівняти аналогічні тексти з «Украинских народных преданий», де їх подано в більш-менш первісному вигляді, та із «Записок о Южной Руси» [58, с. 111-115.]. Декілька переказів із рукопису Куліша в 1845 році у віленському журналі «Rubon» опублікував М. Грабовський у власному перекладі польською мовою.

У наукових архівних фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ імені М. Рильського НАН України зберігається чорновий автограф передмови до запланованого П. Кулішем збірника [64]. Доволі розлога передмова містить думки про взаємозв'язок письменника з простим народом, співвіднесеність фольклорної та літературної поетик та роздуми про спорідненість українських дум та пісень із Гомеровими. Але до надрукованого збірника П. Куліш подає вкрай лаконічну передмову з чотирнадцяти рядків. У ній він зазначає, що до збирання фольклору звернувся, вивчаючи джерела історії українського народу, і з цією метою «не раз объезжал обитаемые ими губернии для собрания народных песен и преданий» [89, с. 1]. Ця теза молодого історика і фольклориста, яка окреслює й гармонійно поєднує його життєві захоплення, є не лише ключовою для його подальшої наукової діяльності, але є важливою для фольклористики, як науки, оскільки визнає за фольклором право бути джерельною базою для історичних досліджень. Пізніше передрукуючи ці твори в першому тому «Записок о Южной Руси» П. Куліш так характеризує свій підхід до збирання старовини: «Тут этнография сливалась для меня в одну науку с историей, а история разоблачалась в своих исторических последствиях. Наши кабинетные люди, повторяя один другого, говорят, что в Малороссии не осталось почти никаких памятников старины. Но сам народ – такой памятник своей прошедшей жизни, который лучше всякого произведения искусств вводит нас в познание того, как он существовал до настоящего момента. Надобно только всмотреться в нравственный его образ, которого рассеянные черты собирает и объясняет для нас этнография» [45, с. 235].

Також П. Куліш повідомляє, що із зібраного матеріалу наразі він друкує лише перекази, а пісні обіцяє пізніше представити «любителям истории и народной поэзии». Декларує він також науковий принцип фіксації народних творів, які «записывал стенографически, как песни,

дорожа каждым оборотом и словом народной речи». У листі до І. Срезневського П. Куліш писав: «Ни один стих, ни одно особенное слово не будет в моём издании потеряно. Я отмечаю, кто и где записал, чтоб представить самый точный источник для изучающих народную поэзию и украинский язык. Где только могу, буду делать исторические, топографические и другие примечания» [46, с. 61]. Певного редакторського втручання, з жалем зізнається П. Куліш, зазнали лише тексти, передані його приятелями, очевидно, маючи на увазі перекази, надіслані йому Василем Білозерським із Чернігівщини, Петром Чуйкевичем і Опанасом Марковичем із Полтавщини.

Важливою науковою рисою записів П. Куліша, чи не вперше послідовно реалізованою в українській фольклористиці, стала фіксація і вказівка на те, де і від кого записаний даний текст. Географія записів включає Київ, Черкаси та населені пункти на Київщині: Кумейки, Суботів, Звенигородка, Сміла, Корсунь, Олександрівка та Мотронинський монастир на Черкащині. Кілька записів подано з Чернігівщини та один із Полтавщини. Наведений також переказ, який розповідав Т. Г. Шевченко. Під деякими текстами вказаний лише оповідач або лише місце запису, чи інформація неповна: «Рассказывал один старик возле Канева) (89, с. 88).

Опублікований збірник має чітку структуру: усі твори (60 зразків) розподілено за трьома розділами: історичні перекази (45 зразків), казки й легенди (12 зразків) і третій розділ «Суміш», до якого увійшли три різножанрових твори. Як бачимо, історичні перекази займають більше місця й користуються більшим пієтетом упорядника. Ще мав бути четвертий розділ, але його не пропустила цензура, про що П. Куліш повідомив О. Бодянському в листі від 1 вересня 1846 року: «Сборник мой заключал ещё один отдел, *религиозный*, но цензор не пропустил без духовной цензуры. Прилагаю этот отдел и прошу Вас покорнейше, если можно, найти светского или духовного цензора хоть для статьи: *Путешествие по другому свету*, замечательной по сродству её с легендами, вошедшими в «Божественную комедию» Данта» [46, с. 110].

Отже, до першого, найбільш розлогого розділу увійшли історичні легенди й перекази. Розташовані вони за хронологічним принципом – від часів Русі до Хмельниччини, переказів про Мазепу, гайдамаччину й Коліївщину. Наприкінці подано два топонімічних перекази про урочища

в містечках Смілій і Звенигородці, а також коротка оповідка-спогад про минулі часи.

Відкриває розділ відома легенда про Михайлика й Золоті ворота, аналізу якої окрему розвідку присвятив Є. Нахлік [65]. Записав цю легенду від сліпого старця П. Куліш на початку 1840-х, коли викладав спочатку в Києво-Печерському, а потім у Києво-Подільському дворянському училищах. Він зазначав у «Записках о Южной Руси», що «легенда о Золотых воротах есть старинное произведение, от которого уцелел только один кусок, говорящий о его первоначальной форме» [29, с.170]. У ній йдеться про лицаря Михайлика – захисника Києва, котрого кияни вирішили видати татарам на вимогу їхнього воєначальника, який обіцяв зняти облогу з міста в обмін на видачу Михайлика. Ображений Михайлик підняв на списа Золоті ворота й подався з ними до Царгорода, де живе й понині, дотримуючись суворого посту. А ворота сяють золотом, якщо перехожий висловить сподівання на повернення їх у Київ, а коли хтось так не скаже чи навіть не подумає, то золото на воротах меркне.

До часів Хмельниччини належать вісім переказів, героєм яких є переважно сам Богдан Хмельницький. Найвідомішим із них є переказ «Хмельницький і Барабаш», у якому йдеться про те, що гетьман Барабаш приховав видані королем «козацькі права», а його писар Хмельницький викрав ці права й поїхав на Січ, де й підняв козаків «на баталію».

Три розлогих перекази присвячені постаті Мазепи та його антиподів – царя Петра й Семена Палія. У перших двох сюжет схожий: цар Петро, якого «став бить Мазепа», бідкався, щоби знайти когось, хто допоможе перемогти Мазепу. Таким рятівником виявився Семен Палій, засланий царем до Сибіру чи в іншому варіанті замурованим Мазепою в стовпі. Сюжет складається з кількох казкових мотивів: вибору богатирського коня, невидимого проходу через військовий табір та використання військової магії. Оскільки й Мазепа, і Палій були «характерниками», то двобій носить магичний характер: заряджання гармат «навхрест» чи магичне об'їждження-заворожування війська супротивників. Палій зображений позитивним персонажем, оскільки, як зазначає П. Куліш, він «обладал свойствами, привлекающими любовь народа, и составлял противоположность с нелюбимым ему Мазепой» [29, с. 131]. «Функція Палія, – зазначає В. Івашків, – часто просто

вичерпується його допомогою російському війську у Полтавській битві» [33, с. 19].

Причини зображення Мазепи негативним персонажем, очевидно, криються в царській пропаганді, церковній анафемі та нерозумінні широкими верствами причин, які спонукали Івана Мазепу стати на бік шведського короля Карла XII проти російського царя Петра I. Втім, перекази по-своєму об'єктивні. Як слушно вказує В. Івашків: «Одна з прихованих народних оцінок – Мазепу перемогли свої ж таки українці і коли б між народом була єдність, то не бачити «восточному цареві» перемоги [33, с. 48].

В одному з переказів цареві допомагає не Палій, а Степан Плаха, але, як зазначає в примітці П. Куліш, «это тот же самый Семен Палий, переименованный народом, видно, по ошибке» [89, с. 8]. Замість Мазепи тут діє Мазепенко – син Мазепи і хрещеник царя Петра, який виріс і покликав царя на двобій, «на погуляння».

У фіналі цих переказів окремим мотивом згадується кривава різанина, влаштована Меншиковим у Батурині та страта Петром I козаків у Лебедині: «Розгнівався цар Петро на Вкраїну. Зараз шле указ, щоб рубили в пень увесь народ» [89, с. 9]. Врятовує Україну Палій, який просить собі у винагороду за перемогу над Мазепою, щоби цар не плюндрував Гетьманщину. В іншому переказі церковний молебень змусив Петра передумати і простити «ввесь народ».

Найбільшою групою переказів є цикл переказів про гайдамаків та їхніх ватажків: Чуприну, Чортовуса, Шелеста, Лусконога, Гниду, Вовчка, Максима Залізняка, Максима Шила, Швачку, Харка та інших. Ці оповідки часто починаються з емоційної характеристики гайдамацтва: «Гайдамаки дерли народ років може з десять» [89, с. 36]; «довго тягались по Вкраїні ті колії [89, с. 40]; «гайдамащина ... проклята була! Самовольці такі були, що... [89, с. 54]; «гайдамаки наробили багато шкоди в Умані» [89, с. 33]. Основними мотивами цих переказів є пограбування гайдамаками панів та євреїв, переслідування гайдамаків польськими жовнірами та обдарування бідняків украденими грошима: пасічника, який пригостив гайдамаку медом; хлопчика, якого покинув батько, втікаючи від гайдамаків тощо.

Наступні цикли містять дванадцять оповідок про запорожців і три оповідки про татар. Перший із переказів про запорожців, у якому йдеться про те, як гуляють запорожці, коли приїдуть із Січі до Києва,

має примітку «Слышал от Т. Г. Шевченка». Цей переказ П. Куліш використав у романі «Чорна рада». Оповідки про татар містять сюжети про набіги ординців, спроби протидії та порятунок полонених бранців.

Сатиричне оповідання «Очаківська біда» розповідає про участь козаків в облозі Очакова 1788 року спільно з російським військом на чолі з Потьомкіним, їхнє голодне поневір'яння, грубе і зверхнє ставлення до них «світлійшого» та хитрість їхнього ватажка, яка допомогла їм вижити в битві та повернутися із трофеями. Про цю оповідку П. Куліш пише: «Украинские старинные балагуры для забавы гостей сочиняли иногда пресмешные пародии, не щадя в них даже и самих себя. «Очаковская беда» принадлежит к такому роду рассказов» [89, с. 32].

Подіями козацьких часів перейняті два топонімічні перекази наприкінці розділу про урочища в Смілій та Звенигородці, де згадуються Юрова гора, Барабашиха яр, Розкопана могила, Чорна могила, річка Погибна, озеро Топило, урочище Козацький курінь, урочище Попів ріг, Шугайлова могила, Грецький куток, камінь Писанка, Писанчині байраки та інші.

У другому розділі, названому «Предания фантастические», вміщено фантастичні легенди й чарівні казки, більшість із яких П. Куліш згодом опублікував у другому томі «Записок о Южной Руси», вказавши, що їх записувачем був відомий російський художник Лев Жемчужников. Серед дванадцяти текстів подано дев'ять фантастичних казок та казок про тварин («Кирило Кожемяка», «Царевич и баба», «Царевич и цыганка», «Волк прожора», «Братоубийца», «Кур и курочка», «Ивась», «Мачиха», «Уж и царевна») і чотири легенди релігійного та міфологічного змісту («Свиридова могила», «Сокол и Пчела», «Превращения», «Мышь и воробей»).

До третього розділу, названого «Смесь», вміщено п'ять творів: небилицю «Не любо – не слушай», розповідь у якій побудована на алогізмі та абсурдності в описі ситуацій; побутову казку «Загадки» про відповіді мудрого діда на цареві загадки і три коротких «Сцены из домашнего быта».

Загальний огляд змісту збірника «Украинские народные предания», аналіз передмови, коментарів та приміток записувача та упорядника, його листування із сучасниками дає можливість стверджувати, що П. Кулішеві вдалося не лише втілити свій задум щодо фіксації та збереження народної прози, переважно історичного характеру, але і

зробити значний внесок у становлення української фольклористики. Якби не арешт і конфіскація накладу, це видання могло б на десять років раніше за «Записки о Южной Руси» продемонструвати науковий підхід молодого фольклориста-романтика, його історіософсько-етнографічну концепцію та явити зацікавленій аудиторії безцінні зразки переказів, легенд і казок, записаних молодим П. Кулішем та його товаришами на початку 1840-х років у різних частинах України.

1.4. Фольклор і етнічна культура Глухівщини кінця XIX ст. у дослідженні П. Я. Литвинової-Бартош

В умовах активізації процесів національної ідентифікації та окреслення моделей історичної пам'яті зростає інтерес до регіональних аспектів народної культури, висвітлених у працях відомих та призабутих етнографів, фольклористів, краєзнавців. Для Глухівщини, доволі багатой на імена її дослідників, далеко не останнє за значенням місце займає постать педагога, етнографа і фольклориста Пелагеї Яківни Литвинової-Бартош (1833–1904), ім'я якої на сьогодні ховається в тіні більш відомих постатей вітчизняної науки. Утім на межі XIX і XX століть її наукові розвідки публікували провідні часописи, вона була членом-кореспондентом Паризького антропологічного товариства та дійсним членом Наукового товариства імені Шевченка у Львові. М. С. Грушевський назвав її однією з «найстарших репрезентанток української етнографії» [22, с. 3], академік М. П. Василенко зазначав, що вона «не була рядовою людиною», а її діяльність «як етнографа та публіциста не зминула без сліду для науки та суспільства» [14, с. 200].

Аналіз актуальних досліджень свідчить про те, що до цього часу немає наукової праці, у якій би були системно вивчені й детально проаналізовані всі напрями діяльності П.Я. Литвинової-Бартош. Перші публікації про дослідницю з'явилися ще за її життя. Короткі відомості про неї подаються в Енциклопедичному словнику Брокгауза і Єфрона [85, с. 778] та «Большой энциклопедии» за редакцією С. М. Южакова [53, с. 231]. Відразу по смерті П. Я. Литвинової-Бартош у 1904 році з'явилася невеличка замітка М. П. Василенка про неї в газеті «Киевские отклики» та некролог, написаний М. С. Грушевським [22]. Пізніше М. П. Василенко почав писати про цю дослідницю статтю для журналу «Киевская старина», але вона залишилася незавершеною, як

і розвідка відомого фольклориста та етнографа О. Н. Малинки про неї. Лише в 1926 році етнограф і мистецтвознавець Є. Г. Спаська, отримавши від дочки П. Я. Литвинової-Бартош особистий архів дослідниці, почала працювати над її науковою біографією, яка вийшла в 1928 році в «Етнографічному віснику» [82]. Післямову до розвідки підготував М.П. Василенко, який поділився спогадами про дослідницю та вказав на її значущість для української етнографії. Цього ж року вийшли спогади про глухівську дослідницю О. Н. Малинки [59], який з 1898 по 1903 рік вчителював у Глухові і винаймав приміщення в сина П.Я. Литвинової-Бартош. З нею він часто бачився, їздив разом на розкопки до с. Богданів, на археологічний з'їзд до Харкова, зміг добре роздивитися її енергійність, скромність та наукову наполегливість.

Від 1930-х років постать П. Литвинової-Бартош опинилася поза увагою науковців, лише в середині століття в закордонній «Енциклопедії українознавства», що виходила під егідою НТШ і за редакцією В. Кубійовича, з'явилася стаття про глухівську дослідницю.

В Україні інтерес до її постаті відновився вже в часи Незалежності. Починаючи з 1990-х років вийшло кілька розвідок про неї, зокрема, спогади онуки дослідниці В. О. Литвинової-Соловйової [57], статті Є. С. Шудрі про дослідницю та її листування з Ф. Вовком [99; 100], статті Л. П. Сапуніної [76; 77], Н. О. Зайцевої [28], В. К. Борисенко [9; 10], С. В. П'ятаченка [66; 67; 68; 69], Т. Ю. Місостова [62], Н.О. Якобчук [102], краєзнавчі нариси В. В. Терлецького [30, с. 36–41], енциклопедичні статті Б. І. Усенка та В. В. Терлецького [90; 86; 87; 88]. Стаття про П. Литвинову-Бартош увійшла до книги про 50 видатних жінок України «Це зробила вона» (К., 2018). Утім узагальнювального дослідження про науковий доробок П. Я. Литвинової-Бартош так і не з'явилося, а її праці, розпорошені по різних виданнях того часу, з того часу не перевидавалися.

Народилася майбутня дослідниця й педагог Пелагея (Поліна) Яківна Литвинова-Бартош 3 жовтня 1833 року на хуторі Терebenі поблизу села Землянка Глухівського повіту Чернігівської губернії (нині – Глухівського району Сумської області) у сім'ї титулярного радника Якова Яковича Бартоша – дрібного землевласника, якому не вдалося підтвердити право на дворянство. Мати дівчини Єлизавета Федорівна (у дівоцтві Туманська) походила зі знатного козацько-старшинського роду Туманських. Ї. Спаська зазначає: «І в оповіданнях, і в авто-

біографічних замітках П. Я., мати проходить блідою тінню поруч із батьком, до якого «Полінька» була подібна й обличчям, і який усе життя мав на неї великий вплив» [82, с. 171]. Батько, за спогадами його родини та знайомих, був людиною чесною, доброю, щедрою, ставився до селян, як до рівні, навчав цього й дітей. Пелагея Яківна згадувала, що батько влаштовував вдома вистави, зокрема, ставили «Москаля-Чарівника» й «Наталку Полтавку», і що його б могли у її часи назвати «українофілом», «бо він захоплювався Котляревським, знав напам'ять усю «Енеїду» [82, с. 171].

Дідом Пелагеї по материнській лінії був відомий історик, етнограф, письменник, перекладач, член-кореспондент Петербурзької академії наук Федір Йосипович Туманський. Йому належить складання першої в історії етнографії детальної анкети-програми для збирання історико-географічних, економічних, етнографічних, а також природознавчих і антропологічних відомостей, за якою готувалися топографічні описи намісництв колишньої Гетьманщини 1780-х рр. Очевидно, постать і діяльність діда значною мірою вплинули на рішення Пелагеї вивчати і зберігати народну культуру та історію рідного народу.

Перші роки життя Пелагея з батьками та молодшою сестрою Марією провела в містечку Хмільник на Поділлі, де родина Бартошів мешкала з 1834 по 1839 рік. У 1839 році сім'я повернулася до хутора Теробені, де «Полінька зростає в щасливих умовах, коли б не постійне слабування матері... весь вільний час буває з батьком; ходить з ним і на полі, і по млинах, по гуральнях, він їй усе пояснює, каже записувати й змальовувати» [82, с. 172]. Своє навчання вона розпочала в 1843 (або 1845) році в приватному пансіоні Генрієти Карлівни Серебрякової у м. Шостка, де серед головних дисциплін були танці та музика. Пелагея виявила значні здібності до танців і музики, добре вивчилася грати на фортепіано під орудою свого вчителя – обрусілого чеха Пішнека, капельмейстера оркестру Шосткинського порохового заводу.

У 1847 році батько відправив чотирнадцятирічну Пелагею та її сестру до Єлизаветинського інституту шляхетних дівчат у Москві, де вони навчалися протягом 1847–1852 років. У 1848 році батько помер, призначивши перед смертю опікунами доньок сусідніх дворян Лихошерстових, до яких у село Некрасове Глухівського повіту дівчата повернулися після навчання. У 1853 році дев'ятнадцятирічна Пелагея Яківна вийшла заміж за 37-річного удівця, поміщика із сусіднього села

Богданова (нині – у складі села Полошки Глухівського повіту Сумської області), де й мешкала безвиїзно в маєтку чоловіка до 1867 року. Шлюб виявився нещасливим, оцінку йому Пелагея Яківна дала в автобіографічному нарисі «За что возненавидел меня муж мой. К физиологии брака». Про те, що шлюб був нещасливим, свідчать уривчасті відомості в листах П. Я. Бартош, які зберігаються в Сумському краєзнавчому музеї. Вона народила семеро синів і троє дочок, вихованню й освіті яких присвятила своє життя. Займалась також самоосвітою, передплачувала журнали «Современник», «Отечественные записки», «Вестник Европы», «Учитель».

Із середини 1860-х років розпочався новий етап її життя, який тривав двадцять років. Пелагея Яківна мешкала в тих містах, де навчалися її діти – у Глухові, Новгороді-Сіверському, Ніжині, Києві та Москві. Молода жінка занурилася у вир культурного і громадського життя, перейнялася прогресивними настроями 1870-1880 років, які намагалася прищепити й дітям. Вона зацікавилася жіночим і робітничим питанням, педагогікою, історією, правом, етнографією, почала писати оповідання для дітей і публікувати статті в різноманітних часописах. У Києві близько зійшлася з передовими жінками української громади – Варварою Антонович, Олександрою Кістяківською, Людмилою Драгомановою. Познайомилася з Федором Вовком, який згодом значно допоміг їй у науковому становленні. У 1873 році отримала дозвіл на відкриття в Києві приватної початкової школи, де викладала сама разом з іншою вчителькою за власноруч підготовленою «Азбукою для народных школ». Там же навчалися і двоє її синів. Працювала в денному притулку для дітей робітників і селян при жіночому товаристві.

Після Києва на початку 1880-х років Пелагея Яківна мешкала три роки в Глухові, де в місцевій гімназії навчалися її молодші сини. З чоловіком, як писав М. Василенко, який добре її знав за глухівським періодом, бо вона винаймала квартиру в його будинку, стосунки закінчилися розривом: «Не рвучи офіційно з своїм чоловіком, П. Я. живе в Москві та Києві цілими роками з сім'єю в оточенні нових людей, з якими у її чоловіка не було нічого спільного» [14, с. 202]. У 1886 році Пелагея Яківна оселяється в селі Землянці, яка дісталася їй у 1874 році спадщиною по смерті батькової сестри, де й мешкала до кінця життя, досліджуючи місцеву народну культуру, готуючи статті етнографічного та іншого характеру, які надсилала до журналу «Киевская

старина», газет «Киевлянин», «Неделя» (Глухів), а також активно листувалася з відомими науковцями М. В. Лисенком, М. П. Старицьким, О. В. Марковичем, Б. Д. Грінченком, Ф. К. Вовком та ін. У деяких джерелах згадується, що вона працювала вчителькою у с. Землянка, але хронологія та подробиці відсутні. Померла П. Я. Литвинова-Бартош 8 вересня 1904 р. в с. Землянка і похована, як зазначає Ї. Спаська, «на цвинтарі під великою ялиною проти її дома в Землянці» [82, с. 197].

Діяльність Пелагеї Литвинової-Бартош різнобічна, а її спадщина багатогранна. Вона проявила себе як громадський діяч, просвітитель і публіцист, педагог, письменник, перекладач, збирач та дослідник старожитностей, добре підготовлений та обізнаний фолклорист і етнограф, праці якої вирізняє високий науковий рівень і непроминуша цінність.

До її громадсько-публіцистичної спадщини варто віднести статті просвітницького та феміністичного спрямування. П. Я. Литвинова-Бартош перейнялася ідеями про захист прав жінок під час перебування у Києві та під впливом передової київської інтелігенції. У 1874 році вона підготувала тези доповіді про «жіноче питання», де закликала до «раціонального виховування жінок та їх всебічної освіти, потрібної, щоб визволити їх нарешті з неволі, дати їм змогу працювати нарівні з чоловіками, бо це наблизить жінку й до іншого великого питання – робітничого, дасть змогу йти назустріч пролетаріатові» [82, с. 183-184]. Як зазначає Ї. Спаська, «до цього питання вона повертається не раз: р. 1888 пише статтю про інтелігентну жінку, де гаряче проповідує потрібність для жінки як загальної, так і медичної освіти, що так необхідна зокрема тим, хто живе по глухих кутках, далеко від лікарського ока» [82, с. 183-184].

Крім жіночого питання, її турбує низка інших питань, пов'язаних із просвітництвом, вихованням, освітою, медициною: «Гигиенические условия жизни крестьянских детей» (1876), «В ожидании лучшего» (1891), «Общее народное образование в г. Глухове и Глуховском уезде Черниговской губернии» (відкритий лист до редактора журналу «Образование») (1896), «Больница св. Ефросинии в г. Глухове», «Вольные ученические квартиры в провинции» тощо.

Педагогічна спадщина П. Я. Литвинової-Бартош безпосередньо пов'язана з її педагогічною діяльністю, учителюванням у приватній початковій школі в Києві та пізнішою педагогічною діяльністю у

с. Землянка. У першу чергу це «Азбука для народных школ» (1877), різноманітні допоміжні матеріали до азбуки про християнських святих, птахів і тварин, про підготовку матерів до виховання дітей та освітні повчальні оповідання для дітей [48, с. 180]. «Азбука для народных школ» підготовлена за зразком підручника К. Д. Ушинського та має підзаголовок «Составлена по звуковому способу для наглядного обучения». За спостереженням авторки російські абетки важко сприймаються українськими дітьми, тому вона намагається уникати суто російських мовних рис та слів, не зрозумілих українському школяреві. «Коли в нас немає абеток на «областных» мовах, то треба складати якісь зрозумілі якоюсь «загальноросійською» мовою, а не «суто великоросійською», – пише вона в передмові до другого видання [82, с. 184]. Відповідно до методу К. Д. Ушинського авторка вважає, що й діти простих селян, і діти багатих поміщиків мають вчитися за однією програмою. Разом із другим виданням підручника П.Я. Литвинова-Бартош опублікувала збірку оповідань про пригоди міського хлопчика, який потрапив у село й побачив там різних свійських тварин і птахів «Рассказы для детей о домашних животных» (1877). «Ці окремі оповідання про тварину або птаха написано просто і зрозуміло для дітей, а разом з тим вони дають багато відомостей наукового характеру влучно популяризованих для дитячого розуміння» [82, с. 184].

Цікавим та оригінальним є літературний доробок П.Я. Литвинової-Бартош. Її оповідання, як зазначає І. Спаська, «завсіди про те, що близько до неї стосується, що її хвилює або обурює» [82, с.190]. Частина з них торкається життя учнів: «Записки умершего», «Дешевый труд», «Скромная семья». Деякі мають суто автобіографічний характер: «В институте», «Воспитание провинциалки (в конце 20-х годов)», «Из записок гувернантки», «Маленькая биография», «Монахиня», «Московский Елизаветинский институт. 1847–1852. Воспоминания И. Бартош», «Няня», «Племянница», «Фаталист», «К физиологии брака. За что меня возненавидел муж мой» та «Захолустье».

Зображенню традиційного способу життя дрібнопомісного українського панства присвячені твори, більшість з яких залишилися в рукописах і не потрапили до друку: «Из провинциальных нравов. Фотографические снимки. Старосветские помещики (только не гоголевские)» (1875), «Варварство и цивилизация. Очерк из малороссийской жизни» (1879), «Фотографические снимки. Старосветские поме-

щики. Тётушка Елена Ивановна. Аксюша. Граф и его семья» (1881), «Отрывок из семейной хроники захолустной жизни малорусских панов. Мои тётушки» (1889); «Живые картинки в деревенском калейдоскопе. Труженица» (1890), «Аксюша», «Бытовая хроника малорусского захолустья», «Герасим», «Год в деревне», «Дешевый труд», «Живые картинки в деревенском калейдоскопе», «Из деревенской хроники», «Панщина (очерк из новых времён)», «Старое старится, молодое растёт», «Хроника захолустья. Очерки провинциальной жизни» та ін. [48, с. 183].

