

МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ ЯК ДОСЛІДНИК МІФОПОЕТИЧНОГО СВІТОВІДНОШЕННЯ

Колесник О.С. Михайло Грушевський як дослідник міфопоетичного світовідношення / О. С. Колесник // Сіверянський літопис. – Чернігів, 2001. - № 3 (39). – С. 74 – 78.

У світовій культурі знайдеться небагато вчених, які змогли б зрівнятися з Михайлом Грушевським продуктивністю своєї творчості. Його друкована спадщина нараховує понад дві тисячі праць з історії, соціології, літератури, мистецтва тощо. Світову славу Михайлу Грушевському принесла фундаментальна 10-томна “Історія України-Русі”. Капітальним доповненням до неї стала його 6-томна “Історія української літератури”, яку наукова громадськість розглядала як синтез здобутків української та європейської науки, що повертав етносу пам’ять про генезис його словесності та суттєво сприяв духовному становленню молодій українській нації.

Здійснюючи свій грандіозний творчий задум, М. Грушевський проявив себе і як талановитий історик, і як творець “системно-концептуального літературознавства”. Як слушно підкреслює Петро Кононенко, його “Історія”, стала “етапом у розвитку наукового літературознавства”. Щоб оцінити літературознавчий внесок М. Грушевського, потрібно, насамперед, визначити його методологічні підходи і новації, з’ясувати критерії, які він застосував при інтерпретації літературних пам’яток, окреслити головний предмет його дослідження.

Для реконструкції культурного процесу в Україні вчений використовував соціологічний, історичний та порівняльний методи; досліджував індивідуальну та колективну творчість, яку розглядав як “форму буття народу”, спираючись на величезний та різноманітний фактичний матеріал. Саме тому у сфері уваги Грушевського опиняється не лише власне література, але й усна традиція, яка була основою писемної словесності. Адже, відзначає вчений, з’ясування своєрідності писемної літератури неможливе без глибокого дослідження фольклору.

Виходячи з концепції безперервності історичного розвитку народу, Михайло Грушевський вважав, що дослідження української культури треба починати не з XVII-XVIII століть, як це робила до нього переважна більшість дослідників, а зі значно давніших часів, не менш ніж за півтисячоліття до козацтва. Тільки завдяки такому “археологічному” підходу можна відкрити внутрішні генетичні зв’язки сучасної української традиції з найбільш ранніми пам’ятками українського народу. Без цього не можна обґрунтувати її “культурну суверенність” та самодостатність, довести хибність розповсюдженішої концепції, згідно з якою, українська культура не мала самостійного значення, а була результатом запозичень і наслідувань.

Розглядаючи українську літературу як цілісну, еволюціонуючу систему, М. Грушевський вважає, що при всіх запозиченнях потрібно рахуватися з “існуванням старшої суголосної “основи”, на котрій осідають чи вплітаються такі пізніші сторонні наверствування”. У цьому він підтримує висловлену в 1880 році думку О.Н.Веселовського про те, що запозичення можливе лише при існуванні вже наявних аналогічних образів і настроїв. Доказ цього Грушевський

вбачає, зокрема, у тому, що, хоча сучасні українські богатырські казки носять виразні позначки російського впливу, ідея богатырства є закоріненою в народній уяві; саме ці стійкі уявлення і зробили можливим сприйняття інонаціональних елементів. “Подібне притягається подібним – хоч би ся подібність і не була абсолютна...” [1, 358].

Таким чином, робить висновок Грушевський, головні чинники розвитку фольклору та літератури знаходяться в традиціях народу, які й визначають цю “основу”. Ця ідея є перспективною для визначення відношення автохтонного та запозиченого у культурах різних народів, і може багато чого пояснити у конкретних випадках взаємодії етнонаціональних традицій, їхнього злиття чи взаємного відторгнення. Адже в історії відомо багато випадків і досить швидкого формування нової цивілізації з декількох різних джерел (Латинська Америка), і, навпаки, культурної несумісності (англомовні поселенці Північної Америки та індіанці). Можливо, корені цих явищ і полягають у тому, наскільки суголосним є глибинний, архетипний рівень ментальності цих культур, “основа”, за визначенням М.Грушевський.