Надрукована лише невеличка частина з цих творів. Зокрема, у газеті «Киевлянин» за 1875 рік були опубліковані її оповідання «Старосветские помещики, только не Гоголевские», «Тетушка Елена Ивановна» та «Аксюша». Про перший із цих творів схвально відгукнувся Ф. К. Вовк, «порадивши їй працювати в галузі старовини та етнографії» [82, с. 185]. У журналі «Киевская старина» за 1904 рік був опублікований її доволі розлогий твір «Очерк из жизни старосветских помещиков», який заснований на сімейних спогадах близької родини – сімействі поміщиків Лихошерстових, які були опікунами неповнолітніх сестер Бартош – Пелагеї (Поліньки) і Марії (Марі). Глава сімейства, відставний офіцер, був, до речі, свідомо й послідовно україномовним. Оповідь має виразні ознаки художнього твору й може бути визначена як автобіографічна повість. У ній ідеться про історію кохання, одруження та подальше сімейне життя згаданого сімейства, описуються особливості поміщицького побуту першої половини XIX століття, житла, одягу, кухні, розваг і дозвілля. Згадуються народні свята та назви окремих народних пісень або їх фрагментів. За словами авторки, розповідь містить «такі риси з життя малоросійського панства, яких тепер уже не зустрінеш і які знаходимо лиш у повістях Гоголя» [52, с. 176].

Серед творчої спадщини П. Я. Литвинової-Бартош є переклади творів з інших мов. Вона переклала дві комедії Ж.-Б. Мольєра: «Жорж Данден, або Обдурений чоловік» під назвою «Грицько Дендрик, або Одарчин чоловік» та «Лікар мимоволі» під назвою «Знахар поневолі». Рукописи творів зберігаються в архіві ІМФЕ імені М.Т. Рильського НАНУ [48, с. 183].

Проте наймасштабнішою та найціннішою є фольклорно-етнографічна спадщина П. Я. Литвинової-Бартош. Усі свої етнографічні, історичні, фольклористичні та мистецтвознавчі інтереси дослідниця зосередила на регіональному аспекті вивчення народної культури.

Початок її етнографічної діяльності пов'язаний із дослідженням народної вишивки та орнаментів. Ї. Спаська зазначає що «над «Орнаментом» праця її починається із 70-х років, ще за життя дочки Марії, і тягнеться протягом 30 років до самої її смерті» [82, с. 185]. Ще мешкаючи в Києві, Пелагея Литвинова-Бартош захопилася збиранням візерунків народної вишивки, змальовувала візерунки вишивок, ткацтва, малюнки на кахлях, керамічних виробих, дереві, писанках, рушниках, скатертинах. Зразком для неї стало видання Олени Пчілки «Український народный орнамент», до якого, однак, у неї були критичні зауваження, які вона висловила в листуванні з Ф. К. Вовком. Зразки орнаментики вона шукала не лише на Глухівщині, а й у Кролевецькому, Конотопському, Новгород-Сіверському та Стародубському повітах.

Дослідницею були видані «Русские народные узоры, вып. 1: Малорусские узоры Черниговской и Полтавской губернии» (К., 1877), «Южно-русский народный орнамент, вып. 1: Черниговской губернии Глуховский уезд: Узоры, вышиванья, тканья и рисованья» (К., 1878, 2-ге вид., 1899); «Южно-русский народный орнамент, вып. 2: Черниговская губерния (уезды: Конотопский, Кролевецкий, Новгород-Северский и Стародубский)» (Х., 1902), «Сборник народных русских узоров для женских рукоделий» (К., 1879). В останній книзі візерунки переважно українські, а російськими їх названо в заголовку «тому, що вона довго лежала в цензурі, бо це були роки нагінок на все українське» [82, с. 186].

О. Н. Малинка писав про це її наукове захоплення: «Зустріне на вулиці чи на базарі в Глухові дівку в гарно вишиваній сорочці або в красивій плахті, спинить її: «Почекай на хвилинку», розгляне візерунок, змалює й іде далі, а дівка стоїть та оглядається на кумедну панію» [59, с. 205]. Ця любов до народного вбрання була тим більш особливою, що П.Я. Литвинова-Бартош, як зізнавалася сама, «ніколи в житті не носила нічого з малоросійського вбрання. Спершу не дозволяли нам опікуни, а потім забороняв мені чоловік» [99, с. 114]. Листуючись із Ф.К. Вовком в останні роки життя, вона мріє побачити свої матеріали з народного мистецтва «виданими так гарно, як Шухевичева праця» [82, с. 187], а також надсилає етнографу й мистецтвознавцю М.Ф. Біляшівському велику папку малюнків і текстів зі своєї колекції орнаментів. Справу П. Я. Литвинової-Бартош підтримували її діти. Марія починала разом із матір'ю збирання візерунків, один із синів

перемальовував зразки, а донька Настася цілком пішла материним шляхом: збирала, записувала, змальовувала народні узори та передавала їх Ф. К. Вовку.

З не меншою наполегливістю працювала П. Я. Литвинова-Бартош над статистично-економічним описом сіл Землянка й Богданів, досліджувала домашні промисли селян, народну агротехніку та інші історико-етнографічні аспекти, які висвітлила в наступних працях: «О переселении из с. Землянки на Кубань» (1876), «Еще о старинных трактах или дорогах в Южной России» (1883), «Народные формы землевладения» (1891), «Нужны ли сельские магазины» (1891), «Сельскохозяйственная жизнь в России» (1898), «Испольщина» (1896), «К истории оспопрививания в Малороссии» (1904), «Олійниця у селі Землянці Глухівського повіту на Чернігівщині» (Львів, 1905).

В останній розвідці дослідниця описує традиційний спосіб збивання олії ручними олійницями, які на той час уже виходили з ужитку. «Багато вже усякої старовини згинуло на Вкраїні, – пише П. Я. Литвинова-Бартош, – і не згадать тепер, як що діялось, які де були первісні пристрої задля різної роботи. Розповсюдились усякі кінні, водяні, парові – механічні – пристрої, тільки де-не-де по глухих селах zostалися пристрої саморучні, як то: олійниці, круподерні і т.і., та й ті мають незабаром згинуть. Отже ж подаю тут відомості про олійницю, котра ще вдержалась у нашому селі» [55, с. 83]. До статті дослідниця подає одинадцять малюнків, на яких вона замальовувала ручну та ножну ступу, план олійниці, прес, ківш та інші частини та пристрої олійниці.

У статті «Как землянцы потеряли свою «вольницу» дослідниця описує давню норму звичаєвого права: «вільницю» – орні, сінокосні або засаджені лісом землі, які належали громаді, і наводить місцеві перекази про те, як мешканці села Землянка втратили свою вільницю, яку захопив місцевий поміщик Забіла. Один із наведених переказів близький до гоголівського сюжету про подорож козака до цариці. У ньому йдеться про те, як землянці відрядили односельця, козака Тимофія Чубуна до цариці в «Питенбурх», якого там «самодражниця Катерина» й «Потьомка» обдурили, спокусившись подарованими паном Забілою конями. Другий наведений переказ торкається продовження історії з «вільницею», половину якої спадкоємець попереднього пана вирішив повернути землянцям, але ті відмовилися від половини, гадаючи, що це цар нарешті віддав їм усю землю, а пани хочуть

обдурити. Тож пан продав ці землі в казну, а землянці таким чином втратили свою «вільницю».

Про особливості народних вірувань та звичаїв йдеться в статтях: «Криница – богиня плодородия у северян» (1884), «Как сажали в старину людей старых на лубок» (1885), «Закрутки и заломы» (1899). У першій розвідці дослідниця вказує на існування народних вірувань в особливий вид духів, схожий із русалками, – *криниць*. *Криниці* живуть лише в джерелах, а там, де немає джерел, там немає й цих *криниць*, хоча русалки там можуть бути. І на підтвердження цих вірувань дослідниця наводить народну легенду про перетворення дівчини на квітку – водяну лілію. Про поширення на Сіверщині подібних вірувань писав Д. Багалій, який повідомляв про збережене до цього часу повір'я в Чернігівській губернії – центрі Сіверської землі – в існування *криниць* або русалок при колодязях.

У статті про закрутки йдеться про особливий вид народної магії, який, як зазначає П. Я. Литвинова-Бартош, «і до цього часу вселяє немалий страх простому сільському люду» [50, с. 139]. Дослідниця наводить записану нею від селян із села Землянки розповідь про те, як у 1820-х роках місцевий священник на прохання поміщика Бартоша служив на леваді молебень та «виривав хрестом закрутку», начебто зроблену місцевою селянкою, у якої від цього стався напад «падучої», «покорчило руки й ноги», і «вона жила калікою до своєї смерті». Дослідниця замалювала кілька бачених нею «закруток» і «заломів», а також записала пояснення до них від «знаючої» людини – місцевого козака, шістдесятирічного Миколи Сірика, який отримав свої знання і вміння виривати та «відшептувати» закрутки й заломи від старого козака Романа Голуба. Народним віруванням також присвячена розвідка «О ведовстве и колдовстве (Черниговская губерния, Глуховский уезд)» (1879), рукопис якої з нотатками О.Ф. Кістяківського зберігається в архіві ІМФЕ імені М.Т. Рильського НАН України [48].

Допис «Как сажали в старину людей старых на лубок», як зазначає М.С. Грушевський, «через непорозуміння останніми роками був причиною дуже завзятої полеміки, бо на його підставі звичай забивання старих людей прийнято за сучасний» [22, с. 3]. У ньому П. Я. Литвинова-Бартош повідомляє про давній звичай «людей старих, які не подавали надії на життя, які були тягарем собі та іншим, вивозили взимку в глушину й опускали в глибокий яр, а щоби під час спуску

не могли розбитися чи затриматися на схилі, їх саджали на луб, на якому вони, мов на санях, доходили до дна яру. Звідси і вираз: «садовити на лубок» чи «пора його на лубок» [51, с. 354]. На підтвердження цього звичаю дослідниця наводить два перекази. Перший – про безжальну пані, яка вигнала взимку стареньку жінку-прислугу зі свого двору назад її хати-пустки, де вона й замерзла – не несе в собі видимого зв'язку зі згаданим архаїчним звичаєм. Другий наведений переказ має етіологічний характер і пояснює причини відмови від архаїчного звичаю «садовити на лубок» повчальною розповіддю про те, як сини відмовилися виконувати волю громади і приховали старенького батька, який дав їм цінну пораду, як отримати гарний врожай у несприятливий рік. Дізнавшись, хто дав синам таку пораду, громада з почесною вийняла діда з ями й заборонила старих людей «саджати на лубок».

На підтвердження поширення переказів на цю тему схожу народну оповідку з Черкащини опублікував Б. Д. Грінченко в 1895 році під назвою «Син батька на лубку вивозив». Він же передрукував опублікований у 1852 році О. В. Шишацьким-Іллічем переказ «Лубок», зафіксований на Чернігівщині. Два перекази з Харківщини були опубліковані в 1901 році в журналі «Этнографическое обозрение» під заголовком «Выбрасывание стариков и старух». У 1907 році І. С. Абрамов помістив запис переказу з Воронежа Глухівського повіту під назвою «Как перестали убивать стариков» у журналі «Живая старина» за 1907 рік.

У 1902 році «Енциклопедичний словник Брокгауза і Єфрона» навів інформацію, подану в замітці П. Я. Литвинової-Бартош, у статті «Убийство стариков и детей», зазначаючи, що «в недалекому минулому цей звичай практикувався в Малоросії» [98, с. 403]. Ця публікація викликала негативний резонанс в Україні, й редакція часопису «Киевская старина» в 1902 році виступила зі спростуванням, зазначаючи, що «така форма повідомлення в «Енциклопедичному словнику» дала привід багатьом із наших земляків обуритися тим наклепом, який зведений на малоросійський народ у його сучасному культурному стані» [13, с. 93] і що насправді дослідниця зафіксувала лише народний переказ про старовину, «не прив'язаний ні до місця, ні до часу» [13, с. 94]. За два роки цей журнал знову повернувся до даної теми, оскільки резонанс не вщухав і з'являлися нові публікації в пресі, автори яких «рішуче відкидають існування звичаю убивати старих людей у сучасній Малоросії» [12, с. 24]. Підсумовуючи докази, автор

наводить низку пояснень історичного й етнографічного характеру, заснованих на існуванні стійкого виразу «на саночки посадовить», що є відголоском давньоруського звичаю проводити померлих в останню путь на санях не лише взимку, а й улітку. Сучасні фольклорні записи із Сумщини вказують на те, що народні перекази про те, чому старих людей перестали «садовити на лубок», подекуди зустрічаються й понині.

Найзначнішим етнографічним успіхом П. Я. Литвинової-Бартош стала її праця «Весільні обряди і звичаї у селі Землянці Глухівського повіту у Чернігівщині» (1900), надрукована у Львові за сприяння Ф. К. Вовка і яку високо оцінили провідні вчені того часу [54]. У листі до Ф. К. Вовка вона дякує йому за те, що її записи «Ви переклали нашою мовою, а не львівським наріччям» [99, с. 112].

Розлогий опис весілля займає сто сторінок, містить детальний огляд 25 важливих актів весільного дійства, а саме: *допитки, сватання, розгляди, заручини або хустки, запоїни, єднання попа й огласи, змовини, коровай, покраса, чоботи, запрошування на весілля, дівич-вечір, печогладини, неділя вінчання в церкві, скриня, відвезення віка, зустріч поїзда, продаж молодої, перекори, сорока, жертва золотці, потороч, циганищина, одводини*.

До опису весілля додані власноруч змальовані дослідницею ритуальні речі, які супроводжують традиційне весілля: *коровай, вильце, шишки, ціпок, канчук*. До певних етапів весільної драми подано відповідні пісні, яких налічується 250 зразків. Народні весільні пісні становлять найбільшу цінність цієї праці. Основною їх темою є змалювання туги за своєю родиною; у багатьох із них є звертання до рідної матері, до родини. Не позбавлене весілля й сороміцьких пісень, які також потрапили в опис весілля.

Дослідниця вказує, що весілля і вінчання – це різні за значенням акти, основним же є весілля: «І в нас, як і скрізь на Україні, – весілля одне, а вінчання друге. Буває, що люди живуть не вінчавшись, на віру, відбувши потихеньку хоч малесеньке весілля, не відбувши ж весілля, не можна жити в парі, хоча б люди й повінчались» [54, с. 70]. Окремо виділено й детально описано звичай «життя на віру», як називали невінчаний шлюб «між людьми, що не можуть через що-небудь звінчатися по закону» [54, с. 171].

У листі до Ф. К. Вовка вона писала: «Я ж у свої 63 роки й в сільській глушині ніяк не можу відстати від усякої літератури та дещо

пописую зараз, переважно малоросійську етнографію, величезний письмовий матеріал не знаю, куди можна подіти, адже в Києві майже ніколи не буваю» [99, с. 108]. Деякі свої етнографічні розвідки П. Я. Литвинова-Бартош за сприяння Ф. К. Вовка опублікувала в тогочасних паризьких етнографічних виданнях. Низку фольклорних записів, здійснених на Глухівщині, дослідниця передала для публікації О. Н. Малинці, який надрукував їх без зазначення авторства у своєму «Сборнику материалов по малорусскому фольклору» (1902). Більшу частину її записів О. Н. Малинка надіслав до Товариства любителів природознавства, антропології і етнографії при Московському університеті, секретар якого М. А. Янчук збирався надрукувати їх окремим томом, але під час пожежі на складі товариства в 1905 році ці матеріали згоріли. А оскільки, як зазначав О. Н. Малинка, чернеток він не зберіг, тому, на його думку, ці матеріали «загинули навіки» [59, с. 205].

Допомагала П. Я. Литвинова-Бартош М. Біляшівському в організації археологічних розвідок у с. Богданів, а також брала участь у роботі 12-го Археологічного з'їзду в Харкові (1902). Передала багато експонатів зі своїх колекцій до петербурзьких і московських музеїв, зокрема, поповнила колекції Російського Географічного товариства в Києві та Петербурзі, Політехнічного й Кустарного музеїв у Москві. До словника, який укладала редакція журналу «Киевская старина» і який видав Б. Д. Грінченко, вона надіслала 200 українських слів.

Чимало її записів залишилося неопублікованими й зберігаються разом із її рукописами та листами у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Інституту археології НАН України та Національного музею історії України. Листи зберігаються також у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. З матеріалів, які зберігаються в архіві ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України й мають фольклорно-етнографічний характер, варто згадати такі праці: «Свадебные обряды Глуховского уезда Черниговской губернии в с. Землянке» (1886); «Алфавітна книжка» (вірування, замовляння, загадки, закрутки та заломки (з малюнками), кваша, весільне печиво, народна медицина, кормові трави, ступа, олійниця, весілля, природні барвники для фарб, «коза», мистецтво орнаменту, городництво, ткацтво, дзвін с. Землянки, пісні (родинно-побутові, купальські, чумацькі, дитячі, весільні, жартівливі, веснянки, балади, щедрівки), легенди, приказки,

словник діалектних слів) (1896); «Гаркуша и Земляницы» (1899); «Песни с. Землянки, д. Богданова в сравнении с песнями напечатанными в «Киевской Старине» за 1897 г., сентябрь» (1899); «Народный календарь Глуховского уезда»; «Песни села Землянки повседневные и вечерничные», а також відомості про поховальний обряд та записи родинно-побутових пісень, весільних пісень, про кохання тощо [48, с. 181-182].

Цікаві документи, пов'язані із П. Я. Литвиною-Бартош та родиною, зберігаються в Сумському краєзнавчому музеї. Огляд цих документів підготувала Л. П. Сапухіна [76; 77]. Зокрема, лист батьків Я. Я. та Є. Ф. Бартошів до брата й кума Дмитра Савича й сестри Пелагеї Гаврилівни від 12 жовтня 1833 р. з повідомленням про народження дочки Пелагеї та її хрещення 7 жовтня. Цей лист, який відправлено з хутора Теробені, підтверджує місце й дату народження майбутньої дослідниці, навколо яких певний час були розбіжності, зокрема, у першому виданні УРЕ вказувалося, що вона народилася в м. Хмільник на Вінничині. Цікавих подробиць сповнені листи батька до своїх доньок, Поліни й Марі, як він їх називає, надіслані їм під час їхнього навчання в Москві, а також листи, які згадують про вінчання та шлюб П. Я. Бартош і П. О. Литвинова, про пошуки гувернантки й няні для їхніх дітей, про драматичний розлад у сім'ї, про розпач матері, яка шукає медичної та фінансової допомоги для своєї вмираючої доньки та листування із «Санкт-петербургскими ведомостями», які готові співпрацювати з дослідницею «в якості кореспондента з Глухова» [77, с. 91]

Деякі праці П. Я. Литвиної-Бартош вийшли друком уже в наш час, зокрема, розвідка «Малоросійські святки», підготовлена до публікації та перекладена українською мовою В. К. Борисенко [9, с. 32-33]. «Дослідниця підготувала опис давніх українських свят зимового циклу народного календаря, зберігаючи всі деталі й елементи, дала їм назву «Малороссийские святки», – зазначає В. К. Борисенко [9, с. 32]. У своїй розвідці П. Я. Литвинова-Бартош дає загальну характеристику зимової обрядовості, яка в народі «триває й тепер за язичницькими обрядами, змішаними проте з християнськими до такої міри, що важко буває відрізнити, де закінчується язичництво, а де починається християнство» [56, с. 32]. А також наводить детальний опис місцевого варіанту різдвяних свят, згадуючи кутю й інші святкові страви, а також ритуали та повір'я Святвечора. Подано відомості про звичай колядування та наве-

дено два зразки місцевих колядок, описано водіння «Кози» та подано текст пісні, яку виконує хор під час цієї вистави, а також згадано про народну виставу «Цар Максиміліан», опис якої пізніше оприлюднив ще один дослідник старожитностей Глухівщини Іван Абрамов. Наприкінці наведено зразок щедрівки, яку виконує молодь, та зразок віншування, з яким хлопчики засівають вранці 1 січня.

На сьогодні можна говорити про певну активізацію уваги місцевих краєзнавців, любителів фольклору і старовини до постаті своєї непересічної землячки. На батьківщині П.Я. Литвинової-Бартош у с. Землянка до 185-ї річниці від дня її народження був створений музей, що відкрився 10 серпня 2019 р.

«Здається, немає такої галузі народної культури, яку б поминула увагою у своїх численних розвідках П.Я. Литвинова-Бартош», – слушно зазначає В. К. Борисенко [10, с. 66]. Усе її життя було боротьбою з обставинами і прагненням до виконання глибоко усвідомленої народознавчої місії. «Усією своєю любов'ю до Малоросії й науки взагалі, – зазначала вона, – я зобов'язана виконанню батьківського бажання – виховати своїх дівчаток так, як би він хотів виховати своїх синів, якщо б їх мав» [99, с. 114]. Ентузіазм талановитої збирачки й дослідниці народних скарбів Сіверщини, помножений на енергійність та любов до рідного краю, явив гідний подиву науковий подвиг, вартий належного пошанування та доброї згадки. А її життя та наукова діяльність, які рясніють білими плямами, заслуговують на глибоке та кропітке вивчення.

1.5. Семантика традиційних мотивів календарно-обрядової лірики Роменщини початку ХХ ст. (за матеріалами записів Павла Гнідича)

Українська наука до початку ХХ ст. накопичила великий досвід і мала значні здобутки в усіх галузях, зокрема, і в галузі фольклористики. Свій посильний внесок до науки про народне мистецтво робили всі, хто уболівав за долю народу, його культуру – історики й письменники, митці і краєзнавці, лікарі й природознавці, юристи й педагоги. Саме на цей період припадає початок наукової діяльності Павла Олександровича Гнідича, фольклориста, етнографа, педагога. Багаторічна збирацька робота П. Гнідича завершилася випуском 5-томного

збірника «Матеріалів із народної словесності», який завдяки першоджерельному матеріалу з маловивченої території України не втратив свого значення й дотепер.

Усього збирачем було записано понад 2000 текстів, які під час публікації отримали наскрізний порядковий номер. Перший випуск «Пісні обрядові» має 495 позицій. Дві частини другого випуску «Пісні необрядові» містять 551 пісню, остання з яких має порядковий номер 1046. Четвертий випуск «Казки, легенди, оповідання» починає нумерацію з числа 1472. Отже, втрачений третій випуск мав, вираховуючи за наскрізною нумерацією, 426 позицій. Згідно з повідомленням самого збирача це був збірник молодіжних пісень і за обсягом, як бачимо, фактично мав дорівнювати другому випускові. Четвертий випуск містить 113 зразків народної прози. Що було у втраченому п'ятому томі можна лише здогадуватись, орієнтуючись на авторські плани.

Серед усього фольклорного матеріалу, опублікованого в збірнику Павла Гнідича, пісні складають переважну більшість. Маючи загальний авторський розподіл на обрядову й необрядову, пісенність представлена епічними та епіко-ліричними жанрами, календарно-обрядовою й родинно-обрядовою поезією, соціально-побутовою й родинно-побутовою лірикою, жартівливими і сатиричними піснями. Зафіксований пісенний загаль містить жанри, які вже уповільнили процес продукування, і жанри, які гнучко пристосовувалися до нових умов. Питома вага новотворів серед опублікованого матеріалу невелика, оскільки їх планувалося видати окремим томом.

Активні зміни в суспільстві в другій пол. XIX – поч. XX століття внесли зміни в життя українського села, у суспільну свідомість творців і носіїв фольклору. «З розширенням світоглядних позицій останніх поетична творчість поглиблюється психологічно, розширюється тематична амплітуда, удосконалюються засоби художньої виразності. Рух у напрямі переважання мистецької функції і віддалення від утилітарної є закономірністю, що простежується і в змінах жанрової системи» [19, с. 11]. Цей процес призвів до переходу багатьох пісенних жанрів і тематичних груп, зокрема обрядових, епічних і деяких суспільно-побутових, зі сфери активного побутування у сферу пасивного репертуару з подальшим поступовим забуванням, що й засвідчили записи П. Гнідича.

Особливо цікавим, з огляду на вищесказане, видається порівняльний аналіз більш ранніх записів пісень із цього регіону. Систематичне наукове фіксування пісень із Полтавщини та Сумщини розпочалося з М. Максимовича і А. Метлинського. Продовжили цю справу П. Куліш, М. Маркевич, П. Чубинський, Б. Грінченко та інші. Найближчим до місця записів Гнідича є ареал досліджень О. Потебні. Півстолітня віддаленість досліджень одного й того ж регіону дає унікальну можливість простеження часової трансформації варіантів.

Відомо, що О. Потебня надзвичайно уважно ставився до варіантів фольклорного твору. На його думку, незважаючи на відоме багатство проміжних структур народної пісні, практично неможливо встановити різницю між варіантом і новою піснею. Розвиваючи це положення, вчений приходить до висновку, що «пісня впродовж свого життя є не одним твором, а низкою варіантів» [71, с. 143].

Спостереження за варіантами пісень у записах О. Потебні і П. Гнідича дають фактичне підкріплення вищенаведеним умовиводам про занепад старіших верств народної пісні. «Ті кілька весіль, які вдалося побачити, – зазначає П. Гнідич, – залишили враження, що обрядова сторона швидко зникає» [18, с. 67]. Нові реалії життя, вплив міської культури призвели до того, що обрядова пісня, ще активно побутуюча за часів Потебні, у записах Гнідича фіксується як пасивний репертуар старожилів: «Купальські пісні знають тепер погано. Вони забулися разом із заборонаю купальських обрядів» [18, с. 103]. Це ж стосується і зимового обрядового циклу: «Звичай колядувати на перший день Різдва забутий, здається, скрізь. Найдовше цей звичай затримався в Рогинцях, в Калинівці. В інших місцях, наприклад в Бацманах, не колядують вже близько 50 років» [18, с. 132].

Відмова від обрядовості, як календарної, так і родинної, відбувалася не стільки через заборони, скільки завдяки зміні світогляду. «Іноді все обрядове якось свідомо відкидається, – ділиться своїми спостереженнями збирач. – Доводиться чути, що про припинення обряду говорять як про щось передове, як про вплив якоїсь освіченої людини» [18, с. 3]. Він усвідомлює, подібно до С. Єфремова, що, зважаючи на зміни, «дивно було б, якби народна творчість при старих своїх формах устоялася. Це не тільки на Україні так повелося, а скрізь і всюди було й буде, коли міняються форми народного життя й руйнуються самі основи старого світогляду» [27, с. 324].

Найкращим аргументом на користь життєздатності фольклорної традиції є зафіксований збирачем пісенний масив, який є складовою частиною загальнонаціонального надбання. Унаслідок внутрішніх законів людської свідомості, які повсякчас дають народній творчості шанс до регенерації, фольклор буде супроводжувати людство завжди. У парадигмальності фольклору (подібно до парадигмальності мови) знаходить своє переломлення теорія відносності, здатності багатоманітного бачення світу не тільки через проекцію кожного окремого етносу, а й кожного індивідуума. Якраз у цьому й слід вбачати нескінченність його існування, як усного мовлення. Кожний новий варіант пісні, казки, анекдоту – це оновлений акт їх буття й вираз онтологічної природи їхнього «відтворення», схожого на процес відтворення в природі. Саме тому часовий зріз фольклорного масиву Роменщини, здійснений П. Гнідичем, знаходиться в органічному і динамічному зв'язку з попередніми і пізнішими варіантами.

Фіксація фольклору Роменщини тривала й після П. Гнідича. У 30-х роках його слідами пройшов Г. Нудьга. У 60-70-х роках там робив записи В. Дубравін. Низку експедицій провели співробітники ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Фольклорні експедиції в Бацманах і сусідніх селах організовувала кафедра української літератури Сумського державного педагогічного університету під керівництвом автора статті. Зіставлення цих матеріалів із записами П. Гнідича становить одну із основних методологічних засад нашої роботи, оскільки дає можливість простежити динаміку фольклорного процесу на конкретному, науково надійному матеріалі.

Перший том «Матеріалів з народної словесності» П. Гнідича містить пісенний матеріал, який прямо чи опосередковано стосується народних календарних обрядів. Наслідком авторської жанрово-тематичної класифікації стало виокремлення шістьох календарно-обрядових пісенних груп: веснянок, петрівчаних та купальських пісень, колядок, щедрівок і засівальних віншувань. Ці групи текстів об'єднані приналежністю до весняно-літнього й зимового обрядів, або їх залишків. У даному випадку вчений орієнтується на традиційний для української фольклористики етнографічний підхід до класифікації обрядового фольклору, в основу якого покладений принцип зв'язку тексту та відповідного обряду.

П. Гнідич розміщує більш архаїчні, прямо пов'язані з обрядом, пісні на початку кожного розділу, за якими подані пісні, що пов'язані зі святом не ритуальною функцією й не тематикою, а мають лише часову прикріпленість до даного календарно-обрядового дійства. Унаслідок втрати обрядовими піснями магічно-ритуальної функції, вони все більше починають тяжіти до родинно-побутової лірики. Виділення П. Гнідичем усього двох видів календарно-обрядових пісень (власне обрядових та обрядової лірики), до того ж не завжди чітко й послідовне, спрощує складну градацію обрядової пісенності, серед якої виділяються власне обрядові пісні, пісні, що повторюються в різних обрядових дійствах, пісні, що створюють тло, настрій, звичайні побутові ліричні пісні, які не є обрядовими, але за традицією виконуються під час певного обряду. Не враховує вчений при публікації й той факт, що не всі обрядові пісні належать до ліричного роду, а чимало з них мають розгорнутий сюжет або ж розігруються і входять відповідно до епічного і драматичного родів.

Переважна кількість веснянок, які складають найчисельнішу групу із зафіксованих календарно-обрядових пісень (90 зразків) передають емоційний стан молоді навесні й увиразнюють характерну для всіх календарно-обрядових пісень тему кохання, весняного парування молоді, яка одержує логічне завершення в купальських і жнивних піснях, у весільному обряді. Хоча саме цим життєстверджуючим оптимізмом вони й пов'язуються із архаїчними веснянками, які, згідно з думкою М. Грушевського, «виявляють об'єктивно мету свого піднесення енергії в виконавцях: передати її доохресному світові, своїм екстазом, збільшеною енергією і волею розбурхати природні сили, розбудити до життя, до продукції, піднести їх життєву силу» [21, с. 132].

«З настанням весни співають веснянки, – зазначає збирач. – На першому і другому тижні посту говіють, і тоді пісень не чути, а з третього тижня, якщо стоять теплі дні, над лісом і пагорбами лунають веснянки. Гуртом йдуть із піснею в ліс, або зберуться біля млинів, або з пагорба співають веснянки про «челядь» сусіднього «кутка» [18, с. 103].

Виконанням на широкому просторі зумовлений специфічний прикінцевий вигук. Це закличне «гукання» характерне для більшості архаїчних веснянок, особливо тих, які звертаються до «весни», «весняночки»:

Весняночко, паняночко, де ти забарилась,
Що й у лісі, на орісі хвостом зачепилась? [18, с. 103].

Цей вигук також мають і жартівливі пісні-кпини над «челяддю» чи хлопцями сусідніх кутків. Але слід зазначити, що майже усі ці пісні зафіксовані й у варіантах більш сучасного звучання, без вигуків.

Власне веснянок, як одностайно стверджують дослідники цього жанру, небагато. Частіше це варіанти кількох пісень. Проте типові мотиви веснянок переймають і ліричні пісні весняного обрядового циклу. До таких мотивів належить мотив смерті, пов'язаний зі «смертю» і «воскресінням» природи. Серед весняних святкових церемоній у багатьох народів у давнину передбачалось і вшанування вмираючого і воскресаючого божества рослинності: у єгиптян Озіріса, у греків Адоніса, у римлян Аттіса, у давніх українців цей персонаж зберігся за евфемізмом Коструб (Кострубонько). Ритуальна смерть лежить в основі багатьох зафіксованих П. Гнідичем весняних пісень. Найчастіше подібні тексти передають жалі дівчини з приводу смерті козака:

Що у нашому городі ромен, ромен,
Уже козаченько умер, умер.
А дівчина ходє та все руки ломє,
І вже козаченько не говоре.
Дівчина ходє та в груди б'ється.
І вже козаченько не обізветься [18, с. 118].

Мотив смерті дехто із вчених вбачав (через метафоричне зближення смерті й мандрівки) й у відомій пісні «А вже весна, а вже красна». Але якщо й був у цієї веснянки міфологічний чи історичний підтекст, його давно вже змінив ліричний мотив нещасливого кохання:

Помандрував козаченько у чистое поле,
За ним біжить дівчинонька: «Вернися, соколе!»
«Не вернуса, гордівнице, гордуєш ти мною.
Нехай твоє гордування все перед тобою» [18, с. 119].

Мотивом смерті перейняті й деякі із зафіксованих веснянок із центральним жіночим персонажем:

Лежи, лежи, дівчинонько,
В дубовій колодці,
Поки прийде козаченько
В шовковій сорочці [18, с. 105].

М. Максимович підкреслював, що веснянки виконують виключно дівчата, а парубки лише, коментуючи дівочі ігри і пісні, втручаються своїми жартами в дівочий спів. Дівчата у відповідь висміюють їх у жартівливих пісеньках. «Такі відступи, жарти, весела суперечка показують, що закликанню весни вже не надавалося магічного значення. В кінці XIX ст. на більшій частині України це були молодіжні гуляння з піснями, хороводами, іграми» [80, с. 78].

Пісні цієї групи широко представлені в записах багатьох збирачів, зокрема, подає їх у своєму збірникові П. Гнідич. Найбільш поширений мотив цієї групи – це величання свого села, свого кутка на протигау іншим.

На цім кутку Шовкунівці верба зелененька.
Чого вона зелененька ? Челядь молоденька!
На тім кутку Сиротівці верба дупената.
Чого вона дупената ?

Що челядь горбата (або головата, черевата) [18, с. 114].

Аналізуючи зразки подібних весняних пісень зі збірника П. Чубинського, М. Грушевський приходить до висновку, що вони належать до «дуже старих форм гуртового флірту молодіжі», які включають у себе «передирки обох громад, молодецької й парубоцької», до котрих часто включається третя, громада молодниць» [21, с. 293]. Ця функція залицяння, захований не в тексті, а в контексті еротичний зміст послугували надзвичайній популярності подібних пісень, їх живучості й активному побутуванню. «Вони заховались і досі в досить численних відмінах, деякі з доволі архаїчним характером, причім маємо майже виключно співи дівочього хору, можливо, тому, що забави ігри, до котрих вони приставали й так заховались, зійшли виключно на дівочькі забави» [21, с. 293].

У примітках до веснянок П. Гнідич зазначає, що всі вони, за окремими винятками, записані від молодих дівчат. Гострий дівочий язик не минає жодної парубоцької вади, ні реальної, ні приписуваної. Дістається лінюхам, хвалькам, зальотникам, нечупарним. Іноді ці кпини бували занадто дошкульними і доволі грубуватими:

Як вийду я за ворота,
Стоїть мій нескреба,
Того що мені не треба.
Що на тій нескребі сіра сірячина,

Через плече сопляк тече,
Через губу слина [18, с. 111].

Дістається й дівчатам чужих громад, інших кутків. На відміну від своїх дівчат – «чорнобривих», інші – «клишоногі», «голомозі», «косоглядні», «губаті». Окрім фізичних вад, частіше приписуваних, ще дошкульнішому сміхові піддаються моральні вади, зокрема, ліни्वство:

Що робити не прибити,
А жать не нагнеться,
А як вийде на улицю,
З челяді сміється [18, с. 118].

Отже, подібні пісні, залишаючись у групі обрядових, мали функцію своєрідних залицянь і містили певний еталон морально-етичних норм для молоді. До того ж виконання у формі своєрідних хороших діалогів – перекличок позитивно вплинуло на їхню художню форму й мелодійність.

Логічним продовженням попередньої групи з її жартівливим залицянням є зафіксована група пісень про женихання та сватання. Ці пісні описують ситуацію «дівчина на порі» та «парубок на оженинні». Тут і пісенне звертання до батька коханої дівчини («Оддай, оддай, Левонтію, свою одиницю»), і поради парубкові не спокушатися багатством нареченої («Багатая - губатая, а ще к тому пишна, а вбогая хорошая, як у саду вишня»), і прагнення попри всі перепони одружитися з коханою («Як я її полюбив, то я її возьму»).

Не завжди ці пісні наповнені світлим і безхмарним почуттям. Певного драматизму надає включення мотивів нещасливого женихання, нерозділеного кохання, протидії батьків чи «ворогів»:

Та не я тебе та й осудила,
А судять же нас люди,
Що з нашого женихання
А нічого не буде [18, с. 113].

Любовно-еротичний зміст пісень, мотиви майбутнього сватання і весілля, побажання щасливого подружнього життя зближують цю групу веснянок з іншими обрядовими піснями. «Найбільш поширені в веснянках мотиви кохання, протиставлення милого нелюбу, і саме ці мотиви пов'язують обрядові пісні весняного циклу з піснями весільними і родинно-побутовими. Образно висловлені побажання щасливого шлюбу наближують веснянку до величальних коляд дівчині або парубкові» [5, с. 256-257].

Весняні пісні про кохання мають багато спільного з народними ліричними піснями родинно-побутового циклу. Відділяє їх, на думку М. Грицяя, те, що в них менше соціальних мотивів, а більше оспівуються епізоди перших зустрічей закоханих: «Пробудження природи органічно в'язалось із пробудженням інтимних почуттів молоді» [20, с. 11]. Весільні мотиви весняно-літніх календарних пісень ще першими дослідниками обрядової поезії у ХІХ ст. пояснювалися тим, що весільні обряди розвинулися з тих свят, до яких вони були свого часу застосовані. Ф. Вовк зазначав: «Сучасний стан порівнюючої етнографії дає вже змогу твердити з певністю, що «игрища межю селы», що в їх супроводі відбувалися ці свята, були справжньою шлюбною установою, як говорить про це Начальний Літопис («бъраці не бываху въ нихъ, но игрища межю селы») [16, с. 210]. Цей вплив, на думку вченого, був взаємним: «Релігійний ритуал нашого весілля – це перенесений на індивідуальний шлюб обряд рокових весняних свят та «игрищ», які були свого часу суспільно-шлюбною установою» [16, с. 210].

Взаємини молоді були лейтмотивом і петрівчаних пісень (у Гнідича – «петрівки»). Практично усі 19 опублікованих у цьому розділі пісень пов'язані із темою дошлюбних взаємин. Не всі вміщені тут пісні можна однозначно віднести до петрівчаних. Ніяких сумнівів не викликає хіба що традиційно петрівчаний мотив скарги на малу нічку, коли дівчині виспатися ніколи перед тяжким днем:

Мала нічка – петрівочка,
Не виспалась наша дівочка.
До череди гнала, задрімала,
На пенечки ноги позбивала,
А на спички очі повиймала [18, с. 124].

Інші пісні пов'язані з цим циклом описом літніх змін у природі, дозріванням жита, куванням зозулі та недалекою вже порою осінніх весіль.

Та й час, мати, жито жати,
А схиливсь колосок, ісхиливсь колосок.
Ой час, мати, дочку ддати,
Змінивсь голосок, змінивсь голосок [18, с. 124].

Весільні мотиви зустрічаються в поданих петрівках у діапазоні від заручин («Вона йому молодому ручку дала») та запросин на весілля («А що й в городі катран-зілля, кличе Марьосечка на весілля») до

жалів матері, яка «годувала дочку як панночку, оддала людям на славочку» та нарікань молодой невістки:

А свекорка іде, суде мене:

«А ледащо, невістка, не робітниця,

До нашого діла – не кукібниця,

До нашого роду не привітниця» [18, с.127].

Весільні мотиви літніх обрядових пісень пов'язані були не лише із наближенням осінньої пори весіль, але і, як уже зазначалося, з відгомонам шлюбних ігрищ під час весняно-літніх календарних свят. Одним із таких свят було Купала, яке пов'язане в народі з початком шлюбного сезону. Зафіксовані П. Гнідичем кілька купальських пісень не відбивають усього тематичного різноманіття, хоча яскраво представляють типові купальські мотиви. Купальські пісні на початок ХХ століття вже мало були пов'язані з обрядом, у них, усе «обрядове і звичаєве вже стерте часом. Єдине, що недоторкано збереглося в них, – це поетична атмосфера свята середини літа, із бадьорим загальним настроєм, життєрадісна, приваблива, вщерть налита силами найвище розбуялої життєвості, з елементами драматичного і поетичного» [80, с. 40].

Мотив дошлюбних взаємин і сватання звучить у пісні «По купала ходила», в якій «попович» знайшовши загублену дівчиною «запашину», погоджується повернути лише за однієї умови:

Запашини не верну,

Поки тебе не возьму [18, с. 127].

Давні міфопоетичні мотиви звучать у піснях «Ішли дівки по ягідки» та «Іване, Іванечку». Традиційний для цього свята мотив смерті, який драматично вирішується в ритуалі спалення (потоплення) обрядових опудал (Купала, Марени, Кострубонька), оформлюється і словесно-музичними засобами. Варіант першої із зазначених пісень наводить О. Потебня при розгляді купальської символіки, зазначаючи при цьому, що «відношення цієї пісні до потоплення Марени зовсім не ясне» [72, с. 531]. Дійсно, розгляд семантики центрального жіночого персонажу купальського міфу, що найчастіше виступає під іменем Марени (демона смерті, божества зими чи рослинності, духу води чи померлих предків, як трактували цей персонаж дослідники української міфології від М. Костомарова до сучасних) мало що дає для розуміння пізнішої семантики пісенного образу. Більшість цих тлумачень були спрямовані на реконструйовану парну міфологему, спираючись при

цьому переважно на етнографічні спостереження за ритуальними функціями. Тут можна говорити про пізніші міфопоетичні конотації, які в пісні заступили початкове значення. Сучасні дослідники слов'янської міфології ствержують, що «в основі міфа, який реконструюється за чисельними купальськими піснями та іншими фольклорними текстами, лежить мотив кровосумішного шлюбу брата із сестрою» [31, с. 29]. Саме за це покарана сестра, і її тіло перетворюється на рослини – відбувається метаморфоза – перехід в інше життя. Цей подвійний мотив смерті й подальшої реінкарнації (метемпсихозу) дійсно представлений у багатьох варіантах. «Рештки язичництва, – зазначає О. Дей, – вчуваються і в магічній символіці пісні про втоплену дівчину, краса якої проявляється і живе у навколишній природі, пісні про брата, що хоче зарубати сестру, з тіла якої виростуть три зіллячка – васильки, барвінок і любисток тощо» [25, с.13].

На типовість цих купальських мотивів вказував у свій час М. Костомаров: «У піснях, що належать до купальського свята постійно згадується вода, співається про якусь дівчину, що потонула (або кинулась у воду), дівчина ця називається то Мореною, то Купалою або Купалочкою; співається також про якогось молодця, порубаного на шматки, з якого потім виростають різні трави (васильки, барвінок, м'ята, іноді – любисток, рута» [42, с. 268-269].

Популярність у народі подібних сюжетів у пізніші часи була викликана присутністю в них драматичних конфліктів, переведених із міфологічної площини в родинно-побутову. «Стародавнє світосприймання, – зазначає О. Дей, – внесло в пісенність той елемент, що в нові часи надав деяким пісням так званого баладного характеру» [24, с.15].

До купальських сюжетів найчастіше відносять і мотив збирання врожаю жита парними персонажами:

Молода Марічко, ходи жито жати!

Молодий Іванко, не вмію я жати!

Як я тебе візьму, жито жати навчу [26, с. 460].

П. Гнідич відносить цю пісню до петрівчаних, оскільки вона не має яскраво вираженої приналежності до обряду і сприймається як ілюстрація родинного конфлікту на тлі літніх господарських занять:

Ой Ганночко, серце, ходім жита жати!

Ой Івашечко, серце, не вмію я жати,

Не вмію я жати, снопиків в'язати.

Ой Ганночко, серце, навчу жита жати.

Навчу жита жати, снопиків в'язати,

Що серпиком ужду, а нагаєчкою утну [18, с. 126].

Тема жнив звучить і в інших записаних вченим піснях, але вони, як правило, мають ще якийсь позаобрядовий мотив, який і виходить на перший план. Тому збирач не виділяє окремо групу жнивварських пісень. Така неусталеність підходу до жнивварських пісень була типовою на той час. Зокрема М. Довнар-Запольський у своїй збірці 1895 року включив жнивварські пісні до розділу ліричних. Така ж непослідовність простежувалась і в ставленні до гребовицьких пісень, які «всією своєю природою споріднені з жнивними» [19, с. 7]. На відміну від перших публікаторів українського фольклору, таких, як А. Метлинський, котрий однозначно відніс «гребецькі» пісні до річних обрядових, пізніші видавці включали цю групу то до ліричних, то до трудових, то взагалі ніяк не виокремлювали. Таким шляхом пішов і П. Гнідич, подавши записані ним гребовецькі пісні в репертуарних групах другого, необрядового тому.

У тематичному покажчику він виділяє п'ять пісень, «які співають, коли гребуть сіно» [18, с.112], хоча з поданих пісень лише одну «Ой чиї то гребці» можна беззастережно віднести до даної групи. Помилковим було і включення до розділу необрядових пісень весняних пісень-ігор. І «Кривий танець», і «Король» є типовими веснянками. Павло Чубинський вважав «Кривий танець» з огляду на примітивізм і синкретизм найстарішою веснянкою-гаївкою, якою майже завжди розпочинали весняні свята [30,32]. Головний і первісний її зміст, на думку М. Грушевського, був «не в тексті, не в пісні, а в руху, в хороводі», завданням якого було «підняти настрій, розбудити енергію» [21,131].

Початковий мотив «виведення кінця» Грушевський вважав основним, а «всі додатки, які причіплюються до цього мотиву, особливо до кінцевого стиха, носять явно пізніший характер» [21, 132]. Саме такий характер має фінал цієї пісні в запису П. Гнідича, де з'являється жартівливо-дитячий мотив прядіння «жінкою горобейка» горобцеві на сорочку та штанці. Давня пісня-гра, все ще обслуговуючи обряд, зазнає трансформації й переходить у дитячий фольклор. «Перехід календарно-обрядових пісень та ігор, переважно весняно-літнього циклу, у дитячий фольклор – процес повільний, в якому існують і проміжні етапи. Протягом тривалого періоду пісні

та ігри, продовжуючи обслуговувати обряд, нерідко втягуються й іншими жанрами» [101, с. 12].

Не менш архаїчною, пов'язаною з найдавнішими формами укладання шлюбу, є весняна гра «Король», яку М. Грушевський трактує як «представлене в формі гри добування парубоцькою громадою чи полком дівчат з дівоцької громади» [21, с. 289].

Слово, рух, мелодія, ритм – усі ці складники зазначених пісень генетично пов'язані із найдавнішими формами весняних обрядодійств. А за своїми художніми ознаками вони належать до кращих зразків цього жанру. Це ж можна сказати і про більшість зафіксованих вченим календарних пісень весняно-літнього циклу. Усі вони – і архаїчні обрядові, і пізніші ліричні – вражають своєю поетичністю, художні засоби в них різноманітні й доречно використані. Центральне місце серед цих пісень займають пісні про кохання. Вони активно послугуються засобами народної символіки, переосмисленою і пристосованою до нових реалій. Тут ми спостерігаємо цілий поетико-символічний світ: зіронька, сокіл, голуб, зозуля, калина, рута, барвінок. Для багатьох пісень властивий драматизм дії, породжений сюжетним конфліктом. У більшості випадків міфологічна семантика і зв'язок з обрядом були втрачені, «єдине, що недоторкано збереглося в них, – це поетична атмосфера свята, сповнена бадьорим настроєм, життєрадісна, приваблива, з елементами драматичного й таємничого» [25, с. 18].

Не менш цікавою є зафіксована група календарно-обрядових пісень, пов'язаних із новорічними та різдвяними святами. Цей розділ першого обрядового тому включає в себе 27 зразків, з яких 15 колядок, 9 щедрівок і 3 «засівальні». З огляду на тематику тексти зимового циклу розпадаються на дві групи – колядки (коляди) і щедрівки. Збирачем вони не розділяються, напевне для підкреслення їх недиференційованого функціонування в побуті.

Архаїчних колядок, сюжет яких позначений доісторичним, міфологічним світоглядом, П. Гнідичем на Роменщині зафіксовано мало. Деякі міфопоетичні мотиви та образи знайшли своє місце в трансформованому вигляді у пізніших зразках. Серед них архетип «райського» (світового) дерева, загальнослов'янський мотив «молодець збирається підстрелити віщого сокола з лука», мотиви жертвоприношення тварин тощо.

До пізнішої верстви належать колядки, у яких відлунує епоха Давньої Русі з дружинно-князівським побутом, з військовими походами, з облогами міст. Значне місце у них займають мотиви й образи, властиві для героїчного епосу. Історичні зміни в українському суспільстві, особливо боротьба козаків із турецько-татарськими нападами, внесли свої корективи в сюжет, образи, систему тощо.

Прикладом цієї тематичної групи є колядка «У неділю рано усім загадано». Подібні «епічні» колядки нерідко перекликаються з народними історичними піснями й думами, що відзначив у свій час ще М. Драгоманов, зараховуючи ці колядки до складу історичних пісень.

«За своїми мотивами такі колядки, – зазначала В. Бобкова, – дещо подібні до пісень-балад, до дум про Коновченка (Вдовиченка)» [5, с. 248]. Цікаво, що дума про Івася Коновченка була єдиним зафіксованим П. Гнідичем твором астрологічного героїчного епосу. Подібна до розглянутої пісні й ще одна колядка парубкові «Як підбіг, підбіг під тестеньків двір». Сюжет цієї пісні збігається з традиційним для колядок мотивом про князя чи королевича, який «обложивши з своїм військом місто, не дивиться ні на срібло, ні на золото, ні на коня і бере як викуп лише найкращу дівчину» [23, с. 10].

Вивели йому коня в наряді,
Шапочки не зняв, коника не взяв.
Винесли йому миску червінців,
Шапочки не зняв, червінців не взяв.
Вивели йому дівку в наряді,
Шапочку ізняв, дівчину узяв [18, с. 134].

Те, що в колядках парубкові звучали мотиви близького весілля, на думку М. Грушевського, було не випадковим, оскільки «за новорічним циклом розпочинався період весільний. Весільні церемонії і пири заповнювали час між новорічними святами і веснянками» [21, с. 193].

Своєрідно поєднує християнські й давніші язичницькі мотиви колядка «Ой у городі й Орусалимі», сюжет якої належить до давніх дохристиянських відтворень міфологічного світобачення. Фабула, що подає суперечку трьох товаришів – ясного сонечка, ясного місяця і дрібного дощика – належить до доби анімізму.

На противагу незначній за обсягом, хоча і яскравій за тематикою, образною системою, стилістично-художніми засобами, групі колядок, цикл церковно-християнських коляд значно більший. Така пропорція,

можливо, відбивала реальну співвідносність їх у народі. Церква довгий час вела наступ на народні колядницькі звичаї, результатом чого стала заміна язичницьких елементів християнськими. Особливо це позначилося на текстовій формулі обов'язкового рефрену, який, за словами Б. Рибаківа, в обрядових піснях був «і гімном-молитвою, й іменем божества» [74, с. 394]. «Не вважаючи успішним, достатнім свій вплив на охристиянення народного колядного репертуару, – зазначає Р. Кирчів, – розуміючи і реалістично оцінюючи важливість та впливовість цієї сфери духовності, церква вдається до більш ефективного засобу – створює свої релігійні пісні, тематично і змістовно пов'язані з Різдом, які також називає колядами чи колядками» [38, с. 8].

Вплив церкви та, користуючись словами І. Франка, «безперечна поетична стійність многих набожних коляд» [91, с. 7], їх зрозумілість і демократичний дух, призвели до значного поширення в народі.

Зафіксовані П. Гнідичем коляди релігійного змісту мають переважно два основних євангельських сюжети – народження Ісуса Христа і його смерть. Вони наближують образи Діви Марії, Христа до свого часу й етнічної традиції. Так, Марія, скупавши свого сина, сповила його «у китаєчку», під голівку в колисочку «василечок мостила».

Не лише певні традиційні для архаїчних колядок атрибути, речі, ознаки використовували творці нової релігійно-церковної верстви зимових обрядових пісень, а й давні, дохристиянські образи й мотиви. Колядка «Ой дивное народження Божого сина» містить поетичний паралелізм, в основі якого образ «райського дерева», як архетипу світового дерева:

Як спустилось райське древо, зелений вітер,

Що старії, що малиї, все в Бога діти.

Як спустилось райське древо низько до долу,

Ой дай, Боже, на здоров'я, хто в сьому дому [18, с. 133].

Досить несподіваними на святі Різдва Христового видаються коляди про його розп'яття і смерть: «Що в неділю рано-порану», «Діва Марія під хрестом стояла», «На Оссіяньській горі кряжі кряжують» тощо. Подаючи пісні цієї групи, П. Чубинський називає їх псалмами і відносить до Великоднього циклу. Зокрема, пісню «Що в неділю рано-порану», у якій ідеться про «жидову», що зібралася радити «раду жидівську, як Суса Христа умертвити», можна вважати пізнішим варіантом великодньої пісні «Розп'яття Христа» зі збірника П. Чубинського:

Рід жидівський засмущений
І від Христа відришений.
Збиралися жидове – як забити,
Ісус – Христа умертвити [95, с. 21].

Цікавим є і використання традицій інших пісенних жанрів у цих колядках. Так, в уста Діви Марії, що плаче за своїм сином, вкладені типові для народного голосіння словесні формули-звертання:

Ой, сину ж мій, ой Боже мій,
Чому ти до мене не говорив,
І сліз моїх не уронив? [18, с. 135].

Далекою від догматично-сакрального тлумачення євангельських історій є коляда господареві «Та сидить Микола в кінці престола», у якій йдеться про персонажа, семантика якого виглядає доволі туманною. Цей загадковий Микола утнув мечем собі плече,

А з того меча цянула кривця,
А з тієї кривці стали й озерці.
В тому озерцю сам Бог купався,
Сам Бог купався з святим Петром [18, с. 137].

Складалися ці колядки, на думку І. Франка, хоч і представниками духовенства, а проте не з вищих кіл, а простими братчиками, послухниками монастирськими – «все се народ бідний, робучий, покривджений долею народ» [91, с. 10]. Саме це призвело до граничної демократизації євангельських сюжетів, до внесення в коляди про Христа ознак українського суспільства, української сім'ї. Щедрівка «Та як сів Христос та вечеряти» вводить нас в атмосферу національної родини, такої знайомої і виконавцям, і тим, кому вона була адресована. Не менш близькими й актуальними були ті морально-етичні норми, які обстоює ця щедрівка. Божа Матір просить у свого сина «райські ключі», щоб «одімкнути рай і пекло та й повипускати всі праведні душі». Але не всі душі заслуговують звільнення і відвідин на свята своєї домівки і своїх родичів:

Тільки однієї та й не випускати –
Вона поругала отця і неньку,
І братіка, і сестрицю.
Вона не ругала, тіки подумала [18, с.139].

Текст цієї щедрівки надзвичайно близький до варіанту, опублікованого в 1857 році П. Кулішем [19, с. 243]. Фактична невмотивова-

ність фрази про «праведні душі» з пекла наводить на думку про видозміну й певне псування першоваріанту.

Звертає на себе увагу переосмислення в християнському дусі характерного для веснянок мотиву відмикання раю (вирію). Ключами від нього, що знаходяться у Христа або Божої Матері, у веснянках володіє найчастіше Ярило-Юрій. Найпоширенішим мотивом весняних пісень було «звернення до Юрія з проханням узяти ключі, відімкнути землю і випустити теплу росу, тепле літо» [80, с. 177]. Використання весняного мотиву в щедрівках не випадкове, оскільки пісні на честь нового року виконувались у давнину слов'янами навесні.

І християнські коляди, і колядки та щедрівки часто мають тотожні фінальні частини з побажанням гараздів і спонуканням господарів до щедрого обдарування:

Хазяїн добрий, винось і дохід довгий,
Коробку вівса і зверху ковбаса,
І паляницю хліба, і гривеник грошей [18, с. 136].

Обдаровування колядників та щедрувальників було усталеним ритуалом, невиконання якого з боку господарів засуджувалося звичаєвим правом, а в давніші часи пов'язувалося із покаранням незадоволеними богами чи духами. В. Пропп зауважив, що розгадка цього ритуалу, як і всього колядницького обряду, криється в тому, звідки мандрують колядники, хто дав їм право й силу вершити долю людей. Вчений вбачав у колядниках посланців з «того світу», втіленням душ померлих предків, яких зазвичай треба щедро обдаровувати [73, с. 54]. М. Грушевський вважав «за останки скоморошества сю організацію ватаги, настирливі домагання грошевих датків – певний пункт честі виколядувати якнайбільше, прошацькі ноти в колядках, сполучені навіть з жартовливими погрозами» [21, с. 189]. К. Сосенко вбачав у цьому відгомін ініціальної громади, яка здобувала собі пожитки під час мандрів чи то випрошуванням, чи насильством і грабежем [81, с. 181]:

А не даси пирога,
Возьму вола за рога
Та поведу на моріг,
Та викручу правий ріг [18, с. 134].

Крім узаконеного традицією святкового штукарства, яке П. Чубинський відносив до загальноприйнятих норм звичаєвого пра-

ва, деякі вчені вбачали в цьому мотиві вказівку на принесення ритуальної жертви. Це також стосується й Кози з однойменної різдвяної вистави. П. Гнідичем був записаний досить повний варіант (75 віршових рядків) цієї поширеної гри. Цей варіант виявляє схильність до компілятивності й об'єднує в собі низку різнорідних епізодів: «прихід кози здалеку», «вказівка на вегетативну функцію кози», «напад на козу вовка», «докори зайця, порада обминати стрільців з Михайлівки», «забивання кози дідом», «спроби міхоноші оживити козу», «звернення до господаря, щоб він своїми дарунками оживив козу». Ця багатоплановість мотивів, які в записах з інших регіонів комбінувались інакше або опускалися взагалі, свідчить, що записаний П. Гнідичем варіант цієї різдвяної гри був ускладненою театралізованою виставою. «Перетворення «Кози» із сценки в драму здійснювалось шляхом збільшення кількості персонажів, і, відповідно, деяким ускладненням сценічних взаємин між ними» [3, с. 62].

Ця гра, сповнена символів і метафор, пов'язувалася дослідниками і з культом померлих, і з божествами рослинності й солярно-астральними богами. Але на початок XX ст. це обрядодійство не тягло за собою ніяких міфопоетичних конотацій, повністю перейшовши зі сфери сакрального у сферу профанного, перетворившись на народне драматичне дійство.

Цікаві паралелі виявляє співставлення «Кози» з Роменщини з іншими варіантами цієї обрядової гри, зокрема із Сумщини. Вона починається із закличного вигуку «О-го-го, коза, го-го-го, яра!», подібного до одного з найдавніших записів, що належить П. Чубинському й до варіанту із Сумщини («Ой ду-ду, коза, ду-ду, сірая») [26, с. 133]. Цей вигук мав на меті закликати козу, яка ходила далеко «по диких степах, по широких ярах».

Дід з'являється не у всіх варіантах вистави. У тих, де він присутній, – це господар кози, вона виконує лише його накази, він її лікує й повертає до життя. Представники міфологічної теорії вбачають у ньому прибульця з «того світу», духа померлого предка [73, с. 135]. Хоча для українських селян початку XX століття ці персонажі не мали нічого космічного, сакрального. Вони настільки заземлені в побутовий контекст, настільки винесені на сюжетну периферію, що вгледіти хоча б що-небудь від міфічних першопредків у них просто неможливо.

Доповненням до основної сюжетної лінії слід вважати розповідь про вегетативні функції кози («Де коза ходила, там жито родило»), пригоди кози дорогою до «Божих домів» (напад вовка з вовченятами, докори й поради зайця).

Зафіксована П. Гнідичем різдвяна гра «Коза», яка поєднувала традиції обрядового дійства і фольклорного театру, становила органічну частину різдвяно-новорічних свят. Основою їх, як зазначав Ф. Колесса, «треба вважати новорічні величання й побажання» [41, с. 385]. Слово-побажання, за уявою наших предків, мало силу здійснювати бажане. Саме такими і є опубліковані в збірнику колядки релігійного змісту, до яких справедливо можна вжити Франкові слова про українські релігійні коляди, «яких не повстидалась би жодна література на світі і котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гімнології, твори, котрі справедливо і по заслугі здобули собі серед народу таку широку популярність і не втрачуть її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне і прив'язання до своїх гарних поетичних звичаїв і обрядів» [91, с. 22].

Отже, вміщені в першому томі фольклорного збірника П. Гнідича 143 календарно-обрядові пісні репрезентують майже увесь спектр землеробської обрядової лірики від весняних пісень до пісень новорічно-різдвяного циклу. Незважаючи на відзначений збирачем занепад місцевої народної обрядовості, йому пощастило зафіксувати досить значну кількість веснянок та яскраві зразки щедрівок, колядок та християнських коляд. Аналіз опублікованих П. Гнідичем пісень дає привід говорити про співіснування в місцевій календарній обрядовості різних за часом виникнення та функціональним призначенням груп пісень. Загалом зафіксовані П. Гнідичем пісні є яскравими зразками народної поезії, які становлять вагоме високохудожнє доповнення до загальнонаціональної обрядової традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айзеншток І. Я. О. Паліцин. Епізод з культурного минулого Слобожанщини. *Юбілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія* / за ред. А. Кримського. Київ: 1927. Ч. II. С. 57–69.

2. Багале́й Д. И. Опыт истории Харьковского университета (по неизданным материалам. Харьков: Первая типография Зильберберг, 1893. Т.1. (1802-1815) – 1204 с.
3. Баканурський А. Українська різдвяна гра «Коза». *Народна творчість та етнографія*. 1991. № 6. С. 59-65.
4. Барабаш Н. О. Епістоли як джерело до вивчення «Попівської академії». *Гуманітарний журнал*. 2010. № 1–2. С. 107–115.
5. Бобкова В. С. Календарна обрядова поезія. *Українська народна поетична творчість*. Київ: Радянська школа, 1958. Т.1. С. 236 –272.
6. Богданович И. Ф. О воспитании юношества. *Антологія просвітницької думки членів Попівської академії* / упор. та автор вступних статей О. І Скоробагатська. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2006. С. 35–92.
7. Богданович И. Ф. Русские пословицы. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1785. Ч. III. 52 с.
8. Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Ленинград: Советский писатель, 1957. 257 с.
9. Борисенко В. Різдвяні колядки (передмова до «Малоросійські святки» П. Литвинової-Бартош). *Наука і суспільство*. 1989. № 12. С. 32–33.
10. Борисенко В. К. Пелагея Литвинова-Бартош. Доля народознавця. *Українки в історії: наукове видання* / ред. В.К. Борисенко. Київ: Либідь, 2004. С. 62–66.
11. Бороздна И. Поэтические очерки Украины, Одессы и Крыма. Письма в стихах. Москва, 1837. 246 с.
12. В. П. Еще об убийстве стариков. *Киевская старина*. 1904. Т. 4. С. 23–25.
13. В. П. К вопросу об убийстве стариков. *Киевская старина*. 1902. Т. 2. С. 93–94
14. Василенко М.П. П. Я. Литвинова (післямова до статті Ї. Спаської). *Етнографічний вісник*. 1928. Кн. 7. С. 200–203.
15. В-ий. О путешествии в Малороссию. *Вестник Европы*. Москва: В университетской типографии, 1803. Ч. VIII. С. 114–122.
16. Вовк Ф. К. Етнографічні особливості українського народу. *Студії з української етнографії та антропології*. Київ: Мистецтво, 1995. С. 39–218.
17. Всеволожский Н. С. Путешествие через южную Россию, Крым и Одессу в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку,

- Мальту, Сицилию, Италию, Южную Африку и Париж в 1836 и 1837 гг. Москва: В типографии Августа Семена, при Императорской Медико-хирургической академии, 1839. Т.1. 500 с.
18. Гнедич П. А. Материалы по народной словесности Полтавской губернии. Роменский уезд. Полтава, 1915. Вып.1. Песни обрядовые. 150 с.
 19. Грица С. Й., Дей О. І. Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної народної творчості на сучасному етапі. – Київ: Наукова думка, 1968. 37 с.
 20. Грицай М. С. Перлини народної творчості. Веснянки. Київ: Наукова думка, 1970. С. 5–20.
 21. Грушевський М. С. Історія української літератури: у 6 т. 9 кн. Київ: Либідь, 1993. Т.1. 392 с.
 22. Грушевський М. С. П. Литвинова-Бартош (некролог). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. 1904. Т. 62. Кн. 6. С. 3.
 23. Дей О. І. Добрим людям – щедра хвала. *Щедрівки, колядки, віншівки*. Київ: Музична Україна, 1970. 319 с.
 24. Дей О. І. Народнописенні жанри. Київ: Музична Україна, 1983. Вип. 2. 111 с.
 25. Дей О. І. Поезія життєвого буяння. *Купальські пісні*. Київ: Музична Україна, 1970. С. 5–18.
 26. Дубравін В. В. Пісні Сумщини. – Київ: Музична Україна, 1989. 504 с.
 27. Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ; Лейпциг: Українська Накладня, 1924. Т.1. 445 с.
 28. Зайцева Н. О. Етнограф П.Я. Литвинова. *Збереження історико-культурних надбань Глухівщини*: Матеріали першої науково-практичної конференції (18 квітня 2002 р.). Глухів, 2002. С. 30–35.
 29. Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. Санкт-Петербург, 1856–1857. Т. 1. 322 с.
 30. Зеров М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т.2: Історико-літературні та літературознавчі праці. 601 с.
 31. Иванов В. В., Топоров В. Н. Купала. Мифы народов мира: энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия, 1992. Т.2. С. 29.
 32. Измайлов В. Путешествие в полуденную Россию в письмах. Москва, 1800. 442 с.
 33. Івашків В. «Украинские народные предания» Пантелеймона Куліша: до питання творчої історії. *Вісник Львівського ун-ту. Серія: філологія*. – 2009. Вип. 47. С. 38–62.

34. Каразин В. Н. Взгляд на украинскую старину. *Молодик на 1844 год: украинский литературный сборник* / издаваемый И. Бецким. Санкт-Петербург: Тип. К. Жернакова, 1844. С. 33–46.
35. Каразин В. Н. Речь о пользе просвещения в домоводстве или о естественной связи домоводства с другими познаниями. *Антология просвітницької думки членів Попівської академії* / упор. та автор вступних статей О. І. Скоробагатська. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2006. С. 202–207.
36. Карамзин Н. М. О Богдановиче и его сочинениях. *Избранные сочинения в двух томах*. Москва–Ленинград: Художественная литература, 1964. Т. 2. С. 198–227.
37. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ: АТ «Обереги», 1994. Кн. 2. Т. 3–4. 524 с.
38. Кирчів Р.Ф. Українські колядки і щедрівки. *Колядки і щедрівки* / упоряд., вступ. стаття, примітки М. С. Глушка. Київ: Музична Україна, 1991. С. 5–28.
39. Ковалевский Е. Письмо из Украйны. *Соревнователь просвещения и благотворения*. Санкт-Петербург: В медицинской типографии, 1819. № 7. С. 43–50.
40. Колесник І. І. Інтелектуальне співтовариство як засіб легітимації культурної історії України ХІХ століття. *Український історичний журнал*. Київ: Дієз-продукт, 2008. №1. С.169-193.
41. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.
42. Костомаров М. І. Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзиею. *Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства* / упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вст. ст. М. Т. Яценка. Київ: Либідь, 1994. С. 257–280.
43. Кулжинский И. Малороссийская деревня. Москва: В типографии императорского Московского театра, 1827. 140 с.
44. Кулжинский И. Поездка в Грузию. *Сочинения*. Санкт-Петербург: Издание Г. А. Васильева, 1850. Ч.1. 197 с.
45. Кулиш П. Записки о Южной Руси: в 2 т. Санкт-Петербург: Издал П. Кулиш, 1857. Т.2. 354 с.
46. Куліш П. Повне зібрання творів / упоряд., комент. Олесь Федорук. Київ: Критика, 2005. Т. 1. Листи. 1841–1850. 648 с.

47. Левшин А.И. Письма из Малороссии, писанные Алексеем Левшиным. – Харьков: В Университетской типографии, 1816. 206 с.
48. Литвинова (Бартош) Пелагея Яківна (1833–1904). *Путівник по особових фондах Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського/НАН України*. ІМФЕ ім. М. Рильського; відп. ред. Г.А. Скрипник, заг. ред. Г.В. Довженок. Київ, 2005. С. 180–191.
49. Литвинова (уроджена Бартош) Пелагія. *Енциклопедія українознавства* : в 11 т. / Наукове товариство імені Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж; Нью-Йорк: Молоде життя; Львів; Київ: Глобус, 1955–2003. Т. 4. С. 1302.
50. Литвинова П. Закрутки и заломы. *Киевская старина*. 1899. Т. 64. № 3. С. 139–141.
51. Литвинова П. Как сажали в старину людей старых на лубок. *Киевская старина*. 1885. Т. 12. № 6. С. 354–356.
52. Литвинова П. Очерк из жизни старосветских помещиков. *Киевская старина*. 1904. Т. 85. № 5. С. 176–212.
53. Литвинова Пелагея Яковлевна. *Большая энциклопедия: Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания: в 20 т. / под ред. С. Н. Южакова*. Санкт-Петербург: Изд-во т-ва «Просвещение», 1903. Том 12. С. 231.
54. Литвинова-Бартош П. Весільні обряди і звичаї у селі Землянці Глухівського повіту у Чернігівщині. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Львів, 1900. Т. 3. С. 70–173.
55. Литвинова-Бартош П. Олійниця у селі Землянці Глуховського повіту на Чернігівщині. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Львів, 1905. Т. 6. С. 83–88.
56. Литвинова-Бартош П.Я. Малоросійські святки: З неопублікованої спадщини. *Наука і суспільство*. 1989. № 12. С. 33–35.
57. Литвинова-Соловійова В.О. Моя бабуса і етнограф Малинка. *Народна трибуна*. 1992. № 24.
58. Лобода А. До літературної історії Кулішевих «Записок о Южной Руси». *Записки історично-філологічного відділу ВУАН*. Київ, 1923. Кн. II-III (1920-1922). С. 111–115.
59. Малинка О. Мої спогади про П. Я. Литвинову. *Етнографічний вісник*. 1928. Кн. 7. С. 204–206.

60. Мандельштам И. О характере Гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Санкт-Петербург: 1902. 410 с.
61. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев: в типографии И. и А. Давиденко, 1860. 174 с.
62. Місостов Т.Ю. Дослідниця українських старожитностей Пелагея Яківна Литвинова-Бартош (1833–1904 рр.). *Збірник наукових праць Харк. нац. пед. ун-ту імені Г.С. Сковороди. Серія «Історія та географія»*. Харків, 2018. Вип. 55. С. 46–53.
63. Народні пісні в записах Івана Манжури / упоряд., вступ. ст. і прим. Л. С. Каширіна. Київ: Музична Україна, 1974. 352 с.
64. Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України. Ф. 3–2. Од. зб. 116.
65. Нахлік Є. Легенда про Золоті ворота в Києві у варіантах М. Грабовського і П. Куліша. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 1999. Вип. 27. Українська фольклористика. С. 67–78.
66. П'ятаченко С.В. Народна культура с. Землянка Глухівського повіту у дослідженнях П. Литвинової-Бартош. *Історико-краєзнавчі дослідження: традиції та інновації*. Матеріали IV Міжнародної наукової конференції. Ч.2. Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2019. С. 91-94.
67. П'ятаченко С.В. Пелагея Литвинова-Бартош – дослідниця народної культури Сіверщини. *Родові таємниці Сіверянського краю*. Вип. 8. – Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2020. С. 6–15.
68. П'ятаченко С.В. Пелагея Литвинова-Бартош. *До народних джерел Сумщини: навчальний посібник*. Суми: Видавництво «МакДен», 2004. С. 20–24.
69. П'ятаченко С.В. Специфіка етнографічних і фольклористичних зацікавлень П.Я. Литвинової-Бартош. *Культуромовна особистість фахівця у ХХІ столітті*: збірник матеріалів міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Суми, 7 грудня 2017 р.) / за ред. О. М. Семеног. Суми: Видавництво СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2017. Вип. 1. С. 24–28.
70. Пассек В. Путевые заметки Вадима. Москва: В типографии Семена Скливановского, 1834. 185 с.
71. Потебня А. А. Из записок по теории словесности: Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Харьков: М.В. Потебня, 1905. 652 с.

72. Потебня А. А. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. *Слово и миф*. Москва: издательство «Правда», 1989. С. 530–552.
73. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Ленинград: Наука, 1963. 143 с.
74. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. Москва: Наука, 1981. 608 с.
75. Сапухін П. Засновник першого літературного гуртка на Слобожанщині. *Радянське літературознавство*. 1958. № 1. С. 127–129.
76. Сапухіна Л.П. Автографи О. М. Марковича у фондах Сумського краєзнавчого музею. *Сумська старовина*. 2002. № 10. С. 128–131.
77. Сапухіна Л.П. Штрихи до біографії П.Я. Литвинової-Бартош (За документами Сумського краєзнавчого музею. *Сумська старовина*. № 5–6. 1999. С. 82–93.
78. Сиповський В. Україна в російському письменстві. Частина I (1801-1850 рр.). Київ: 3 друкарні Української Академії Наук, 1928. 460 с.
79. Слюсарський А. Г. Слобідська Україна: історичний нарис XVII – XVIII ст. Харків: Кн. -газ. вид., 1954. 279 с.
80. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов XIX - нач. XX в. Москва: Наука, 1979. 288 с.
81. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва та Щедрого вечора. Львів: накладом автора, 1928.
82. Спаська І. Пелагея Яковівна Литвинова: Нарис її життя та праці за її рукописами та родинними документами. *Етнографічний вісник*. 1928. Кн. 7. С. 168–199.
83. Сумароков П. Досуги крымского судьи или Второе путешествие в Тавриду. Санкт-Петербург: В императорской типографии, 1803. Ч.1. 350 с.
84. Сумцов Н.Ф. Культурный уголок Харьковской губернии (Поповская Академия). Отдельн. оттиски из «Харьковского сборника». Харьков: Типография губернского правления. 1888. 20 с.
85. С-цев Н. Литвинова (Пелагея Яковлевна). *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Санкт-Петербург, 1896. Т. 34. С. 778.
86. Терлецький В. В. Литвинова-Бартош Пелагея Яківна. *Енциклопедія сучасної України: у 30 т. / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.]; НАН*

- України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. Київ, 2014. Т. 17. С. 220.
87. Терлецький В.В. Литвинова Пелагея Яківна. *Енциклопедія Сумщини*. Вип. 3. Суми, 1999. 150 с.
88. Терлецький В.В. Я змалку близько стою до народу *З берегів Шостки: Літературні розшуки, знахідки*. Суми: Слобожанщина, 1995. С. 36–41.
89. Украинские народные предания. Собрал П. Кулеш. Москва: в университетской типографии, 1847. 92 с.
90. Усенко Б.І. Литвинова (Литвинова-Бартош) Пелагея (Поліна) Яківна. *Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В.А. Смолій та ін.; Інститут історії України НАН України*. Київ: Наукова думка, 2009. Т. 6: Ла–Мі. С. 177.
91. Франко І.Я. Наші коляди. *Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1980. Т.28: Літературно-критичні праці. 439 с.
92. Черкасова К. Т. О. Паліцин і художня культура Слобожанщини кінця XVIII – початку XIX ст. *Українська біографістика. Збірник наукових праць*. Київ, 2005. Випуск 3. С. 248–260.
93. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел / ред. Н. И. Костомаров. Санкт-Петербург, 1872. Т.3. 486 с.
94. Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел / ред. Н. И. Костомаров. Санкт-Петербург, 1872. Т. 6. 424 с.
95. Чубинський П.П. Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського: у 2 кн. Київ: Мистецтво, 1995. Кн.2. 224 с.
96. Шаликов П. Новое путешествие в Малороссию. *Вестник Европы*. Москва: В университетской типографии, 1803. Ч.ХІІІ. №2. С. 114–122.
97. Шаликов П. И. Новое путешествие в Малороссию. *Московский Меркурий*. 1803. Кн. 9. С.137–188.
98. Ш-г Л. Убийство стариков и детей. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. 1902. Т. 34. С. 402–404.
99. Шудря Є. З життєпису дослідниці українських старожитностей XIX століття (Листування П. Литвинової з Ф. Вовком). *Народна творчість та етнографія*. 1999. № 5–6. С. 106–115.

100. Шудря Є.С. Пелагея Яківна Литвинова. *Подвижниці народного мистецтва: біобібліогр. нариси* / за ред. М.Р. Селівачова. Київ: Вісник «АНТ», 2003. Зошит 1. С. 12–14.
101. Шумада Н.С. Поетична творчість українського народу. *Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки* / упоряд., передм. та прим. Н. С. Шумада. Київ: Веселка, 1989. 606 с.
102. Якобчук Н.О. Листи П.Я. Литвинової-Бартош у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. *Драгоманівські історичні студії*: зб. наук. праць молодих істориків [відп. ред. і упоряд. О.В. Потильчак]. Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2013. Вип. 1(5). 2013. С. 493–499.

РОЗДІЛ 2

ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ КОДИ У ФОЛЬКЛОРІ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ II ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

2.1. Культурно-національні коди в літературознавчому дискурсі

Проблема культурно-національної ідентичності є однією з найбільш обговорюваних проблем у вітчизняному гуманітарному дискурсі. Зокрема, вона розглядається у філософії, соціології, політології, психології тощо. Ракурс дослідження, який цікавить автора, полягає в розгляді культурно-національної ідентичності в контексті фольклору та української літератури, а саме в комунікативному аспекті крізь призму культурних кодів. Це пов'язано з тим, що мистецтво завжди гостро реагує на стан суспільних відносин, виявляючи свої діагностичні та терапевтичні функції, оскільки воно має безпосередню дотичність до культурного ґрунту суспільного буття індивідів. Відтак, культурологічний аналіз сучасного українського мистецтва має завдання продемонструвати зв'язок пріоритетної теми мистецтва з особливостями стану суспільства та його ідентичності. На наш погляд, найбільш чітко такий стосунок мистецтва та суспільства можна виявити у сфері літератури. Література є соціально заангажованою через політичну складову, яка вимагає відповідальності та громадянської позиції автора, а також через його причетність до певного владного дискурсу (імперського та постімперського, колоніального та постколоніального). Ця політична складова є комунікацією між автором та суспільством, тим конкретним повідомленням, яке створює запит у суспільстві. Подібне повідомлення можна дешифрувати шляхом опису культурних кодів, згідно яких воно вибудовується. На думку У. Еко, під культурними кодами слід розуміти системи поведінки й цінностей, які традиційно не розглядалися в комунікативному аспекті [57, с. 405].

Таким чином, очевидним є зв'язок між культурними кодами та культурно-національною ідентичністю, оскільки культурно-національна ідентичність є складним комплексом уявлень індивіда про своє «Я» у стосунку до культурної традиції певної нації, її системи цінностей, поведінки, конвенцій та ієрархій.

При виборі тексту як репрезентанта культури враховується не тільки його ціннісна й естетична значимість, а й потенціал, що дозволяє розкрити код епохи: інформація, закодована в самому об'єкті сприйняття, й інформація, яка покриває його. Репрезентативність тексту культури пов'язана зі здатністю тексту «говорити» про культуру. І чим сильніше текст, тим яскравіше, ширше й багатогранніше малює він образ епохи. У такому випадку сама культура знаходить мову й можливість «говорити» через текст.

Подання інформації, що містяться в тексті культури, дозволяє говорити ще про два критерії – репрезентації й репрезентативності тексту культури, які залежать як від об'єктивних, так і від суб'єктивних начал. Обидва початки проявляються в системі культурних знаків і символів, які живуть за законами власного синтаксису. Ця система, на думку Р. д'Андрода, «утворює мову культури або культурний код – спосіб збереження і трансляції культурної інформації, аналог культурної пам'яті. Покоління людей забезпечуються інформацією, символічно закодованою й культурно транслюється» [42, с. 88-89].

К.-Г. Юнг на початку XX століття застосовував поняття «архетип» на позначення первинних моделей, які містяться в колективному несвідомому. Культурні архетипи є результатом наповнення соціокультурним досвідом універсальних архетипів К.-Г. Юнга.

Найчастіше поняття «архетип» зустрічається в таких значеннях:

- 1) «праобраз», «прототип», «базова основа системи», «базова модель», «ідеал»: «архетипи українського села», «архетип української правової свідомості», «архетип України», «архетип родини», «архетипи корпоративної культури»;
- 2) «міфологічний мотив»: «архетип братовбивства»;
- 3) «образ-символ»: «архетип місяця», «архетип дерева життя», «архетипи української міфологічної свідомості», «архетип Тараса Бульби», «архетип Різдва», «архетип Софії» «архетип Природи», «архетип серця», «архетип Слова», «архетип майдану».

Очевидно, що перераховані семантичні значення містять або конкретний образ, або форму, принцип або установку, що суперечить сутності архетипів, які, згідно з К.-Г. Юнгом, є «формою без змісту» і «представляють лише можливість певного типу поглядів і вчинків» [66, с. 18].

У час формування понятійно-категоріального апарату культурології як молодій науки постає необхідність оцінки доцільності семантичного наповнення терміну «архетип», що часто зумовлює некоректне його вживання в українській культурологічній практиці. Залишаються невирішеними питання символічної репрезентації архетипів у міфопоетичній традиції української культури, ієрархії архетипових образів, особливості їх функціонування – того, що дає уявлення про характер етносу, духовний рівень нації, «життєву установку» (К. Юнг) та водночас упливає на його історію та соціокультурний розвиток.

Розгляд основних семантичних значень поняття «архетип» дозволяє зробити висновок про те, що інтенції етнокультурного розвитку, відображені в окремих семантичних та семіотичних формах, часто зростають до розмірів архетипів, залишаючись їх репрезентаціями в культурі того чи іншого народу. У зв'язку з цим під питанням залишається використання термінів «етнічний архетип», «національний архетип», «культурний архетип». Аналіз останніх тенденцій до витлумачення поняття «архетип» виявив, що при існуючих підходах майже не розглядається одна з основних – трансцендентна – функція архетипу, синхронний та амбівалентний характер його вияву. У цілому поняття «архетип» у сучасній гуманітарній науці вживається як мета-теоретична категорія, культурфілософська універсалія, що позначає фундаментальні елементи української культури.

Саме про це говорить і К.-Г. Юнг, згідно з теорією якого джерело національної розумності – це те місце, де «розум змішується і розширюється до сфери загальнолюдського розуму, не свідомого, а несвідомого, в якому ми всі ті ж самі <...> Первісне мислення виражає основну структуру нашого розуму, той психологічний пласт, який у нас складає колективне несвідоме <...> На нижчому колективному рівні панує цілісність <...>». Із цього можна зробити висновок, що людина не є хазяїном у власному домі, оскільки «особисте несвідоме, так само як і колективне, складається з невизначеної (у значенні невідомої) кількості комплексів або фрагментарних осіб» [60, с. 35–38].

Саме тому К.-Г. Юнг потрактовує «колективне несвідоме», де архетипи є структуротворними одиницями, як загальнолюдську основу («грибницю») усіх форм пізнання та сприйняття світу, яка є спадковою, і не формується на основі їхнього особистого досвіду. Оскільки архетипи є представниками колективного несвідомого, вони разом із ним

узагальнюються «до універсалізації й загашеного втілення в тілесному матеріалі, тобто в хімічній субстанції. Вуглець людського тіла – просто вуглець. Отже, «на дні» психічного є просто «світове»» [58, с. 125].

Саме цей фактор є визначним у здатності архетипів, що входять у склад колективного несвідомого до генетичної передачі в автоматичному й автономному по відношенню до свідомості режимі. К.-Г. Юнг також зазначає, що архетип і колективне несвідоме ніяк не пов'язані з емпіричною свідомістю. Він говорить про те, що теоретично свідомість не має жодих меж і є здатною до необмеженого розширення. «Мені здається неможливим, що дійсна природа архетипу нездатна стати усвідомлюваною, що вона трансцендентна, от чому я називаю її психоїдом», – зазначає Юнг [60, с. 124].

Вагомим здобутком К.-Г. Юнга є виокремлення феномену колективного несвідомого, яке репрезентується у формі архетипів. Архетипи – це концентровані вираження психічної енергії, яку актуалізує об'єкт. Образи колективного несвідомого, на думку вченого, можуть біологічно успадковуватися, оскільки міфи та вірування закладені в структуру людської душі. Водночас архетипи як категорії символічної думки переходять у образну мову. Вони однаково присутні у свідомості психічно хворих, пересічних людей і геніїв [65, с. 254].

Також вони виконують свого роду роль збереження психічної рівноваги суб'єкта. Важко довести присутність колективного несвідомого у свідомості пересічної людини, однак очевидні сліди міфологічних образів можна знайти в сновидіннях. До того ж, існування колективного несвідомого легко простежити на прикладах психічних розладів, насамперед шизофренії. У свідомості хворих проявляється багато міфологічних образів [63, с. 168], символіку яких можна пояснити тільки історією розвитку всього людства. Архетипи, за К.-Г. Юнгом, є «структурно-енергетичною основою, навколо якої формується духовний простір індивіда. Кількість архетипів прямо пропорційна кількості типових життєвих ситуацій» [64, с. 212].

Відтворення та актуалізація архетипів – це погляд у минуле, звернення до первинних начал духовності. На підставі цього можемо зробити висновок, що архетипи безпосередньо реалізуються в міфології.

Аналіз теорії архетипів К.-Г. Юнга дає можливість сформулювати наступне визначення архетипів, яке використовуватимемо як основне

в дослідженні. Архетипи – це апіорні структурні форми інстинктивного фундаменту свідомості, патерни колективного позасвідомого, наднаціональні, позачасові, морально індіферентні структури, виявлені у свідомості як символічні форми (образи-архетипи, мотиви, ідеї), енергетично заряджені й здатні до синхронного та амбівалентного прояву.

У сучасному літературознавстві під поняттям «архетип» розуміють зразок, за яким твориться певний твір (сюжет), що відображає універсальні смисли, запрограмовані в символах та виражені в міфах. Архетип розглядають як своєрідну умову виявлення прадавніх зразків (ідеї, які абстраговані від конкретних обставин) колективного несвідомого, що існують споконвіків і мотивують учинки та дії людей, позначаються на психічній структурі особистості, передаючись від покоління до покоління впродовж тривалого часу. Архетип – це символічна структура, що функціонує, коли повністю відсутнє або неможливе однозначне пояснення поняття; ніколи не руйнується, лише видозмінюється, набуваючи нового вигляду [30, с. 96].

Факторами формування соціокультурного досвіду є обраний тип життєвого устрою, географічне положення, загальний досвід попередніх поколінь. Наслідком поєднання соціокультурного досвіду з універсальними архетипами К.-Г. Юнга є виокремлення архетипу соцієтальної (характеризує процеси, які відбуваються в суспільстві в цілому) психіки. Це сукупність моделей, які є базою самоорганізаційних процесів у суспільстві, які виявляються за допомогою соціокультурного психрографа [18, с. 150].

До національної свідомості належать моральні стандарти національних і міжнаціональних стосунків.

Основними складовими національної свідомості виступають:

- сприйняття оточуючого світу та ставлення до нього;
- усвідомлення національно-етнічної належності;
- ставлення до представників інших націй і національностей;
- ставлення до історії та культури своєї національно-етнічної спільноти;
- патріотичні почуття та патріотична самосвідомість;
- усвідомлення національно-державної спільноти.

Визначають два рівні національної самосвідомості:

- 1) нижчий (підсвідомий) – емоційно відсторонене співпереживання особистої приналежності до інших представників етнічної спільноти (етнічна ідентичність);

2) вищий – раціональне, глибоке самоусвідомлення національної приналежності (національна ідентичність).

Національна ідентичність народів – це цілий комплекс особливих етнічних характеристик, які складають окрему неповторну спільність. Унікальність національної спільності складається віками й носить не завжди добровільний характер: на розвиток українського етносу впливали його сусіди, із якими він перебував і в мирних відносинах, і в постійній боротьбі за свою незалежність. Така ж ситуація й у всіх європейських народів, які формувалися під взаємним впливом, форми й наслідки якого для кожного були різними.

Національна самосвідомість – це самоусвідомлення та самооцінка суб'єктом власного «Я» як репрезентанта певної національності, раціонального, свідомого та активного виразника національних інтересів, самоусвідомлення невід'ємності від свого народу, його історії, національного духу й долі.

Більшість етносів, як показує історична практика, негативно ставляться до асиміляції та запозичень культурних, історичних та релігійних надбань іншого народу, особливо, коли це нав'язується силою. Взаємовідносини між росіянами та українцями яскравий приклад цього. Унаслідок цього виникали суперечності між народами, оскільки ігнорувалась історична, культурна та релігійна самобутність.

Виникнення на цьому ґрунті конфліктів провокує рефлексію історичної пам'яті, у якій зафіксований культурно-емоційний стан етносу, його історично-героїчне минуле, неповторність та окремішність. Причинами піднесення етнічної самосвідомості можуть бути абсолютно різні мотиви та обставини: економічні, політичні, мовно-культурні, релігійні, які призводять до осмислення етносом себе як національно-свідомого суб'єкта в історичному розвитку.

В етносі все перебуває в єдності, де кожен із елементів буття нерозривно існує з іншим і силою традиції зв'язує генетичну пам'ять із етнічною свідомістю, яка творить почуття духовної та кровної спорідненості на основі найдавніших емоційних та психічних чуттєвостей: міфологічної, естетичної, моральної та етичної. Такий синтез генетичної пам'яті та етнічної свідомості породжують як особні архетипи, так і цілі архетипні системи окремого етносу.

Архетипи служать зв'язком між несвідомими, успадкованими образами й структурою психіки, що формуються століттями та передаються від покоління до покоління. Саме архетипи є визначальними у

формуванні апріорних психічних програм, норм поведінки, сприйняття, розуміння та пояснення оточуючого світу. Тобто, архетип – це «успадкована психічна структура, що утримує в собі душевну енергію поколінь, сформовану у процесі філогенезу людства» [61, с. 48].

Усі символи є закодованою системою, що несе в собі інформацію про національний характер та уявлення етносу. Саме архетип визначаємо як основну одиницю «інтелектуальної місткості народної образної пам'яті, стрижнем архітекτονіки художнього мислення» [52, с. 295].

Людське суспільство відноситься до складних систем. Обробка інформації та перетворення її в коди в суспільній системі відбувається значною мірою під впливом культури суспільства, саме тому в суспільній системі ми переважно маємо справу з культурними кодами.

Будь-яка соціокультурна єдність має власні нормативно-ціннісні орієнтири, які задають зразки життєдіяльності спільноти, проявляються через столітні шари історії та культурні перетворення й зберігають своє значення та зміст у нормативно-ціннісному просторі нинішньої культури. Продуктом культурно-історичного шляху соціуму є соцієтальна психіка як сукупність ментальних характеристик національно-етнічної групи.

Архетипи культури – це глибинні установки «колективного несвідомого», визначальними рисами яких є стійкість та не усвідомленість [8, с. 48].

Українські архетипи проявляються як символи в міфах, казках, обрядах, традиціях, є узагальненням досвіду наших предків. Кімерійці, скіфи, сармати, гуни, слов'яни, половці, татари та ін. брали участь у процесі формування та розвитку українців як етнічної спільності. Культурні надбання передавалися нащадкам від попередніх поколінь.

Функція пам'яті, яку виконує мова культури й «культурний код», забезпечує передачу інформації від одного покоління іншому в межах усієї людської історії. Культурна пам'ять – це соціальний механізм актуалізації смислів і цінностей, яким загрожує інтерпретація всередині конкретного простору й часу. Вона не володіє абстрактним характером, і, якщо мова йде про реконструкцію минулого (далекого минулого), то варто говорити й про «параметрах» артефактів («архем»). «Археми – це безпосередні матеріальні результати історичних подій і процесів, матеріальні залишки та сліди брали участь в цих подіях і процесах предметів, подумки фіксованих в момент відкладення, які акумулювали в собі час їх побутування в культурі» [19, с. 351].

Важливим є також зв'язок коду з функцією пам'яті тексту. Текст акумулює культурну пам'ять, зберігаючи інформацію про попередні контексти, створюючи простір смислу: «Цей смисловий простір, який створює довкола себе текст, вступає в певні стосунки з культурною пам'яттю (традицією), яка відклалась у свідомості аудиторії. У результаті текст набуває семіотичного життя» [32, с. 21].

Тобто код, присутній у тексті, актуалізує пам'ять, яка протистоїть часові. Вона зберігає минуле як прийдешнє. Ю. Лотман зауважує, що кожна культура сама встановлює парадигму того, що слід пам'ятати (зберігати), а що забувати. Зміна часу та системи кодів змінює парадигму пам'яті-забуття: те, що вважалось істинно-суттєвим, може виявитись «наче не існуючим» і підлягати забуттю, а неіснуюче – існуючим та суттєвим.

Згідно археологічної типології А. Клейна виділяється п'ять параметрів артефактів, три з яких власні (матеріально-технічні характеристики, передбачувана функція й локалізація в часі та просторі) і дві реляційні (схожість і контекст) [19, с. 351].

Завдяки артефактові, що володіє цими параметрами, здійснюється зв'язок часів. Вони (артефакти) стають своєрідним умістилищем пам'яті як прямий (про самого себе й у собі вкладений), так і непрямий, прочитується через контекстуальні зв'язки, близькі й далекі з іншими артефактами (матеріальними об'єктами).

С. Горюнков визначає соціальну й антропологічну значущість «мета-кодів». При цьому автор обумовлює роль людини як роль інструментарію культури: через людину й за допомогою людини культура розкриває себе, присвячує у свій «метамовний зміст». Вона (культура) «програмує своєю мовою – мовою вторинних знакових систем як універсального інтерпретанта культури» [14, с. 123–124].

Одночасна здатність мови жити-в-тексті культури, жити-в-нас і говорити нами відображає його герменевтична сутність тексту культури на рівні тимчасової наступності й діалогових відносин у великому й малому часові (за М. Бахтіним).

Наприклад, у традиційному типі культури повідомлення як текст, що передається за допомогою образів, орієнтоване на трансляцію інформації. Його цінність стає актуальною для сучасних дослідників культури, які прагнуть проникнути в глибину століть і через образи реконструювати, прочитати й тим самим декодувати відображений образ минулого. Часом навіть не стільки фактичний об'єкт несе інфор-

мацію, скільки об'єкт, який розуміється як текст, у якому вона закодована. Це історія й способи його (об'єкта) створення, функції, значущість для соціально-культурної реальності, кому та з якою метою призначався, який образ людини його створив. У цілому декодування текстів традиційної культури є свідченням того, що важливою для історії та культури є не тільки інформація, що повідомляється самим об'єктом, але й інші компоненти: факти, події, знання про них, системність і контекстуальність, які безпосередньо не повідомляються об'єктом культури, але зчитуються суб'єктом сприйняття. Складність полягає в тому, що саме суб'єкт відіграє значиму роль у інтерпретації інформації: як буде прочитаний і осмислений той чи інший артефакт, чи будуть виникати шуми в смислових і функціональних структурах аналізованого об'єкта, і від чого це залежить. У цьому випадку код культури виступає в якості стримуючого смислового конструкту.

В умовах індустріального суспільства текст культури сприймається як пряме джерело інформації. Прагнення пояснити світ і людину з позицій раціоналізму призводить, із одного боку, до чіткості й стрункості формулювання думки, а отже – і наукового мислення; із іншого – ускладнюється світ свідомості людини. Світ постає як текст, що вимагає прочитання та роз'яснення не тільки на науковому рівні, а й на повсякденно-побутовому. Розвиток літературної творчості в різних напрямках відкриває людині нові перспективи й можливості описувати світ і людину й закріплювати знання про них у знаковій формі. Реакція людини на первинні й вторинні знакові системи в культурі стає формою природного діалогу з Великим часом.

Отже, у постіндустріальному суспільстві формується особливий тип мислення: в останні десятиліття XX ст. і на початку XXI ст. людина не тільки мислить образами (переважно візуальними), але й робить активні дії по перекодуванню письмового тексту в систему візуального ряду. Сучасна людина звикла до «перетравлювання» готових образів, тестового контролю знань. Їй важко вирватися за межі «масової соціалізації». Сучасне суспільство, як уважає Г. Маркузе, характеризується таким типом особистості, як «одновимірна людина» [38].

Для XXI ст. характерна доступність інформації. Це полегшує процес пізнання коду культури та його інтерпретації, але тільки за певних умов.

2.2. Народний гумор як національний код українців

Народна творчість українців завжди реагувала на суспільні настрої та переживання. Багато фольклорних жанрів зникає, та українська сміхова культура, в якій відбився національний менталітет, залишається популярним жанром. Саме в сміховій культурі відбиті рефлексивні ознаки соціуму, вона є «живим організмом» соціокультурного простору. Це динамічне явище, завдяки якому ми можемо виявити головні тенденції суспільного розвитку та як їх інтерпретує народ. Це явище носить оптимістичний характер навіть тоді, коли йдеться про трагічні обставини. Вищою формою естетичної освіченості вважається уміння сміятися над своїми недоліками й вадами.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що народний гумор як складова сміхової культури українців вивчений не належним чином, а він є специфічним кодом національної ментальності й особливо актуальний у наш час, тож потребує цілісного дослідження.

На теоретичному рівні сміх вивчали Аристотель, І. Кант, Г.В.Ф. Гегель, Ф. Шелінг, А. Шопенгауер, А. Бергсон, М. Бахтін, Д. Лихачов, А. Гуревич, Ю. Лотман, Б. Успенський, С. Аверинцев. До питання комічного зверталися літературознавці Ю. Боров, Н. Дмитрієва, А. Лук, В. Шкловський, фольклористи В. Пропп, Л. Івлева, О. Козінцев, Є. Мелетинський, С. Килимник, В. Балущко. Психофізіологічні аспекти розроблялися в працях К. Лоренца, Г. Спенсера, З. Фрейда.

На сучасному етапі проблему розглядали А. Макаров, О. Бріцина, Р. Кирчів, І. Головаха, І. Кімакович, Л. Панкова, М. Савчук та ін. Але в основному ці автори побічно торкалися питання еволюції українського народного гумору.

М. Бахтін вважає, що прадавній сміх «водночас веселий, тріумфальний та іронічно-саркастичний, він заперечує і стверджує, хоронить та відроджує» [4, с. 17].

За концепцією А. Бергсона, «смішне – будь-який прояв фізичного у людині, на котрий ми звертаємо увагу, коли йдеться про моральне» [6, с. 51].

«Сміх належить до розряду реалій, позначуваних мовою грецької філософської антропології як «те, що я роблю», а не «те, що зі мною робиться», – зазначає С. Аверинцев [1, с. 471].

Тож ми простежимо особливості розвитку українського народного гумору як специфічного національного коду українців, з'ясуємо, що таке українська народна сміхова культура та особливості її функціонування; дослідимо еволюційні зміни в гумористичній культурі українців та її стан у сучасному суспільстві.

Український гумор пройшов довгий еволюційний шлях і має свою історію. Народна сміхова культура українців народжувалась у драматичних іграх, оповідальній творчості, ліричних піснях, календарній та родинній обрядовості. Національний гумор українців відзначається простодушністю, доброзичливістю, щирістю. О.Бріцина зазначає, що український гумор вирізняється тим, що в ньому мало руйнівної рефлексії, чорного сарказму, переважає добродушність, самоіронія й життєствердний почин [9, с. 11].

Сміх супроводжує українця протягом усієї його нелегкої історії. Є.Онацький зазначав: «Трудно знайти українця без почуття гумору – не завжди цей гумор досить витончений, часто навіть буває добре-таки вульгарний, але він усе супроводить українця в його життєвому й історичному шляху, відкриваючи йому суперечності між мріями й дійсністю...» [цит. за: 44, с. 11].

Посмішка – засіб релаксації людини. Вона притягує позитивну енергію. Посміхаючись, українець несе в собі зародження національного сміху. М. Костомаров писав: «Загальні страждання народу, тяжке лихоліття, які мусили українці виносити на своїх плечах, часта потреба самопожертви, нетривкість хатнього доброту, необхідність рвати раз у раз родинні й громадські зв'язки – виховали цьому народі свідомість мізерії життя, погорду до земного щастя, насмішкуватий погляд на всі зміни...» [цит. за: 44, с. 11].

Категорія комічного сформувалася ще в період античності. У Середні віки існували ритуально-магічні й символічні форми сміхової культури, але заангажовані ідеологічними чинниками. Християнство з його морально-етичними настановами негативно ставилося до сміхової культури як прояву язичництва та через неправдоподібність зображення навколишнього світу.

Для українців сміх – одна з основ духовності, самоідентифікації нації. Саме через гумор народ виявляв своє критичне світосприймання. Гумор допомагав самостверджуватися. У той же час сміх не є сталою категорією, він змінювався паралельно з історико-культурним розвитком нації.

Джерела українського традиційного гумору можна віднайти в давній народній обрядовості міфологічної епохи. Це, зокрема, стосується магічно-ритуальних обрядів зимових, весняних свят та родинних обрядів. На свято народження Коляди, Маланки, Василя, на Масляну ходили «ряжені», які символізували жертвні істоти. І до сьогодні на зимові свята зберігся звичай одягати кожух навиворіт (уособлює козу), садовити на вивернутий кожух наречених на весіллі та дитину під час «пострижи» у рік свого життя, що символізує багатство та добробут. «Ряжені» під час дійств використовують шевербальні засоби, жартують, сміються. Сміх мав сакральну силу й мав упливати на природу, родину, господу, навіть на смерть. Це була архаїчна язичницька модель карнавалізації дійсності.

У часи Середньовіччя народна культура виявлялася в карнавалах, містеріях, пародіях. Про це зазначав М. Бахтін у праці «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Згідно з концепцією М. Бахтіна, уже на ранніх етапах розвитку культури існував подвійний аспект сприймання світу й людського життя: офіційне й карнавальне. У фольклорі первісних народів поряд із серйозними культами існували сміхові звичаї та ритуали. Утім, дослідник зазначає, що на ранніх етапах суспільного буття «серйозний і сміховий аспекти міфу були однаково священними, ...офіційними» [4, с. 3].

У первісних народів існував ритуал осміювання божества.

Синкретизм духовного життя давньоруського суспільства «спричинився до того, що й у XVI ст. народ визначав своє буденне життя за язичницькими святами. Свято Різдва для нього було святом колядок, Паска – «гучним волочінням», як зазначав Х. Богера. Автоматично ритуальні язичницькі дійства переходили в християнські свята й часто носили гумористичний характер. Давньоруська народна культура була близькою до західноєвропейської з її карнавалізацією.

М. Бахтін започаткував концепцію, за якою народна сміхова культура існує в трьох основних формах: обрядово-видовищній, словесно-сміхових усних і писемних творах, жанрів фамільярно-майданного мовлення.

Джерела народного гумору знаходимо в пам'ятці XII століття «Молінні» Данила Заточника. Цей давньоруський твір дослідники зараховують до пам'яток сміхової культури. Важливим є висловлювання

Д.Лихачова, що цей твір є яскравим свідченням наявності всіх основних особливостей давньоруського сміху вже в XII – XIII ст. [29, с. 24].

У 2 половині XIII – 1 половині XVII ст. в давньоруській народній культурі була розвинена діяльність скоморохів, які в гострій сатиричній формі висміювали загальнолюдські вади та вади конкретних осіб, часто навіть зі знаті. Ми бачимо, що для сміхової культури середньовіччя було характерним «знижувати» офіційний світ і вибудовувати свій «антисвіт», у якому сміх виконував дуже суттєву функцію – «оголити» правду.

Пізніше сміхова культура почала відходити від народної культури. У Новий час сміх утверджував раціоналізм і свободу. У XIX-XX ст. з'явилися складніші символічні форми, одна з яких – нігілістична іронія, в якій відчувався песимізм і розчарування, навіть страх. Зі зміною соціуму, появи нових свят з'являються нові форми сміхової культури (особливо в місті) – пародії, інтермедії, вертепний театр і т.п.

«Пройшовши довгий шлях еволюції від архаїчного язичництва через середньовічне християнство до сучасної онтологічної моделі ... сміхова свідомість дійшла своєї повної протилежності, тобто зробила крок від ствердження безпосередньої радості буття до трагічного сприйняття світу як абсурдного та безглузлого. При цьому сміх не втрачав своєї гуманістичної орієнтації, оскільки карнавалізація абсурдної соціальної дійсності сприяла піднесенню людини та ствердженню її влади над недосконалістю буття» [41, с. 30].

Саме народна сміхова культура – основа естетичної концепції І. Котляревського, утілена в його бурлескно-травестійній поемі «Енеїда». Сміх був частиною філософсько-естетичної системи українських письменників Т. Шевченка, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Марко Вовчок, Л. Глібова, П. Гулака-Артемівського, П. Білецького-Носенка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Франка, В. Самійленка. Джерелом для написання своїх творів автори брали кращі зразки народного гумору – казки, анекдоти, приказки, вертепні драми.

На жаль, у радянський час український фольклор далеко відійшов від своїх традиційних форм. Обряди й звичаї засмічувалися радянською ідеологією, утрачалися. Це ж стосується й народного гумору, який радикально трансформувався, адаптувався до соціуму. Головним жанром означеного періоду став анекдот, особливо міський, міський сороміцький фольклор та російські частівки на кшталт:

Изменила Оля Гришке, – / Он ей на свидании / Говорил лишь про покришки / Да про зажигание (записано від Марфи Сіренко, 1935 р.н. у Сумській області).

Сміх піднімав дух українців у роки Другої світової війни, голодомору, Чорнобильської трагедії:

Українці – горда нація, – / Їм до лампи радіація, – такі вірші «гуляли» вулицями Києва навесні 1986 року. Чи: «Актуальним став лозунг: «Мирний атом – в кожному дім».

Народний гумор – основа кінематографічних, мультиплікаційних, скульптурних творів та творів образотворчого мистецтва. Багато в радянський час створено карикатур.

Сьогодні в постмодерному суспільстві з'явилися нові форми сміхової культури: постмодерністська іронія, основою якої є відсутність традиційних цінностей, ідеалів та наявність свободи вибору. «Сучасний карнавал відрізняється від середньовічного тим, що «перегортанню» підлягає не лише офіційна система цінностей, а усе соціокультурне поле дає символічний матеріал для варіативного «жонглювання» [41, с. 30].

Але не можна говорити лише про нове смислоповнення сміхової культури. Вона поєднує в собі старе – традиційне і нове – сучасне. Сьогодні український народний гумор має всі ознаки карнавалізації реальності, але в інших формах – через Медіа-простір, різні субкультурні групи. Не втрачає актуальності в наш час імовільний символічний жанр – анекдот, у якому завжди є ціннісно-творчий потенціал. Він виконує культурну функцію, виявляє існуючі поведінкові стереотипи.

Наш український гумор розвивається, має свою динаміку, свої національні особливості. Одним із засобів народної сміхової культури українців є іронія та самоіронія, яку можна спостерігати в народних анекдотах, коломийках, жартівливих піснях, приказках, народній обрядовості, у соціальних мережах. Самоіронія як вияв однієї з рис національного менталітету, як уміння винищитись над ситуацією, над собою, довести, що ми не маємо комплексу меншовартості. Що ми – не плем'я, не наріччя, ми – народ, нація зі своїми традиціями, мовою, історією. Самоіронія – головна риса й сучасного фольклору.

Сьогодні ми переживаємо трагічний час, та новітній український гумор носить оптимістичний характер, показує моральну перевагу нашого народу, який сильний духом і навіть у безвихідному становищі може глузувати з ворога, з політиків, із сусіда.

Актуально звучать слова С. Кримського: «Україна – кордонна цивілізація. У таких умовах сміх – це зневажливе ставлення до ворогів, до страху перед небезпекою, сміх – це бойова зброя. Для українців гумор – не просто елемент життя, це національна риса» [цит. за: 44, с. 11].

На сучасному етапі продовжують розвиватися анекдоти, усмішки, шаржі побутового характеру, які несуть важливу виховну функцію, народну мораль, вироблену віками.

Отже, ми простежили еволюцію сміхової культури українців, з'ясували й дослідили становлення й природу народного гумору. На основі вищезазначеного ми дійшли таких висновків: гумор пройшов багато етапів формування. На сміхову культуру українців впливали різні внутрішні та зовнішні чинники: геопростір, історія, політика, соціальні умови, релігія. На різних етапах народний гумор виявлявся в різноманітних жанрах та видах, але завжди виявляв свою національну ідентичність. На сучасному етапі українська сміхова культура синкретична, поєднує нові й традиційні форми, розвивається, має свою динаміку, незаангажована й має високий потенціал і перспективи розвитку. На майбутнє плануємо детальніше розглянути становлення українського анекдоту.

2.3. Етнопсихологічні моделі в художньо-поетичному відтворенні Миколи Вінграновського

Проблема етнопсихології та літератури сьогодні на часі, бо кожен письменник творить свої образи, звертаючи увагу на суттєві риси, які притаманні менталітету того народу, про який іде мова. З'ясувавши етнічні ознаки українців, можна пояснити їх історичне минуле, сьогодення та певною мірою зазирнути в майбутнє. Аналіз творчої спадщини поетів-шістдесятників, а зокрема Миколи Вінграновського, необхідний, щоб усвідомити залежність художніх текстів від таких чинників, як історичні умови, національний характер, розкриття стосунків митця і суспільства та ін.

Про етнічні особливості персонажів художніх текстів писав ще Г. Гегель. Він запропонував виокремлювати їх у естетичну категорію. Не можна не погодитися з тим, що неповторність образів залежить від національної психосвідомості автора. Г. Гегель зазначав, що потрібно звертати увагу на «національну і часову самотність, не упускаючи з виду і суб'єктивну творчу індивідуальність» [13, с. 261].

І. Франко також доводив, що оригінальність літератури залежить від «оригінальних прикмет», у тому числі й національного характеру. Він уважав, що письменник може бути знаковим тільки тоді, коли зможе донести свої твори до душ читачів, «освіченої людськості» у тій формі, «яка б найбільше відповідала його національній вдачі» [55, с. 34].

Термін «менталітет» уперше застосував англійський учений Р. Емерсон. Сам термін «менталітет» як відбиття колективної та індивідуальної психології конкретного суспільства в науковий обіг увели французи Л. Флевр та М. Блок. Але, треба зазначити, що остаточного визначення терміну «менталітет» немає. Менталітет того чи іншого народу, характерні риси його представників проявляються в народних звичаях, традиціях, різних видах мистецтва.

Українознавці вважають, щоу формуванні українського національного характеру велику роль відіграли такі чинники, як територіальне розселення націй (В. Липинський писав про «нещасливе» географічне розташування України), історична доля, соціальні умови, культурний розвиток, мова. До того ж виділяють два типи національного характеру: землеробський, що виник у часи трипільської культури, і козацький, що утвердився в добу козаччини.

До головних рис українського національного характеру відносять щирість, щедрість, працьовитість, уміння господарювати, оптимізм, терплячість, пісенність, романтизм, наполегливість, патріотизм, моралізм, релігійність, любов до природи, товариськість, волелюбність, побратимство та ін.

Дослідники звертають увагу на те, що в житті українців велику роль відіграють емоції, які часто переважають над розумом і волею. На цьому наголошував В. Липинський: «Сприятливі дані природи і хаотична мішанина різних рас утворили в мешканцях України надмірну, часто пристрасну чутливість, яку не витримують ослаблені легкої боротьбою за фізичне існування і причинами політичного характеру воля та інтелігентність» [28, с. 229].

Д.Чижевський у «Нарисах з історії філософії на Україні» теж писав про чутливість, ліризм і сентиментальність українців, а також про «своєрідний український гумор, що є одним з найбільш глибоких виявів «артистизму української нації» [56, с. 198].

Про психоментальність українців писали: М. Грушевський («Хто такі українці і чого вони хочуть»), М. Костомаров («Две русские народности»), І. Нечуй-Левицький («Світогляд українського народу»), Хв. Вовк («Студії з української етнографії та антропології»), Г. Булашев («Космологические воззрения украинского народа»), Т. Рильський («К изучению украинского народного мировоззрения»), О. Кульчицький («Світовідчуття українця»), Ю. Липа («Призначення України»), а також Д. Чижевський, Д. Донцов, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич, В. Щербаківський, Я. Ярема та інші.

Особливості моделювання психотипів в українській художній літературі розглядав М. Драгоманов, ключовою думкою якого була можливість і необхідність пізнання характеру нації через її культуру, фольклор. Українська етнопсихологія стала об'єктом дослідження багатьох учених, зокрема Є. Онацького, І. Грабовської, А. Швецової, І. Лисого та інших. Сьогодні осмислюють взаємовплив національної ментальності та літератури В. Соболев, М. Гончаренко, О. Забужко.

Наразі є чимало літературознавчих досліджень, присвячених і вивченню творчого доробку Миколи Вінграновського. Це праці М. Рильського, І. Світличного, І. Дзюби, А. Макарова, М. Ільницького, М. Слабошпицького, В. Моренця, Т. Салиги, М. Сулими, В. Дончика, Л. Тарнашинської та новіші розвідки С. Антонішин, Л. Талалая, О. Гальчук, А. Фоміної, Т. Бахтіарової та ін.

Науковці звертали увагу на жанрово-стильові особливості творів М. Вінграновського, міфологічні та фольклорні образи у творчості, історичну тематику, а ось цілісної праці, де б було розкрито етнопсихологічні типи в поезії митця, немає. Тож тема досить актуальна.

Ми у своєму підрозділі будемо намагатися визначити основні особливості художнього моделювання етнотипів у художній тканині текстів Миколи Вінграновського; з'ясувати основні концепти поезії М. Вінграновського; розкрити своєрідність створення автором української етнопсихологічної моделі; простежити особливості відображення української ментальності в текстах поета.

Зупинимось на таких поезіях: «Довженко», «Київ», «Прелюд Землі», «Український прелюд», «Тринадцятий прелюд», «Прадід», «Без назви», «Баба Марта», «Ні жінки, ні хати тієї нема», «На срібнім березі Дніпра», «Двадцятий прелюд», «Скажи мені, Дніпре», «Сумні без батька двоє діточок цих», «Оксана», «Марія», «Качки летять!

Марієчко, – качки...», «Вона була задумлива, як сад», «Гайявата», «Елегія» («Літа жадань, літа сум'ять і знади!»), «Хліб», «Будеш, мати, мене зимувати», «Елегія» («Одійде, і вишневі сади одійдуть...»), «Піч», «Тринадцять руж під вікнами цвіло», «Елегія» («Відпахла липа, білим цвітом злита...», «Сільська поема» та ін.) та роман «Северин Наливайко» Миколи Вінграновського.

Твори Миколи Вінграновського, глибоко «закорінені» в українську поетичну традицію, відображають різні сторони людської душі, неповторну психологію українця. У поезіях ми знаходимо вияви антен-тичності нашого народу, його першопочатки, джерела духовності.

У віршах митця розкриваються етнопсихологічні особливості наших предків, їх внутрішній світ, почуття, ідеали, переконання. Однією з головних категорій виділено категорію серця. Проте, як уважає Т. Салига, «ця сердечність не мляво-розчулена, а ...пройнята емоціями і почуттями та врегульована вольовими діями. Вектор її спрямовано у «простір раціональний, що вимагає зосередженості розуму, жадає сприйняття в інтелектуальному вимірі» [46, с. 9].

І це дуже відчутно у творах на історичні теми, де розкриваються ментальні особливості різних представників українського народу («Остання сповідь Северина Наливайка», «Іван Богун», роман «Северин Наливайко»).

Узяти хоча б збірний образ українського козацтва («Северин Наливайко»), джерела якого – у народно-міфологічних уявленнях наших предків. Козаки – вільнолюбиві, сміливі, веселі, справжні патріоти, кмітливі, завжди на коні, із шаблею, цінують козацькі звичаї, ліричні, щирі, шанобливі, живуть у гармонії з природою. «...в білому просторі, в холодному білому часі, у неспинному русі до любові і волі, задихані й мокрі, бігли люди і коні...» [11, с. 395], – так романтично М. Вінграновський описує військо Наливайка.

Водночас автор звертає увагу на слабкі місця українських козаків: невміння згуртуватися, анархізм, переважання особистих інтересів над спільними, емоцій над розумом, малорозвинені інстинкти самозбереження нації: «відсутність національної державотворчої свідомості, оте бродіння в головах, при якому двоє українців утворюють три політичні партії. Звідси брак одностайності, кидання з одного кута в інший під впливом настрою» [20, с. 147].

Роздвоєність українського характеру (образ Григорія Лободи, наприклад), відсутність національної свідомості, гордість призвела до руйнації нації. Внутрішній ворог виявився сильнішим і нещаднішим за зовнішнього.

Творцями історії є живі особи, люди свого часу, вони виражають національну самоідентичність. Цікаво виписані образи твору (Петро Жбур, Петро Конашевич, Яків Шийка, полковник Шаула, джура Семен Оливка), яким симпатизує автор.

Портрет, внутрішні роздуми, промови героїв проектується сьогодні на сучасність, інтерпретують найсуттєвіші риси українського буття, історичні реалії та перспективи.

У творах М. Вінграновського присутні екзистенційні мотиви. Поет філософськи осмислює сенс буття людини, саму людину як творця світу, її психологію, космос її душі. Про це автор роздумує в поезіях «Прадід», «Демон», «Тринадцятий прелюд», «Прелюд Землі», «Без назви». М. Вінграновський дуже тонко відчуває внутрішній світ земних звичайних людей, закорінених у землю, працю, зі своїми буденними турботами («Марія», «Баба Марта», «Ні жінки, ні хати тієї нема», «Сумні без батька двоє діточок цих», «Оксана», «Качки летять! Марієчко, – качки...», «Гайявата», «Вона була задумлива, як сад»). Людинолюбство, ліризм, гармонійність зі світом, естетизм, віра в Бога – головні домінанти, органічні для православних і, зокрема, нас, українців, нашої психології: «В сукупності такі елементи витворюють «кордоцентризм», власне, основу української душі, її чільний визначальний принцип, у річищі якого розглядається національна ментальність, розбудовуються відповідні світоглядні настанови» [55, с. 91].

Майже на всіх віршах автора позначилася філософія кордоцентризму, основи якої ми знаходимо в Святому Письмі, фольклорі, у творчості Григорія Сковороди, українських романтиків. У поезії М. Вінграновського відбито благородні лицарські риси нашого народу, зокрема, у його романсово-елегійній ліриці. Присутній тут і мотив суму за втраченими ідеалами. Тож у творчому доробку поета знаходимо багато елегій («Елегія» («Одійде, і вишневі сади одійдуть...»), «Елегія» («Літа жадань, літа сум'ять і знади!»), «Елегія» («Відпахла липа, білим цвітом злита...»). У цих ліричних шедеврах митець розкриває категорію прекрасного, яке не завжди присутнє в реальному житті, але до якого треба наближатися.

На становлення основних рис характеру українця, на думку Д. Чижевського, «мало значний вплив постійне тло української історії – природа України. Саме степ і рівнина, які формують однаковість краєвиду, є факторами скерування уваги із зовнішнього на внутрішнє, розвитку інтровертності українців» [56, с. 88].

Єднання з природою в українському національному характері закладено на генетичному рівні. Природа – основа, мати, прамати. Наші предки спостерігали за природою, змінювали її, удосконалювали себе, своє життя. Тож вона в текстах М. Вінграновського постає об'єктом змалювання і захоплення («Димить стерня під синіми ярами», «Дерева», «Ще під інесм човен лежав без весла», «Води із очерету хлюпавиця»).

У пейзажній ліриці поета відобразилися етноментальні риси народу. Часто через природу автор розкриває особистість, олюднює природу, персоніфікує її. Інколи він порівнює людину з природою, проводить певні паралелі. І в цьому відбилися архаїчні уявлення наших предків. У міфах, фольклорі жінка порівнювалася із сонцем, чоловік – з місяцем, діти – із зірками (наприклад, у календарно-обрядовій поезії, зокрема, міфологічних колядках). Персоніфікована природа у творах поета психологізована. «Це не просто вигадливі метафори, це конкретне переживання, розгорнуте в пластичний образ і перенесене на ліс, поле, степ... Ця асоціативна щедрість дає можливість картину природи сприйняти як психологічний стан» [20, с. 142].

М. Вінграновський іноді ускладнює архетипні образи рослин і тварин. Вони відображають різні емоційні стани людини. Це також пов'язано з літературною традицією та вмотивовано психологічними чинниками. М. Ільницький зазначає: «Неважко збагнути, звідки йде заміна думок, почуттів – кінськими: йде вона від степових обширів рідного поетові краю, де перелоги історії і спогади дитинства збиті кінськими копитами...» [20, с. 144].

Символічне значення у віршах поета мають етнообрази-топоніми, такі як: Дніпро («На срібнім березі Дніпра», «Двадцятий прелюд», «Скажи мені, Дніпре»): ...Ріко моєї долі, / Ні, я себе не можу уявить / Без тебе, Дніпре, як і без тополі [11, с. 33]; Київ («Київ», «Український прелюд»); Десна («Довженко»). Вони є вираженням духовності нашого народу. Образ Дніпра – це «реалізованість нації». Тому іронічно, із докором автор пише: «Дніпро утік – осталась лиш вода». Це про нашу духовну деградацію, зміління душ.

Важливе смислове наповнення у творах М. Вінграновського мають знакові для українців прадавні генотипи-коди. Це образи дому, хати – символи батьківщини, роду, пам'яті, традицій («Двадцятий прелюд»), («Червоною задумливою лінією...», «Цвітуть на білому хати», «Сама собою річка ця тече...»): І хата моя біла, і криниця, / І ніжний борщ з картоплею на дні [11, с. 33]; матері як берегині роду, альтруїстки, символу всепрощення («Хліб», «Будеш, мати, мене зимувати», «Марія»): і мати біля груші, і вікно [11, с. 37]; печі як оберегу дому, символу домашнього затишку, родинного вогнища, не перервності роду («Піч»); ружі – квітки богинь Лади та Лелі, яка уособлює добро, статок, дівочу чистоту («Тринадцять руж під вікнами цвіло», «Синє»); тополі – символу України, дівочої краси, суму («Тополя»); хліба як основи життя («Хліб», «Сільська поема»): ...бо хліб – давно. / Ми завжди в долі з хлібом [11, с. 33]; коня як відданої працелюбної тварини, символу енергії («Де ти, мій коню, з Дніпра-Дунаю?»); саду – архетипу духовності, ідеального світу, раю, упорядкованого космосу людини, багатства («Ходімте в сад. Я покажу вам сад», «Вона була задумлива, як сад», «Саду»). Джерела цих образів – у прадавній історії становлення нашого народу, формування українського етнотипу.

Ось такі домінуючі образи-архетипи, своєрідні коди психоментальності українців ми спостерігаємо в художній тканині текстів поета.

Отже, бачимо, що етнопсихологічні коди у творах Миколи Вінграновського розкриваються через особистості. Автор деякою мірою узагальнює національний характер, подає свою модель психологічного типу українця. Концепція людиноцентризму, гуманізму – головна для поета. Це концепція буття, яка набирає світового масштабу. Історичний час показано через людські історії, людські душі. Творцями історії є живі особистості, люди свого часу, вони виражають національну самоідентичність. Герої поезій діють реально чи умовно, вони саморозкриваються й відбиваються у свідомості читача. Історичні події проектується на сучасність, універсалізуються, відтворюючи українське буття. Ми відчуваємо нестримну ходу історії, свого народу, осмислюємо втрати й здобутки, отримуємо уроки, учимося на помилках.

Отже, автор у своїх текстах філософськи осмислив історію, образи-архетипи нашого народу, у яких закодоване духовне обличчя нації, через історичні події, минуле проклав місток у сучасне й майбутнє.

2.4. Історико-національні модуси в поетичних текстах Миколи Вінграновського

Сьогодні, як ніколи, постала проблема критичного огляду вітчизняної історії, часу, коли формувалися національний характер, свідомість, загальнолюдські цінності українців. Твори письменників другої половини ХХ століття позначені інтересом до історії України, проблем націотворення, мотивів національного визволення. Світогляд Миколи Вінграновського формувався в час, коли актуальними були проблеми історичної пам'яті, звернення до фольклору, міфології.

Актуальність нашого дослідження зумовлена необхідністю в науковому й системному осмисленні історичних творів М. Вінграновського, ураховуючи сучасні підходи аналізу.

Творчість Миколи Вінграновського досліджували Ю. Барабаш, І. Дзюба, М. Ільницький, А. Макаров, В. Моренець, І. Світличний, В. Дончик, Т. Салига, М. Сулима, В. Базилевський, А. Макаров, С. Антонишин, М. Слабошпицький, Л. Тарнашинська, Т. Бахріарова, В. Моренець, Л. Кужільна та ін., але цілісного дослідження з нашої проблеми бракує.

Л. Тарнашинська пише: «Письменник виробляв власну поетичну культуру, що виростала на його культурі почуттєвій, естетичній, родовій, ментальній – остання була повною мірою обумовлена тими етнопсихологічними чинниками, які й формують українську ментальність, специфіку поетичного мислення. Син степу і моря, він зумів синтезувати в своєму поетичному баченні всю Україну – від просолоного Сиваша до найменшої річечки» [51, с. 28].

У підрозділі будемо розглядати особливості історіософської концепції буття в художньому осмисленні Миколи Вінграновського; виявляти домінантні мотиви й образи творів М. Вінграновського на історичну тему, їх новизну; аналізувати відображення драматичних суперечностей буття в історіософських творах автора; досліджувати проекцію історичних творів М. Вінграновського на сучасність.

Українська історія посідає важливе місце у творчому доробку шістдесятника Миколи Вінграновського. Звертаючись до історії, поет шукав першовитоки духовності українського народу, його джерела. У збірці «Атомні прелюди» бачимо єднання історії й сучасності, пізніше творчість автора еволюціонувалась і набула драматизму й психо-

логізації. Історія та людина в ній, її місце, її роль закладені в циклі «Вінок на березі юності»:

І встигну я до тих часів дожити, / Коли в польоті вічному Земля / навчиться вже собою володіти [11, с. 45].

Микола Вінграновський був захоплений козацькою стихією, романтизував її. Про козаччину як історико-національне явище пише він у творах «Ніч Івана Богуна», «Остання сповідь Северина Наливайка». Давньоруській добі присвячено поезії «На Псло, на Воркслу, на Сулу...», «Скіфська колискова». Захоплення козаччиною відчутне в поезії «Ніч Івана Богуна», де змальовуються страшні картини кривавої битви козаків із татарами, звучить ідея безглуздості усіх воєн. Богун у вірші змальований мужнім воїном, якому краще вмерти, ніж мати «півсвободи» чи «півжиття»:

І никає помазаником Божим

Півправа, півсвобода, півжиття [11, с. 67].

У минулому поет бачить сьогодення й майбутнє:

З ножів і душ, де голо і де кволо,

В осліпленій сльозами сліпоті

Тікає воля, дух її і слово [11, с. 68].

Саме переплетіння реалій минулого й сучасності, осмислення важливих потреб доби через минуле характерні для творів митця. Автор удаю синтезував історію і сучасність, часто протиставляючи їх: Одним займаємось, що ставимо свічки,

Та гордо плачемо, та «Заповіт» співаєм,

Співаєм тяжко так, що наче залюбки [11, с. 68].

Ця іронія стосується нас, наших сучасників, які весь час плачуть, згадують волелюбних ватажків, а самі нічого не роблять.

Частиною духовності українців, їх зреалізованоті виступає в Миколи Вінграновського образ Дніпра – живодайного джерела й початку чогось величного, вічного, нескінченного. Та сьогодні іронічно звучать слова автора: «Дніпро утік – осталась лиш вода» [11, с. 76].

Твір побудовано на контрасті: руйнація й оптимізм, оповитий духом волі:

Ми знаємо, куди йдемо,

Як наші ночі йдуть за днями,

І України знамено

Кричить і горбиться за нами [11, с. 134].

Про духовне рабство, із пут якого ми ніяк не вирвемося, пише Микола Вінграновський:

...Прости мене.../ Що не оспівував тебе, ридавши ридма, /А бив тебе у зуби за покірність, / За сліпоту, за гумовий хребет [11, с. 123].

Символом нескореності, козацької звитяги виступає у творах Северин Наливайко. Цей образ є суперечливим в історії. Пантелеймон Куліш («История воссоединений Руси»), В. Антонович («Про козацькі часи на Україні») писали про нього як «ватажка волоцюг», «дикої анархії», яка лише грабувала заради свої вигоди. М. Голубець («Велика історія України») писав про «сміливі рейди» полководця до шляхтичів. С. Леп'явко («Козацькі війни кінця ХУІ ст. в Україні») по-новому осмислив роль гетьмана в українській історії, указуючи на соціальні причини його дій. У М. Вінграновського своє потрактування цього історичного діяча. Йому автор присвятив вірш «Остання сповідь Северина Наливайка» та історичний роман «Северин Наливайко».

Ми починаєм битву за Вкраїну. /...Ми на Вкраїні хворі Україною, / На Україні в пошуках її.../ Не зречемось себе, поранених синів, /Коли й побачимо в кривавищі за волю, / Що наш народ вже тереном зацвів [11, с. 156], – пише поет у вірші «Остання сповідь Северина Наливайка». Пише про ватажка ХVІ століття, а ми в кожному рядку відчуваємо події сьогодення: криваву битву за Україну, за свободу, понівечених синів і жевріючу надію, що вітчизна, як неопалима купина, ще «зацвіте тереном». Але так уже історично склалося, що незалежність нам дається кров'ю, стражданням і смертю кращих синів нації.

У творі порушену вічну проблему – проблему зради. Вона сьогодні також актуалізувалася. І, хтозна, що страшніше: зовнішні вороги, чи внутрішні запродавці:

В суцільних ворогах пройшли роки-рої.../ Руїна захлиналася руїною...[11, с. 156]

На цьому тлі зростала національна ідея, ставши «...у структурі українського менталітету універсально-своєрідною, цементуючою субстанцією» [55, с. 31].

Історична пам'ять – основа нації, бо без осягнення її уроків важко рухатися вперед:

Як міниться усе! І дурень той, хто зміни / Незмінно заміня вчорашнім днем без змін. / Народ в путі... [11, с. 177].

У творах М. Вінграновського відтворено етнопсихологічні особливості наших предків, їх внутрішній світ, почуття, ідеали, переконання. Однією з головних категорій виділено категорію серця. Проте, як вважає Т. Салига, «ця сердечність не мляво-розчулена, а афективно-вольовитивна, тобто пройнята емоціями і почуттями та врегульована вольовими діями. Вектор її спрямовано у «простір раціональний, що вимагає зосередженості розуму, жадає сприйняття в інтелектуальному вимірі» [46, с. 9].

І це дуже відчутно у творах на історичні теми, де розкриваються ментальні особливості різних представників українського народу.

Актуальним сьогодні для перепрочитання видається роман «Северин Наливайко», який за поетикальними особливостями можна віднести до химерних творів із елементами міфології, фольклору, фантастики та гумору. Не реальність, а вимисел і домисел стають основою твору. Реальність і фантастика тісно переплітаються й створюють цілісний твір, у якому показано причини поразок і трагедій українського народу, витоки зради й запроданства, вірності присязі Україні, початки формування національної свідомості. І. Дзюба бачить у творі елементи пригодницького жанру, історичної хроніки, навіть шахрайського роману й світової екзотики, але в органічній єдності.

Якщо говорити про збірний образ українського козацтва, то він ґрунтується на народно-міфологічних уявленнях наших предків. Козаки – вільнолюбиві, сміливі, веселі, справжні патріоти, кмітливі, завжди на коні, із шаблею, цінують козацькі звичаї, ліричні, щирі, шанобливі, живуть у гармонії з природою. «... у неспинному русі до любові і волі, задихані й мокрі, бігли люди і коні...» [11, с. 395], – так захоплено описує військо Наливайка автор.

Д. Яворницький у книзі «Із української старовини» писав про винахідливість як одну з рис козаків. Це описує й М. Вінграновський у епізодах про маскування козаків, винайдення нової зброї, уміння вести бій, блискавичне зникнення й появу в несподіваних місцях (П'ятки, Очаків). У творі багато гумористичних сцен (уява Януша Острозького під час засідки, любовні бажання Наливайка у відповідальний момент, чи Галі, яка заради кохання ладна кинути послушництво, незрозуміла поведінка Петра Жбура – покора й помста кривдникові).

І в той же час автор звертає увагу на слабкі місця українських козаків: невміння згуртуватися, анархізм, переважання особистих

інтересів над спільними, емоцій над розумом, малорозвинені інстинкти самозбереження нації: «відсутність національної державотворчої свідомості, оте бродіння в головах, при якому двоє українців утворюють три політичні партії. Звідси брак одностайності, кидання з одного кута в інший під впливом настрою» [46, с. 47].

Про негативні риси йдеться у моментах, коли козак не хоче простити помилки Северину Наливайкові, який доказав свою вірність діями, знищують коней, щоб не достались один одному, кидають жінок у степу гинути, щоб не брати на Січ і, урешті-решт, піднімають один проти одного зброю, у той час, коли треба об'єднатися проти зовнішнього ворога: «Шаблі й ціпи, лопати, коси та ратища, все, що призначалося бити поляків, пішло бити своїх. Ні розпач і квиління дітей, ні благання та прокльони жінок не зупинили ні тих, ні тих. Знесені голови та відчахнуті руки летіли над табором, як під час бурі чи смерчу, і спину їм не було...» [11, с. 396]. Ось ця роздвоєність українського характеру, відсутність державотворчої свідомості, гордість призвела до руйнації нації. Внутрішній ворог виявився сильнішим і нещаднішим за зовнішнього.

Проблема роздвоєння українця простежується у образах Северина Наливайка та пасивного козака Григорія Лободи (хоча історія по-різному трактує це образ), якого автор вважає причиною смерті Наливайка. Про трагедійну смерть Лободи під час бійки козаків писав Д. Яворницький. Але Микола Вінграновський нікого не засуджує, не повчає, лише підводить нас до певних висновків.

Портретні характеристики персонажів також відповідають фольклорним уявленням. Узяти хоча б гіперболізований, навіть романтичний образ Наливайка, поданий через сприйняття інших осіб: «обличчя у вашого гетьмана від Бога. Таких облич я не бачив [11, с. 203], (євнух Назар). Або ж: «... пальці у Наливайка були прямі, тонкі і гнучкі, як на картинах у стародавніх китайців, а самі кисті довгі, широкі й також тонкі, ніби народжені для боріння і шаблі» [11, с. 267].

Детально, психологічно переконливо відтворено душевні переживання Наливайка та його сотні, які змушені воювати проти своїх співвітчизників: «Наливайківці мовчки хнюпилися у сідлах, дивилися по боках, ховали один від одного очі. Наливайко відчував: одне його слово і сотня відразу ж, не роздумуючи, розвернеться і поскаче назад до Острога. Та сотня і Наливайко знали, що він цього слова не скаже,

бо князів наказ був наказом. Тому наливайківців і їхнього сотника так лихоманило – вони йшли бити своїх» [11, с. 62]. «Мені би таких!» [11, с. 206] – думав про нього польський воєначальник Жолкевський. І це найпереконливіший аргумент: ворог захоплюється противником.

Портрет, внутрішні роздуми, промови героя проектується сьогодні на сучасність, інтерпретують найсуттєвіші риси українського буття, історичні реалії та перспективи.

Цікаво виписані й інші образи твору (Петро Жбур, Петро Конашевич, Яків Шийка, полковник Шаула, джура Семен Оливка), яким симпатизує автор. Та є інші – зрадники, запроданці, байдужі, чи зовнішні вороги. Зовнішніми ворогами у творі виступають Польща та Туреччина. Хоча незримо присутня й Московія, яка «вариться у собі». Польські інтереси на землях України відстоює «вірний і талановитий пес» гетьман Станіслав Жолкевський, який, із одного боку, ненавидить Северина Наливайка: «Республіки захотілось?! Я тобі, Наливайку, дам республіку, і таку, що згадуватимеш у ста поколіннях!..» [11, с. 297], а, з іншого, – захоплюється Наливайком, цінує його як освіченого ватажка, бачить у ньому рівного собі. Польщі служить і Януш-Іван Острозький – із роду Данила Галицького, внука гетьмана Костянтина Острозького, сина Василя Острозького, які так багато зробили для України. Та Януш добровільно вибирає католицизм і бореться проти своїх братів, уважаючи їх рабами й лайдаками. Образ Януша – своєрідна модель зради вірі, роду. Це трагедія роду, трагедія народу.

Цікаво подана постать папського шпигуна – єзуїта Александра Комулео. Фанатизм цього католика-сексота страшний і жорстокий. Його головне призначення – на всіх доносити, усіх підозрювати, навіть себе, хоча сам він – боягуз. Якщо порівняти деталі портретної характеристики супротивників, то козаки змальовані віталістично й світло, портрет пастиря зразу ж відштовхує своїми ніякими очима, які ховаються за скельцями окулярів, «зашнурованими» губами та язиком, який нагадував «жало гадюки».

Яскраво виписані сильні зовнішні вороги України – турки. Вони виконують роль руйнаторів, для них немає нічого святого. У той же час поет хоче довести, що є вічні речі, такі, як мистецтво, які не мають кордонів, ворогів. Це показано за допомогою поезії. Кримський хан читає свої вірші українському гетьманові. Мистецтво – те, що може об'єднати навіть супротивників, які моляться різним богам. Пророче,

особливо сьогодні, під час російської анексії Криму, звучать слова татарського поета Іслама Гірея: «Може колись, – не доведи, Аллах! – хтось отак само, як ми Україну, обдере, пожене і розжене по чужих землях і нас? І ми, розпорошені, понівечені й озлоблені духом, будемо жити поміж чужими людьми, наче той народ-сирота, і плакати і проситись до себе додому, в Крим, а там, на нашому місці і замість нас будуть сидіти вже інші люди...» [11, с. 287].

Бачимо, що історія у творах Миколи Вінграновського показана через особистості. Концепція людиноцентризму, гуманізму – головна для поета. Це концепція буття, яка набирає світового масштабу. Історичний час показано через людські історії, людські душі. І, здається, усі події проходять перед нами, через нас, накладаються на сьогодення, звучать актуально. Творцями історії є живі люди, люди свого часу, вони виражають національну самоідентичність. Герої творів діють реально чи умовно, вони саморозкриваються й відбиваються у свідомості читача. Історичні події проектується на сучасність, універсалізуються, відтворюючи українське буття. Ми відчуваємо нестримну ходу історії, свого народу, осмислюємо врати й здобутки, отримуємо уроки, учимось на помилках. Автор у своїх текстах філософськи осмислив історію, образи-архетипи нашого народу, в яких заковане духовне обличчя нації, через історичні події, минуле проклав місток у сучасне й майбутнє.

2.5. Символонаповнення астральних архетипів у поетичних текстах Ліни Костенко

Українська культура починалася з основ міфологічного релігійного світосприйняття. У будь-якому літературному творі чи витворі мистецтва віднаходимо символи й знаки, які, проходячи значні проміжки часу, передають нащадкам основні смисли та закони буття. Вишивка, гончарні вироби, зразки ткацтва та зодчества містять подібні елементи. Найпоширенішими знаками-символами та архетипами є зорі, сонце, місяць.

Зображення сонця та місяця завжди мали більше значення порівняно з іншими явищами природи. Ці образи-архетипи, знаки, містять міфологічні уявлення про структуру Всесвіту і культурні коди всієї нації. Ці небесні тіла ввійшли в поетичну традицію, вони стали

вирішальними в календарному та ритуально-обрядовому житті українців, вони є чи не найпоширенішими персонажами святкових ритуалів і фольклору.

Космічну наповненість поезій Ліни Костенко вивчали різні літературознавці (В. Шелест, С. Барабаш, О. Білоус-Капкова тощо), але найчастіше вони обмежувалися констатацією факту про наявність назви «Місяць» у поетичних творах, що «здебільшого не є астронімом і вживається переважно для позначення загальних назв в описах природи» [7, с. 224.], указуючи на надзвичайну силу та енергетику цього образу-архетипа в художньому світі мисткині. Поза увагою критиків не залишилася символіка пейзажних образів Ліни Костенко, які становлять абсолютно унікальну українську модель світу. І образ Місяця – важлива частина цієї моделі, яка носить універсальний характер.

Сонце як основне джерело світла й тепла, основа життя на планеті та Місяць як найближче небесне тіло і єдиний супутник Землі, безсумнівно найважливіші для людства астрономічні об'єкти. Місяць як передвісник та вічний супутник ночі є традиційним фольклорним образом багатьох народів, що оспівується в народних піснях як покровитель закоханих, а також використовується для контрасту «день-ніч». Місяць – нічна зірка, властитель ночі, тому він бачить усе, що відбувається вночі, стає сторожем чужих таємниць, опікується закоханими, свідком злочинів, смерті тощо. Персоналізація образу Місяця належить до міфологічних універсалій, що зберігаються в архетипах та етнічній пам'яті, яку ми визначаємо як генетичну. «Оживлення й одухотворення природи наші предки поєднували з думкою про те, що всі стихії – Сонце, Місяць, Вітер, Вогонь, Вода тощо – людиноподібні і мають божественну душу» [39, с. 320].

Зображення образу нічного світила у подібі молодого парубка, а зірок – за зразком молодих дівчат є традиційним для весільних церемоній та народної творчості українського народу. Так, в українському весільному обряді місяць «вважається символом молодого, а вечорова Зоря – молодої. Любов Місяця до «зіроньки вечірньої» оспівується у народних піснях» [39, с. 306].

Космічна ієрогамія об'єднання чоловічого і жіночого начал є ритуальним еквівалентом створення світу, що також указує на їх божественне походження.

Художньо-поетична уява Ліни Костенко створила цілу парадигму надзвичайних, чудових образів Місяця. Деякі з них повністю або майже повністю позбавлені речовості, їх художня наповненість досягається іншими способами: персоніфікація, перифраз та їх поєднання. Для прикладу, розглянемо рядок «Пірнає в хмару місяць-дармовис» [21, с. 176] – авторка надає місяцю ознак живого предмета. Прийом персоніфікації Ліна Костенко застосовує до образу місяця і в поезії «Сміється місяць, він іще поет» [21, с. 116], у цьому тексті «він іще поет» ми пропонуємо читати як «він ще молодий». Ми в потрактуванні поетичних текстів можемо тільки здогадуватися про шляхи та логіку міркувань Ліни Костенко, що привели саме до такого кінцевого результату, а не до якого іншого, але, може бути, що справа в романтичності настроїв та пошук авторкою самої себе. Ті якості, що найчастіше притаманні молодості.

Українці здавна вірили у силу молодого місяця. Наділяли його надприродною силою. Згідно з уявленнями слов'янських народів Місяць має свої життєві фази. Він, як і люди, має свій час: «народжується», «вирастає», «старіє» та «помирає». Вважалося, що в «молодик» або в фазу «росту» найкраще починати посіви, дівчата підстригали волосся, щоб краще росло і було густим. Місячний календар та пов'язані з ним міфопоетичні уявлення про нього та віра у магічно-містичні властивості місяця збереглися й донині у культурі та сільськогосподарській практиці.

Лунарні коди – Сонце, Місяць та зорі – здавна були об'єктами особливої зацікавленості. Небесні світила вважалися єдиною родиною. Часто Сонце вважають царем неба, називають світлим паном, лицарем, князем, який має родичів. Місяць найчастіше уявляють молодшим братом Сонця, а зорі – це його рідні діти. Це найвиразніше видно у народних прислів'ях: «Сонце і місяць – брат і сестра», «зорі – діти сонця і місяця» [53, с. 536].

Коли цар-Сонце відпочиває, його родичі вночі освітлюють Землю. Трапляється, що у поезіях Ліни Костенко предметність закладена в образі непрямо, а опосередковано, а іноді образ місяця розкривається через розкодування семіотики:

Вечір дуже турецький. / Півмісяць, і зірка, і млосно [22, с. 139].

Поетеса описує золотий «молодик» і між його ріжками зірку, що разом складаються у прапор Туреччини. Окрім ознак прапора на

нічному небі, «дуже турецьким» вечір робить і відчуття млості. Це одна з найсильніших і найрозповсюдженіших асоціацій, що обов'язково з'являється при думці про східні ночі, розкішні й загадкові.

Зокрема, Ліна Костенко присвятила цілу поезію різним потрактуванням образу місяця:

І місячну сонату уже створив Бетховен. / І тінь місяцехода вже зорям не чужа. / А місяць все такий же: і молодик, і повен, / і серпик, і рогалик, і місяць, як діжа. / А місяць все такий же, він – місяць, місяченько, / як вчора, позавчора і хтозна ще коли! / І добре, що над нами він висить височенько, / а то б уже й на ньому болото розвели! / Ходили б там на ньому п'янички петельгузі. / Питали б його зорі, чого він не блищить. / Стоїть над нами Всесвіт у зоряній кольчuzі, / і повен місяць сходить над нами, ніби щит [21, с. 86].

Серед інших можна виокремити порівняння місяця із серпом, що найчастіше вказує на працьовитість українського народу; рогаником, діжкою, щитом, що служить захистом та прилистком та ін. Бачимо їх повторення і в інших творах поетеси:

Сходить місяць, як діжа [21, с. 373].

Основна ознака діжі – круглість, опуклість – використовується, аби описати повний місяць. Фаза повного місяця теж мала велике етнокультурологічне значення для українця. Наприклад, у весільному обряді слов'яни завжди звертали увагу на фазу місяця: сватання проходило на «молодику», а от вінчання не радили проводити на новому місяці, а як раз на повні. Вважалося, що округлий (повний) місяць допомагає молодому подружжю під час зачаття.

За словами Світлани Барабаш, «прапам'ять народу, закріплена у фольклорі, зберігає відбиток древніх вірувань, уявлень про світ, природу, людину, що влився в нашу мову, поетичні слов'янські міфи й сталі образи» [3, с. 34].

Місяць – це незмінний атрибут нічного українського пейзажу. У поемі-баладі «Скіфська одісея» можна виокремити цілу плеяду образів місяця й зірок, що притаманні давньослов'янській, а отже – і національній природі українців.

Тут сповідають люди на Дніпрі / високий культ астральної тріади – / культ Місяця, культ Сонця, культ Зорі. / Звуть молодого місяцем і князем. / У них дівчина сходить, як зоря. / Шанують предків. А зберуться разом – / у них тут пам'ять замість вівтаря. / Згадають рід до

сьомого коліна. / В них Рід як бог, у нього сонця лик. / Вони з вогню, у них душа нетлінна. / У них і серп – як місяць молодик. / У них зірчаті пряники жертвні. / Вони без маку не спечуть коржа. / Тут і діжа в них, наче місяць вповні. / У них і місяць сходить, як діжа [24, с. 74].

Культ астральної тріади – найдавніший у світі приклад ідеальної родини, підтримується, крім обрядів та ритуалів, ще й «семіотикою їжі»: в давнину образи сонця, місяця й зірок втілювалися у коржиках, рогаликах, варениках, голубцях, що вважалися символічними, сакральними стравами (Таланчук):

Коли ж вона [скіфіня] внесла у друшляку / лунарний символ – ліплені вареники, / то греки також прийняли цей культ / і стали вже навек його зволенники [24, с. 107].

Відтак поетесою, не без іронічної інтонації, підтверджується загальновідома давня істина – шлях до людського серця можна прокласти через шлунок. Про значення їжі для українця вже сказано багато. Українські страви завжди мали підтекст і пояснення чи не кожного інгредієнта та компонента. Значною мірою це обумовлено релігійними християнськими віруваннями, язичницькою обрядовістю. Дуже важливою є також точна кількість страв, що мають бути на столі українця на певне свято.

Отже, місяць не є просто пейзажною деталлю чи декорацією для поетичних рефлексій, а й бере участь у творенні смислу, настроєвості, енергетичності твору, а художні предмети у його основі дозволяють втілити багатозначні, концептуально-навантажені та енергетично заряджені художні образи.

2.6. Космонімічні архетипи в поезії В Симоненка

О. Маленко зазначає, що серед космонімів у праукраїнців головним небесним світилом є Сонце – «цар неба». Воно уявляється народом то відблиском лику Божого, то величезною свічею, яку носять янголи для освітлення землі, то гігантською іскрою, яка невідомо як тримається і невідомо як світить, то вогнищем, що підтримується якимось «дідом», з чієї волі починається день і настає ніч, то великим колесом, або кругом [10, с. 241].

«Ближайшее к богу истечение есть свет, и потому при тщательном рассмотрении мы найдем, что существеннейшая часть

язычества славянского относится к светопоклонению», – писав М. Костомаров у «Слов'янській міфології» [25, с. 202].

В уявленнях українців досі збереглися залишки культу Сонця як життєдайної сили; на сонце молилися, з ним пов'язували надії на врожай, добробут. Інколи сонце змальовувалось як ясночолоий чоловік, але основний вияв персоніфікації – представлення сонця в образі фольклорній поезії переважно репрезентують значення, асоціативно співвідносні з давньою символікою цих космічних об'єктів [36, с. 7-8].

Образ сонця в українській народнопісенній творчості найчастіше виступає в значеннях «життя», «світло», «тепло», «радість», «краса» [37, с. 24].

Образ Місяця опоетизовано в поезіях Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Рильського, О. Олеся. Міфологема «Місяць» в текстах В. Симоненка має велике емоційне навантаження, і в своїх проявах багатозначна та поліфункціональна. Місяць не є звичайною пейзажною деталлю, фоном чи декорацією для поетичних рефлексій, а й бере участь у творенні смислу, настроєвості, енергетики літературного твору, а художні предмети у його основі дозволяють втілити багатозначні, концептуально-навантажені та енергетично-заряджені художні образи.

Образна система віршів В. Симоненка наповнена метафорами і глибоким підтекстом, який потребує дешифрування, бо кожен рядок вірша – це ціла окрема філософська думка, наповнена глибинним змістом. Символи наділені високим змістом та мають своє окремішне конкретне завдання: зберігати цілісність української культури, розширюючи її просторово в межах минулого й майбутнього. «Виступаючи важливим механізмом пам'яті культури, – писав Ю. Лотман, – символи переносять тексти, сюжетні теми, образи із однієї площини культури в іншу. Пронизуючи діахронію культури константні набори символів у значній мірі беруть на себе функцію механізмів єдності: здійснюючи пам'ять культури про себе, вони не дають їй розпастись на хронологічні пласти» [34, с. 12].

Метафоричність, якою наповнена вся творчість В. Симоненка, втілена і в зображенні архетипного образу місяця, в якому віддзеркалюються архаїчні погляди на світоустрій. Взаємоперетікання людського та астрального світу відбувається у вірші В. Симоненка «Ніби краплі жовті, в темну воду...». Тут небесні світила трансформуються в

предметні реалії, що супроводжують буття людини, не втрачаючи при цьому своєї значущості:

Ніби краплі жовті, в темну воду / Стигли зорі падають вночі. / Ти ідеш крізь синю прохолоду, / Підійнявши місяць на плечі [48, с. 57].

«Місяць на плечі» людини – це міфологічний образ, створений автором, завдяки якому відбувається нівеляція вертикального простору, основні координати якого (небо – земля) закономірно розміщені в одній горизонтальній площині, взаємодіють та рівнозначні одна одній.

Наближення нічного світила до людини спостерігаємо і в поезії В. Симоненка «Дума про щастя», де астральний образ взаємодіє із земною дійсністю та побутовим середовищем, яке нерозривно пов'язане з фазами цього небесного світила:

Місяць хоче, / мабуть, погрітись – / суне в шибку/ свій блідий диск./Заглядає, цікавий, / У миску: / що ви з'їли таке смішне, / що од вашого реготу й писку / тягне в хату / із неба мене? [49, с. 200].

Міфологічний образ Місяця набагато частіше пов'язують із життям людини, ніж образ Сонця чи зорі. Ще з давніх часів люди почали помічати, що всі чотири фази місяця відповідають періодам людського життя: народжується, росте (молодий, повний), старіє і вмирає. «Ті самі цикли існують і в живій природі і повторюються щорічною весною – усе відроджується, молодіє, росте, восени засихає, вмирає взимку, – відповідно до цього, розцінювалось і магічне значення фаз місяця, приписувався йому певний вплив на все живе...» [17, с. 105].

Саме в цій ідилічній сцені поет описав філософську категорію щастя, яке проявляє себе у звичайних речах і полягає у власному сприйнятті таких речей як цінностей, що розповсюджуються як на оточуюче середовище, так і на небесні світила. Місяць спускається на землю лише для щастя, радощів, тепла, що мають аксіологічне значення та є основою життя людини. Таке розуміння основних цінностей життя досягається й глибокою ліричністю наповненістю цього твору, написаного ямбом, який заслужено вважають найбільш мелодійним віршовим розміром, який сприяє настроєвому вираженню думок поета. Це наближає поезію до кращих фольклорних зразків – української народної пісні, що покликана відображати кращі пориви людської душі.

Місяць відбиває сонячне світло та є астрономічним об'єктом, що сам не випромінює ні світла, ні тепла, а лише поглинає його. Це спостерігаємо і в поезії В. Симоненка «Я не люблю зими – вона така

убога...», де лунарний образ-архетип змальовано білим кольором, який також часто співвідносять із ранком та сонцем [2, с. 423].

Однак епітет «білий» для нічного світила в поданому вірші абсолютно виправданий порою року. В. Симоненко робить акцент на суворості, безлику та безбарвності зимового пейзажу:

Я не люблю зими – вона така убога, / Одноманітна, барвами
скупа, / І місяць білий – круглий, як лупа, / Втопає в царстві мертвого й
німого [48, с. 62].

Щодо останнього рядка з наведеного прикладу, то він не має нічого спільного з потойбічним світом, тільки охарактеризовує зимову природу, оскільки це пора року, «коли вся природа вмирає або засинає, а все живе та рухоме, захищаючись від холодів і зберігаючи тепло для весняного воскресіння, замикається в собі, відгороджується від замороженого довкілля» [2, с. 422].

Місяць відіграє важливу роль у апіорних добових змінах та чергуванні сезонів.

В усіх поетичних творах В. Симоненка Місяць змальований обов'язково круглим, тобто уповні, що має важливе значення, бо найчастіше повний місяць сприймається українцями негативно. Усі важливі справи, за віруваннями слов'ян, слід було починати на молодий місяць. У наведеному вище прикладі він круглий, як лупа, а в поезії «Осінній вечір морозом дихав...» він як п'ятак [49, с. 47], що також указує на його округлість. У поезії «Осінній дисонанс» форма місяця уявляється через порівняння-асоціацію з людською головою:

Небо, скуйовджене і розколисане, / Дрантя спустило на темні
бори. / Сонного місяця сива лисина / Полум'ям сизим горить [48, с. 97].

У давні часи люди по-різному називали місяць, використовуючи дефініції «лисий», «старий», «дідусь» [12, с. 277], а тому метафора «сонного місяця сива лисина» сприймається як закономірна для образу місяця й визначає його форму – вже звично округлу. За допомогою оксиморону «сива лисина» В. Симоненко показує місячне світило старим, що також за логікою можна співставити із місячною фазою, коли місяць спадає, старіє, та загалом констатація факту не заперечує округлості цього лунарного образу. Нічне світло тут постає у вигляді сизого полум'я, що теж виступає оксимороном, тому що сизий колір – це колір холоду. Мета такого зображення – акцент на осені, холодній порі, коли природа «вмирає», «засинає», готується до зими,.

Отже, особливість поетики Василя Симоненка полягає в метафоричності, міфологічності та фольклорності, які виявляються на всіх рівнях поетичної творчості. Архетипний образ місяця змальовано в нерозривній єдності з людиною, з природою, з побутом тощо. Таке потрактування образу місяця зумовлене фольклорним спрямуванням поезій, про що свідчить використання митцем різномунітних стилістичних засобів та прийомів, що характерні для народнописенної творчості. В. Симоненко зображує місяць у поезії відповідно до пір року, віддаючи перевагу змалюванню повного місяця, автор відтворює цей лунарний образ за допомогою найрізноманітніших метафор та порівнянь.

2.7. Першоелементи буття в художній рецепції Василя Стуса

Художня творчість В. Стуса відрізняється прагненням до постійного розширення хронотопічних кордонів у фізичному й у духовному існуванні людини. Інтеграція світів, у цілому вкорінена вже в романтизмі, і носить характер об'єднання векторів минулого, сьогодення і нескінченно-вічного. Це обумовлено релігійними ідеями моральності, провини і перемоги, поразки, які існують у світі людей, але відображають вічні істини. Тому архаїка як фольклорної та релігійної традиції входить у твори поета живим компонентом зображуваної картини світу.

У поезії В. Стуса присутні образи першоелементів буття у творчій картині світу (вода, вогонь, земля), панівним серед яких є образ води. Водні образи у творчості поета представлені надзвичайно широко в різноманітних варіантах («вода», «ріка», «озеро», «дощ», «криниця», «джерело», «потoki», «море», «став», «калюжа»). Найбільш частотним у поезії В. Стуса є образ первісної безберегої води, яка водночас лежить поза межами й законами людського світу. Знаковим є те, що переважна більшість водних образів означена за допомогою чорного кольору, який підсилює семантику образів води як першостихії, оскільки має універсальне міфологічне значення первинного хаосу, мороку [45, с. 326].

Міфологема води є за своєю семантикою нейтральною, у значенні не обмеженою конкретним міфологічним сюжетом чи образом, при

цьому позначається глибокою архетипічною закоріненістю в підсвідомості. Архетипічність цієї міфологеми, численна інтерпретація її у фольклорних текстах дає змогу авторам, використавши значення традиційного стрижневого символічного поля, розширити його власною індивідуально-авторською інтерпретацією в контексті власної художньо-філософської концепції буття. Репрезентація образів водної стихії в поезіях із виразними філософськими мотивами є найчастотнішою (наприклад, у поезії «Я там сидів, де трьох річок вода...»).

Семантичне поле міфологеми води в ліриці В. Стуса розширюють своєю семантикою образи річки, джерела, ставу, моря (океану), криниці, дощу, снігу, криги, сльози, роси. Характерне використання цих образів у назвах поезій:

- «І джерело, напругле і круте...»;
- «Як крига, падає навкруг...»;
- «Я там сидів, де трьох річок вода...»;
- «Наснився син і море, і лагуни»;
- «Калатала Десна – і на воду вода набігала...»;
- «Нехай сьогодні буде дощ...»;
- «Розспіваний сніг, розлінований лижами, ранній...».

Висока частотність звертання до цих образів, а також оприятення їх у просторі оніричних візій свідчать про особливе місце водної символіки в аксіологічній системі поета. У ліриці митця амбівалентний архетип «води» набуває численних конотацій та варіацій, спостерігається поділ води на «живу» (рухома вода, наділена цілющими властивостями) і «мертву» (стояча вода, крига), небесну (дощ, сніг) і земну (річка, став, море).

Образ дощу співвідноситься з образом самотнього «я», голки, що зшиває різні пласти світобудови. Дощ і негода у В. Стуса часто символізують самотність. Примітно, що поет частіше зображує саме зливу, а не дрібний дощ, уникаючи неминучих при цьому романтичних асоціацій із бурею, штормом, роком, боротьбою. Його зливи проходять, ніби за розкладом. У цьому сенсі значення має часто згадуваний поетом мотив «прогнозу погоди»: у світі, який виступає імперією, в якому події відбуваються механічно й повторюється, існує не стільки погода, скільки її прогноз. Механістичність, монотонність повсякденного буття передає іноді годинник, і проходять «згідно з прогнозом» дощі. Дощ, також, як вікно і дзеркало – символи перешкоди, затягнуте дощем небо – знак відсутності змін. Однак, у деяких випадках дощ,

навпаки, символізує динаміку та першооснову: у вірші «Нехай сьогодні буде дощ...» він починається в знакові для дії моменти. У цьому випадку дощ поряд зі снігом стає знаком божественного втручання.

Архетип води в циклі віршів В. Стуса за змістом і за функцією багатозначний. Він означає в різних поезіях смисли, закорінені у слов'янській міфології: межа світів, рух, у тому числі рух життя, очищення. Зберігаючи давню архетипну пам'ять, ці образи розвивають авторську ідею в кожній окремо взятій поезії й у всьому циклі, перетворюючись у метафорично і символічно забарвлений світ.

У поезіях В. Стуса актуалізується також темпоральний аспект архетипу «води», її розуміння як форми часу, що оприявнюється завдяки використанню традиційної метафори «вода – час». Дослідник Г. Башляр указує у своїй праці, присвяченій «психоаналізу води», на взаємозв'язок води та часу. Для автора є очевидним, що художнє втілення образів минулого має передаватись через інтерпретацію міфосемантики водної глибини [5, с. 86].

У контексті інтимної лірики темпорального аспекту архетип «вода» набуває у вірші В. Стуса «Той спогад: вечір, вітер і печаль...». Поет також передає розуміння плинності часу через метафоричний образ хвилі (хвилі часу). Вода в тексті виступає символом перешкоди, вододілу між минулим і теперішнім, виміром спогадів та виміром реальним, який намагається подолати ліричний герой.

Проблема циклоутворення безпосередньо співвідноситься з архетипією художнього мислення В. Стуса. Архетип води грає найважливішу роль, утворюючи зчеплення глибинних смислів, що переходять із поезії в поезію. Архетипні контексти віршів (у нашій роботі контексти архетипу води) мають естетично-організуючу функцію, допомагають вибудовувати внутрішню логіку художнього розвитку окремих поезій. Часто архетип води вступає у зв'язці з архетипами інших стихій, особливо вогню.

Архетип «вода» асоціативно пов'язаний із цілою низкою тверджень, що виражають найбільш важливі для міфологічної людини первинні поняття. Архетип «вода» кореспондує з такими поняттями, як «жити», «сакральне возливання», «активні дії», «диво», «душа, дихання», «дихати», «фалос» – з одного боку, якщо йдеться про живу воду, із іншого ж боку, якщо вода мертва, вже використана, так сказати відслужила – із поняттями «хвороба», «смерть» [35, с. 56].

Якщо ґрунтуватися на етимологічних фактах, то слід зробити висновок про амбівалентний характер розглянутого міфологічного архетипу вода. Він, як і вогонь у силу своєї магічної цінності для примітивної людини був подвійним. Із одного боку, мав цілющі властивості та символізував родючість, саме життя (жива вода), а з іншого – міг уособлювати собою хворобу та смерть (мертва вода).

До особливостей поетичного світу В. Стуса належить наявність розгалуженого спектру бінарних опозицій, наслідком антитетичного світосприйняття стає виявлення автором дуалістичного ставлення до багатьох явищ дійсності. Всесвіт В. Стуса є хаотичним, його поезії просякнуті атмосферою наднасиченої реальності, психічний стан ліричного героя часто можна охарактеризувати як надміру емоційний, межовий, стан афекту. Із цього постає й амбівалентне сприйняття міфологеми води в різних поезіях, що виявляється в крайній, полярно протилежній опозиції «життя – смерть». Показовою є поезія «Попереду нарешті порожнеча», уміщена до збірки «Веселий цвинтар», у якій світ репрезентовано в образі води, проте води «неживої», про що свідчить апофатичне утвердження його сутності. Поет заперечує будь-які фізичні властивості:

А білий світ – без кольору і звуку, / Ні форми, ні ваги, ані смаку – /
Розлився безберегою водою [15].

Можливий і інший варіант, коли архетип «приховує» свою міфологічну природу. За спостереженнями Г. Башляр, у віршах В. Стуса водний простір не названий, але мається на увазі (щоб перетнути його, потрібні човен або лебідь) [5, с. 186].

Хоча дослідник не вживає термінів «архетип» або «міфологема», перед нами «вода» в її традиційному, саме архетипному значенні: «смерть, забуття», що додає до розуміння вірша ряд суттєвих відтінків [4, с. 187]. Рецепт води як смерті утверджується в останніх рядках вірша, вода постає смертоносною субстанцією:

Цей бенкет смерті в образі життя / Щасливого відстрашує і
врочить: / Устромиш ногу в воду – і помреш [15].

Отже, архетипні асоціації у В. Стуса досить стабільні, незалежно від ступеня «виявленості» міфологеми в тексті. Контекстом, повторюваною сюжетною ситуацією, де слово «вода» стає міфологемою, є у поета любовна трагедія. Тут вода виступає як символ смерті, небезпеки, зникнення, знак загрози та загибелі, яку несе любов. Другий тип

подібних контекстів – це контексти філософськи навантажені, у яких реалізуються різні відтінки архетипних значень води. У вірші «Вечірній дзвін» вона виявляється важливою пейзажною деталлю, значення якої є прозорим, – це одне з першопочатків буття, безпосередньо явлене спостерігачеві та пов'язане з тими ж темами смерті, потойбічного світу.

Внутрішній розвиток архетипово глибинного змісту реалізується в жанрових аспектах творів В. Стуса, які визначаються фоновими архетиповими значеннями. Сукупність усіх архетипних образів та мотивів водяній стихії виступає в циклі контекстною картиною світу, де існують самі явища, їх відображення та відбиття інших явищ у них, берега і межі, різні варіанти конкретних проявів стихії та з'єднань між ними. Водночас ця картина міфологічно пожвавлена, наділена етичними константами, що сприяють виявленню авторської позиції.

Важливою функцією міфологеми води в міфопоетичній картині світу В. Стуса є очищення, оновлення, змивання гріхів. Г. Башляр стверджує: «Одним із характерних різновидів уявлень про очищення, навіяних чистою водою, є уявлення про відродження, яке вселяє вода свіжа. ... У воду занурюються, щоб відродитися, омолоджуючись» [5, с. 201].

Так, міфологема води сакралізується в поезії «Даруйте радощі мої...» В. Стуса, ліричний герой якої очищується духовно, що можна розцінювати як рух вертикаллю міфопоетичної картини світу:

Пробудь же завжди молодим, /Пробудь же молодим, /В святому
літеплі води / Ти сам стаєш святим [15].

Дослідник Г. Башляр переконаний: «Шляхом очищення причащаються певної сили: живильної, здатної відроджувати, полівалентної» [5, с. 200]. Виразами «жива / мертва вода» і «живий вогонь» та їх відображеннями в народно-поетичній традиції можна сформулювати наступні фундаментальні символічні значення архетипу «вода»: першооснова, вихідний стан усього суцього; утілення чоловічої або жіночої сили; еквівалент усіх життєвих станів людини; межа; засіб очищення, магічного дії; метафора смерті, небезпеки, зникнення; початок і фінал усіх речей; символ незмірну мудрості [18, с. 102].

У ліриці В. Стуса велика частка також належить образам морської води. Г. Башляр писав: «Морська вода – вода нелюдська, вона не виконує найпершого обов'язку будь-якої шанованої стихії, що полягає в безпосередньому служінні людям» [5, с. 213].

Поет морську стихію інтерпретує по-різному, широкий спектр її презентації дозволяє говорити про виокремлення в полі архетипу «води» власне конкретної міфологеми моря. Дуже часто саме море пов'язується з оніричним простором, у якому може набувати амбівалентної конотації (наприклад, у поезії «Наснився син, і море, і лагуни...» В. Стуса). Архаїка як властивість художнього мислення неминуче втягує в процес художньої творчості безліч сюжетних і світоглядних поворотів. У літературному доробку В. Стуса прослідковується його звернення до джерел фольклору, до містико-фантастичних явищ, що прямо наштовхує на створення ряду поезій, які внутрішньо об'єднані за цими ознаками. До активних циклоутворюючих факторів відносяться: єдність проблематики, спільність сюжетних конфліктів і колізій, образно-стилістичні рішення, єдиний образ автора.

На окрему увагу заслуговують образи води, які є результатом синтезу декількох стихій. Г. Башляр підкреслює: «Матеріальна уява води завжди в небезпеці, вона підлягає ризику зникнути за першого ж втручання матеріальної уяви землі та вогню» [5, с. 42]. У низці поезій В. Стуса актуалізуються образи, що синтезують у собі якості води й повітря (так з'являється образ туману), води й землі (образи води стверділої, скристалізованої – снігу та льоду). Рецепція туману відзначається багатозначністю, набуваючи як негативної, так і позитивної семантики. Переважає візуалізація туману як перешкоди:

Прозираю тебе, прозираю тебе – / Крізь журбу і горби, / І дощі, і тумани... /... А у небі зірка перша, / За туманами за обрійними...(поезія «І стогін стихії / туманом важким облягло...») [15].

Туман у В. Стуса також пов'язується зі слабкістю, тлінням, безсиллям:

І туман стоїть як білий дим, / І несила навіть продихнути, / Моторошно пусткою зирнути, / Понад німуванням світовим ... [15].

Спостерігається також актуалізація образу смерті-коханки у творах В. Стуса:

Ми вже твої коханці, смерте: / Життя нам світить, / Крізь туман... [50, с. 133].

Найважливіші значення архетипу як художнього образу у творах В. Стуса позиціонуються на підставі художньої пам'яті, від епохи синкретизму до епохи індивідуального авторства. Поширена протягом тривалих епох архетипна пам'ять, трансформуючись і збагачуючись у

функціональні контексти, створювані часом і авторським світобаченням, утворює інваріантні смисли архетипу всередині будь-якої діючої системи, зокрема, художнього твору. Це вічні образи з певним змістовним і ціннісним ядром, що відображають онтологічні та аксіологічні сутності глибинної стародавньої людської свідомості в розумінні світу і ставленні до нього.

Поява образу риби у В. Стуса корелює також із темою творця й творіння, поета та його поезії. У творі «Нахиляюсь у тиші над віршем...» В. Стуса саме слово виступає для ліричного героя аксіологічно важливою константою, жаданою й «викоханою в любові», що знаходить своє вираження в образах зорі та риби, репрезентантах крайніх точок бінарної опозиції «верх – низ»:

...Хай на очі впаде золотаве / Слово. / Ніби зоря, упаде. / З хвилі скинеться і плавниками / В груди вдарить, / І в горло ввійде ... [50, с. 300].

Глибинне архетипне мислення В. Стуса надає створеній ним картині світу внутрішню смислову стабільність, орієнтовану на формовані століттями уявлення про добро і зло, про волю людини, про вибір цінностей. Це дає право говорити про тверді межі інтерпретаційного поля. І вони, при вражаючому поєднанні історично різночасових пластів художнього мислення, є унікальним для письменника, виникають там, де починає функціонувати архетип. Г. Башляр стверджує: «Вода є об'єктом однієї з найбільших символічних цінностей, будь-коли створених людською думкою: архетипу чистоти» [5, с. 34].

Однак у поезії «Наснився син, і море, і лагуни...» морська вода позбавлена однієї з найважливіших характеристик цієї стихії – чистоти, що слугує ознакою її зловорожості. Г. Башляр зазначав: «Нечиста вода для підсвідомого є осередком зла, вмістилищем, вхід до якого для будь-якого зла є вільним; це субстанція зла» [5, с. 196]. Іншою тональністю пов'язане оніричне море в поезії «Наснився син, і море, і лагуни...» В. Стуса. На початку вірша воно є частиною ідилічної картини сну, насиченої світлою колористикою, а саме золотим і синім кольором:

Наснився син, і море, і лагуни, / І синій сміх, / І золотий пісок, / І твій, кохана, граціозний крок / При самім березі... [50, с. 240].

Проте вже в наступних рядках гармонія порушується, морські хвилі автор порівнює з войовничими гунами, наділяє їх епітетом

«кошлаті», що має підкреслювати їх неприборкану, вільну природу:

... Неначе гунни, / Кошлаті хвилі / Просто в душу б'ють [50, с. 240].

Архетип води у поезіях В. Стуса виконує дві основні функції: естетичну та комунікативну. Естетична функція реалізується на рівні сюжетотворення й допомагає створенню такого архетипного образу води, який змінює початкове розуміння повісті як такої, розкриває приховані значення образів. Комунікативна функція сприяє усвідомленню архетипного пласта поезії, допомагає формуванню діяхронного діалогу давньої та нової епохи.

Актуалізується зв'язок міфологеми моря також із міфологемою дороги. Цей шлях веде ліричного героя не до смерті:

Дарма, що без гріха і без покути – / Ставай на довгу – / Далі смерті – путь ...[50, с. 240].

Рецепція дороги оприявнюється через традиційне фольклорне порівняння з гадюкою, що несе негативну семантику; шлях ліричного героя далі простягається вздовж води, проте залишається невизначеним, куди – до світла чи до темряви – приведе ця дорога, оскільки поезія завершується риторичним запитанням:

... Де дорога / Повзе, немов гадюка, /Вздовж води. / Ступаю в слід. / Куди ж твої сліди / Прослалися – до чорта чи до Бога? [50, с. 240].

В. Стус у глибинних пластах свого світобачення вводить системоутворюючий діалог стихійних архетипів, зокрема води і вогню. І всередині кожного архетипного голосу виявляє найважливішу неоднозначність, що входить в систему архетипу, можливість вибору між добром і злом, красою істинною та красою помилковою. Важливою рисою міфопоетики є порівняння туману з димом – однією з іпостасей стихії вогню, що використовується з метою посилення настроєвої тональності поезії. Репрезентовано таке метафоричне перенесення рис через використання порівняння у тексті В. Стуса, вода тут антропоморфізується:

Ти все зрозумів. / А зараз, /Як сонце додолу сіда, /В тумані, неначе в угарі, / Змаячена, плаче вода [15].

Проте спостерігається також зворотне перенесення. Образ туману може виступати репрезентантом психічних процесів і станів (частіше важких, невизначених та неприємних) ліричного героя у творчому доробку поета:

Як спогади значаться часом, / Допіру пам'яті туман / Скресає роками – різьбляться – / В огранні горя, мов кришталь [50, с. 327].

У подібних контекстах уявно спокійна інтонація приховує смуток (біль, відчай), і міфологема «туман» є носієм прихованого мотиву страху, сигналом присутності певного емоційного фону. Так, в іншому вірші згадка туману звучить як застереження про приховану небезпеку, дозволяючи осмислити наступні два рядки і як страх чогось гіршого, що все-таки може статися:

... Ось він, задумано каже друг, / Очі його туманіють страхом [15].

Функціонально архетип «вода» навантажений насамперед естетично, стягуючи в образі ставка, простору, світла та краси. Філософсько-змістовно цей архетип має функцію суддівства, а отже, миробудівну функцію. Усі разом ці функції впливають на характер поезії, наповнюючи її сюжет і конфлікт багатоступеневим змістом архаїки в поєднанні з національним колоритом.

Для творчого доробку В. Стуса характерне функціонування метафоричного комплексу «туман» – «скло/кришталь». Проте рецепція образу туману в ліриці митців не є суто негативною, вона може мати також позитивне забарвлення з відтінком інтимності:

Лежить долина, / Вгорнута в туман, / Неначе жінка / По любовній стомі... [15].

Зі світлом пов'язується позитивне сприйняття туману в поезії В. Стуса «Як спогади значаться часом...», де світла тональність образності дитинства (початку життя) корелює з образністю погожого ранку (початку дня):

Коли благословлялося на світ / Мені, малому, / Коли найперші кроки – / Від призьби до воріт – / Робив несміло, / З причілка квітли рожі, / Поранкова, / Зернистими туманами омита / Вставало сонце... [15].

Архетип «води» є природним архетипом, який реалізований у своїй сніговій трансформації. Сніг є символом чистоти, відродження, що підсилює його естетичну функцію. Сама ж естетична функція снігу полягає у створенні хронотопу, у позначенні ряду сюжетотвірних акцентів дії. Специфікою сучасного міфологізування є творення в художній площині авторського міфу, пов'язаного з інтерпретацією міфологічного змісту художнього твору за допомогою архетипних образів, міфологем, символів та інших міфологічних структур, опосередкованих свідомістю автора.

Дослідивши специфіку вживання гідронімів у поезіях В. Стуса, зазначимо, що водні образи у творчості поета представлені надзвичайно широко у різноманітних варіантах. Взагалі, серед образів у художньому доробку письменника, панівним є образ води. Найбільш частотним у поезії митця є архетип первісної безберегої води. Архетип «води» у поезіях В. Стуса виконує дві основні функції: естетичну та комунікативну. Переважна більшість водних образів означена за допомогою чорного кольору, який підсилює семантику архетипу води як першостихії. А образ дощу співвідноситься з образом самотнього «я», тобто дощ і негода у поета часто символізують самотність. В. Стус часто зображує саме зливу, а не дрібний дощ, уникаючи неминучих при цьому романтичних асоціацій із бурею, штормом, роком, боротьбою.

У ліриці В. Стуса велика частка також належить образам морської води. У низці поезій митця актуалізуються образи, що синтезують у собі якості води і повітря, води і землі, переважає візуалізація туману як перешкоди. Образ туману може виступати репрезентантом психічних процесів і станів, сніг є символом чистоти, відродження, що підсилює його естетичну функцію. Архетип «води» є природним архетипом, який реалізований у своїй сніговій трансформації у В. Стуса.

Простеживши специфіку вживання архетипу «вода» в поезіях В. Стуса, зазначимо, що водні образи у творчості поета представлені надзвичайно широко у різноманітних варіантах: «вода», «ріка», «озеро», «дощ», «криниця», «джерело», «потoki», «море», «став», «калюжа». Взагалі, серед образів у художньому доробку В. Стуса панівним є образ води. Найбільш частотним у поезії митця є архетип первісної безберегої води. Архетип «води» у поезіях В. Стуса виконує дві основні функції: естетичну та комунікативну. Переважна більшість водних образів означена за допомогою чорного кольору, який підсилює семантику архетипу води як першостихії. А образ дощу співвідноситься з образом самотнього «я», тобто дощ і негода у поета часто символізують самотність. В. Стус часто зображує саме зливу, а не дрібний дощ, уникаючи неминучих при цьому романтичних асоціацій із бурею, штормом, роком, боротьбою.

Архетип води в циклі віршів митця багатозначний. Він означає в різних поезіях смисли, закорінені у слов'янській міфології: межа світів, рух, у тому числі рух життя, очищення. У поезіях В. Стуса актуа-

лізується темпоральний аспект архетипу «води», її розуміння як форми часу, що оприлюднюється завдяки використанню традиційної метафори «вода – час». Часто у поета архетип води вступає у зв'язки з архетипами інших стихій, особливо вогню. Архетип «вода» В. Стуса кореспондує з такими поняттями, як «жити», «диво», «душа, дихання», «дихати», якщо ж вода мертва – із поняттями «хвороба», «смерть». У віршах вода зазвичай виявляється важливою пейзажною деталлю, значення якої є прозорим. Поява образу риби у В. Стуса корелює також із темою творця й творіння, поета та його поезії.

Отже, міф, творений В. Стусом у поетичній площині, характеризується системністю вияву та закономірністю розвитку. Авторський міф має систему константних міфоструктур, властивих художньому мисленню митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Бахтин. Смех. Христианская культура. М. Бахтин. Proetcontra. Личность и творчество М. Бахтина в оценке русской гуманитарной мысли. Антология. Санкт-Петербург : Изд-во русского Христианского гуманитарного ин-та, 2001. Т. 1. С. 314–321.
2. Багнюк А. Символи українства: Художньо-інформаційний довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 512 с.
3. Барабаш С. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби : дис. докт. філол. наук: 10. 01. 01. Львів, 2004. 382 с.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.
5. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б. Скуратова. Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
6. Бергсон А. Сміх. Нарис про значення комічного. Київ : Основи, 1994. 165 с.
7. Білоус-Копкова О. Українознавче осягнення рідної культури у творчості Ліни Костенко. Українознавство: науковий, громадсько-політичний, культурно-мистецький, релігійно-філософський, педагогічний журнал. Київ : НДІ українознавства, 2007. № 1. С. 224–227.

8. Большой толковый словарь по культурологии / гл. ред. Б. Кононенко. Москва : Вече-Аст, 2003. 512 с.
9. Бріцина О., Головаха І. Карнавал революції. Критика. 2005. Березень. С. 17–19.
10. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Київ : Довіра, 1992. 414 с.
11. Вінграновський М. Вибрані твори : у 3 т. Тернопіль : Богдан, 2004.
12. Войтович В. Українська міфологія. Вид. 2-ге, стереотип. Київ : Либідь, 2005. 664 с.
13. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика : у 4 т. Москва : Искусство, 1971. Т. 3. 312 с.
14. Горюнков С. Мета-коды культуры. Санкт-Петербург : ООО «Контраст». 2014. 304 с.
15. Гуманітарний центр Василя Стуса. URL:<http://www.stus.kiev.ua/index.htm>.
16. Дзюба І. Історичний міф Миколи Вінграновського. Вінграновський М. Северин Наливайко : роман : для ст. шк. віку. Київ : Веселка, 1996. С. 5–12.
17. Дмитренко М., Іваннікова Л., Лозко Г. Українські символи. Київ : Редакція часопису «Народознавство», 1994. 140 с.
18. Донченко О. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення) : монографія. Київ : Либідь, 2001. 334 с.
19. Золотий гомін. Українська література: хрестоматія для 11 класу середньої школи / упор. О. Непорожній. Київ : Освіта, 1995. 623 с.
20. Ільницький М. Людина в історії: (Сучасний український історичний роман). Київ : Дніпро, 1989. 356 с.
21. Костенко Л. Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 559 с.
22. Костенко Л. Над берегами вічної ріки. Київ : Рад. письменник, 1977. 163 с.
23. Костенко Л. Річка Геракліта. Київ : Либідь, 2011. 244 с.
24. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур: Вірші, поема, драм, поеми. Київ : Рад. письменник, 1987. 207 с.
25. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Київ : Либідь, 1994. 385 с.
26. Косюк О. Сміхова й травестійна телерелаксація у контексті народної сміхової культури. URL: www.lnu.edu.ua/faculty/jur/publications/visnyk26/Statti_Kosjuk.htm.
27. Кримський С. Архетипи української культури. Феномен української культури. 1996. № 8. С. 97–98.

28. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму. Київ : Київ-Філадельфія, 1995. 470 с.
29. Лихачев Д., Панченко Н., Понирко Н. Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. 295 с.
30. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
31. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
32. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
33. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
34. Лотман Ю. Символ в системе культуры. Ученые записки Тарт. гос. ун-та; Труды по знаковым системам. XXI. Тарту, 1987. Вып. 724. С. 10–21.
35. Маковский М. Архетипы: вода, огонь, земля. Филологические науки. 2010. № 8. С. 51–61.
36. Маленко О. Лексико-семантична група «небо» в українській поезії : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01. Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. Харків, 1996.
37. Маленко О. Лінгвопоетика Всесвіту в українському художньому тексті: Еволюція смислів. Харків, 2004. 184 с.
38. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / пер. с англ., послесл., примеч. А. Юдина ; сост., предисл. В. Кузнецова. Москва : ООО «Издательство АСТ». 2002. 526 с.
39. Мифология. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Е. Мелетинский. 4-е изд. Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. 736 с.
40. Міщенко М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). URL: <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko-M.M.-Ukrayinski-natsionalni-arhetypu.pdf>.
41. Панкова Л. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів : автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. філософ. наук. Харків : Наукова думка, 2008. 31 с.

42. Пашкова Н. Культурный код – символический язык культуры. Язык и культура. 2012. №3. С. 167–171.
43. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. Київ : «Український письменник», 1993. 63 с.
44. Савчук М. Кілька питань про наш гумор : український гумор. Літературна Україна. 2012. 5 квітня. С. 11.
45. Саковець С. Хаос та Космос як елементи космогонічного міфу Василя Стуса. Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог : Вид-во Національного універ. «Острозька академія», 2011. Вип. 21. С. 325–333.
46. Салига Т. Поет – це слово. Це його життя.... М. Вінграновський; авт. передм. Т. Салига. Тернопіль : Богдан, 2004. Т. 1 : Поезії. С. 5–54.
47. Симоненко В. Лебеді материнства : поезія, проза. Дніпропетровськ : Промінь, 1989. 224 с.
48. Симоненко В. На схрещених мечях / передм. О. Гончара ; упорядкув., післямова, комент. В. Костюченка. Київ : Унів. вид-во «Пульсари», 2004. 384 с.
49. Симоненко В. Ти знаєш, що ти – людина: Вірші, сонети, поеми, казки, байки / передм. В. Гончаренко. Київ : Наукова думка, 2001. 296 с.
50. Стус В. Зібрання творів : у 12 т. / редкол.: Д. Стус (гол.) та ін.. Київ : Факт, 2007–2009. Т. 5 : Палімпсести (найповніший незавершений корпус). 2009. 768 с.
51. Тарнашинська Л. Вінграновський М. : «Все на світі з людської душі» : біобібліографічний нарис; сер. «Шістдесятництво: профілі на тілі покоління». Київ : Смолоскип, 2006. 106 с.
52. Телеуця В. Архетип як основа національного самоусвідомлення. URL: philology.knu.ua/files/library/folklore/36/44.pdf.
53. Федорів-Ходак О. Народні прикмети передбачення погоди за Сонцем та Місяцем. Українська народна енциклопедія. Львів : Червона калина, 1996. 648 с.
54. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / редкол.: Є. Кирилюк (голова) та ін.. Київ : Наук. думка, 1976–1986.
55. Фурман А. Психокультура української ментальності : 3-є наукове видання. Тернопіль : НДІ МЕВО, 2014. 168 с.

56. Чижевський Д. Філософські твори : у 4 т. Київ : Смолоскип, 2005.
57. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. А. Погоняйло, В. Резник ; под ред. М. Ермаковой. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
58. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 250 с.
59. Юнг К. Психологічні типи. Львів : Астролябія, 2010. 692 с.
60. Юнг К.-Г. Аналитическая психология. Санкт-Петербург : МЦНК и Т. «Кентавр» ; Институт Личности ; ИЧП «Палантир», 1994. 136 с.
61. Юнг К.-Г. Архетип и символ. Москва, 1991. 169 с.
62. Юнг К.-Г. Архетипы коллективного несвѣдомого. Психологічні типи. Вибрані праці з аналітичної психології. Зарубіжна філософія ХХ століття. Київ : Довіра, 1993. С. 239.
63. Юнг К.-Г. Архетипы коллективного несвѣдомого. Психологічні типи. Вибрані праці з аналітичної психології. Зарубіжна філософія ХХ століття. Київ : Довіра, 1993. С. 23
64. Юнг К.-Г. Бог и бессознательное. Москва : Олимп ; ООО «Изд-во АСТ-ЛТД», 1998. 480 с.
65. Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного. Юнг К. Божественный ребенок: Аналитическая психология й воспитание. Санкт-Петербург – Москва : Олимп ; ООО «Изд-во «АСТ-ЛТД»», 1997. С. 400.
66. Юнг К.-Г. Понятие коллективного бессознательного. Структура психики и архетипы. Москва : Академический Проект, 2007. (Психологические технологии). С. 12–23.

ВИСНОВКИ

Фольклор України був і залишається важливим фактором формування історичної пам'яті, національної ідентичності, ментальності та психології, які через найрізноманітніші художні форми втілювались у більшості фольклорних жанрів – від історичних пісень до топонімічних легенд і переказів. Система фольклорних символів, які охоплюють усі сфери життя та світосприймання в межах традиційного устрою життя українця, визначили етноментальну, морально-еталонну сферу, що бере участь у структуруванні й оцінюванні навколишнього світу. Вони утворюють національну концептосферу, яка містить етнічні уподобання й еталони поведінки, що дозволяє говорити про відображення базових кодів в українській традиційній культурі загалом.

Фольклор зберігає й передає з покоління в покоління лише ті усталені сполуки, які прямо або опосередковано співвідносяться з еталонами, стереотипами й унікаліями національної культури – як матеріальної, так і духовної. Виступаючи в ролі експонентів культурних знаків, вони не лише зберігають пам'ять про мотивацію значення, а й закріплюють відтворене в їх культурних конотаціях, а відтак є репрезентантами базових кодів культури, засвоюючи які, комунікант усвідомлює власну причетність до етносу, стає носієм певного психо- й енотипу.

Визначальні риси українського менталітету стереотипізуються в етнопсихологічних кодах. Базовими елементами культурного коду є культурні архетипи. Специфіка культурного архетипу в його формуванні на засадах геополітичності етногенезу того народу, якому цей архетип належить. Архетипи української ментальності проявляють себе як символи в міфах, казках, фольклорі, обрядах, традиціях, є узагальненням досвіду наших предків. Найяскравіше архетипи проявляються в національних культурах, у яких утілюється доля та історичний досвід певного народу, у процесі формування духовності українського етносу архетипи суттєво вплинули на становлення внутрішнього світу індивіда, формування суб'єктивного начала: формування первинних соціальних структур, регулювання соціальних відносин унаслідок надання образу «культурного героя»; формування найдавніших світоглядних уявлень. Непересічним є значення архетипів у формуванні моральних відносин у суспільстві, моральних основ самосвідомості людини.

Особливого значення набуває локальна відмінність етнокультурних кодів, визначена особливостями етнічної культури кожного регіону України. Зокрема, яскравими індивідуальними рисами позначена етнокультура Сумщини, риси якої віддзеркалені у фольклорних творах, записаних П. Кулішем, П. Литвиною-Бартош, П. Гнідичем та іншими фольклористами. Цінні свідчення про національні риси українців, їхній побут та звичаї зберегли подорожні нариси російських письменників I половини XIX століття. У народних переказах, зафіксованих П. Кулішем, відбилися національні уявлення про героїку й патріотизм, а численних статтях і замітках П. Литвиною-Бартош окреслено основні риси регіональної етнокультури Глухівщини. Зафіксовані П. Гнідичем календарно-обрядові пісні є яскравими високохудожнім доповненням до загальнонаціональної обрядової традиції. Отже, можна стверджувати, що на етнокультурному рівні Україна є цілісною, а регіональні особливості є органічною частиною загального культурного материка зі спільною системою координат та подібними еталонами етнічної культури.

Важливою частиною національного етнопсихологічного коду є сміхова культура, яка органічно розвивалася в контексті світової культури та має надзвичайно важливий вплив на соціум. Сміхова культура є динамічним явищем, живим організмом, який рухається разом із розвитком людського суспільства, допомагає виявити головні тенденції сьогодення та інтерпретацію їх народом.

Ліричні й ліро-епічні складники українського фольклору живили творчість українських поетів від часів зародження національної літератури, зокрема, це стосується і творчості аналізованих поетів другої половини XX століття: Миколи Вінграновського, Василя Симоненка, Ліни Костенко, Василя Стуса. У їхній поезії розкриваються особливості відображення ментальності нашого народу, конкретно-історичні та загальнолюдські проблеми, проекція їх на сучасність, значення текстів для актуальних запитів сьогодення та майбуття української нації, українського народу. Автори узагальнюють національний характер, подають свою модель психологічного типу українця та його концепцію буття, яка набирає світового масштабу. Історичний час показано через людські історії, людські душі. Творцями історії є живі люди, люди свого часу, вони виражають національну самоідентичність.

Отже, дослідивши сутність, значення та еволюцію етнокодів та архетипів в українській культурі, варто зазначити, що в них відображаються народні традиції, обряди, звичаї тощо, а зрештою, і національні риси характеру, рівень національної свідомості, менталітет нації. Архетипи в літературі заявляють про себе певними образами, символами, що виникають відповідно до суспільно-історичних та духовно-культурних процесів кожної епохи й передаються наступним поколінням. Крім того, у них відображені результати пізнавальної діяльності народу, його культура, традиції, морально-етичні цінності тощо.

Отже, етнопсихологічні коди у творах українських письменників мають специфічні відтінки, які розкривають окремі особливості українського менталітету. Архетипи дають певну характеристику своєрідності української культури. Потрапляючи на певний історичний ґрунт, етнонаціональні архетипи, як і архетипи універсальні, наповнюються змістом і набувають форм згідно із соціально-культурними потребами часу та суспільною метою.

Наукове видання

КИРИЛЕНКО Надія Іванівна
П'ЯТАЧЕНКО Сергій Васильович

**Фольклор і література:
художня рецепція етнокультурних кодів**

Монографія

Комп'ютерна верстка *С.П. Цьома*

Підп. до друку 26.05.2020.
Формат 60x84/16. Гарнітура Arial.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 7,44.
Ум. фарб.-відб. 7,44. Обл.-вид. арк. 6,86.
Тираж 100 пр. Вид. № 39.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.