Проте необхідне для розуміння сутності та розвитку національної культури дослідження фольклору є непростим завданням, яке не раз намагалися розв’язати українські та зарубіжні вчені. Виходячи з історико-літературного принципу, Грушевський наводить розгорнуту історіографію досліджень європейської, зокрема, східнослов’янської казки.

Цитуючи М.Драгоманова, Грушевський згадує [1, 367-368] три основні методи пояснення схожих у різних народів оповідань:

1. “міфологічно-племінна” школа А.Куна, братів Грималь, М.Міллера, яка намагається звести схожі оповідання до найдавніших міфо-космічних формул, спільних для всіх арійців, та тлумачить усі фольклорні сюжети як алегорії боротьби світла з пітьмою, літа з зимою, грому з тучею.
2. “Літературно-інтернаціональна” школа німецького орієнталіста Т.Бенфея, підтримана М.Драгомановим та В.Стасовим, яка пояснює схожість оповідань перейманням їх одним народом від другого через обопільний вплив і усної, і писемної словесності. Це зведення усіх національних сюжетів до індійських тем стало настільки авторитетним, що навіть О.Потебня не наважувався обстоювати “застарілу” точку зору про національні корені. Одним з перших, хто виступив проти безкінечного множення варіантів з пошуками найближчого до індійського, за аналітичне дослідження морфології, був Веселовський.
3. “Антропологічна” школа А.Ланга, послідовника Е.Тайлора, яка пояснює схожість оповідань коінциденцією способів мислення, однакового у різних народів, звертаючи – як і перша школа – особливу увагу на оповідання міфологічного характеру, але пояснюючи їх не з споконвічних міфо-космічних формул, а як останки первісного світогляду і звичаїв, що збереглися в словесності цивілізованих народів у якості атавізмів. Схоже на те, що під “антропологічною” школою Грушевський розуміє “еволюціоністів”, таких як Е.Тайлор, Л.Морган, Д.Фрезер, Г.Спенсер. Саме вони визначили принципи наукового вивчення суспільства і культури, заклали підвалини нового підходу до вивчення мистецтв: дослідження його в контексті культури, та затвердили порівняльний

метод, виходячи з припущень про психічну єдність людини, та “вроджені ідеї”, що є іманентними антропологічними збудниками еволюції [див.10, 15-16].

Після того, як Бедєс та його послідовники довели полігенізм казок, які зароджувались в різних країнах, головним питанням стало те, в яку добу, в яких верствах, під якими впливами відбувалися їхнє формування. А для визначення цього були придатні усі три напрями інтерпретації, які повинні доповнювати один одного. До цієї думки приєднався і М.Драгоманов, який в останніх працях визнав законність “міфологічних” тлумачень фольклорних тем, при умові звернення уваги на всі можливості пізніших запозичень. Адже перший і третій напрями допомагають зрозуміти процес первісного формування оповідання, а другий може пояснити його далші переробки та міжнародний рух. При порівняльному досліді треба звертати увагу не лише на основи оповідання, але й на побутові, географічні, історичні подробиці тощо, адже це дозволяє зрозуміти місце і час виникнення оповідання, шляхи його розповсюдження, причини переробки (наприклад, в Україні інтернаціональні теми демократизувалися, вводилися до обставин життя українського “плебсу”). Причому, як наголошує Драгоманов, дослідник може зупинитися лише коли побачить, що й основа оповідання й подробиці найдавнішого варіанту відповідають побутовим (географічним, суспільним, моральним) ознакам життя певної країни та епохи. Лише таке дослідження може довести, чи є певне оповідання автохтонним або запозиченим.

М.Грушевський цілком згідний з таким підходом, проте зауважує, що до того ж треба приймати до уваги специфіку психології первісних народів, як це зробили автор десятитомної “Психології народів” В.Вундт і Л.Леві-Брюль, та враховувати, наскільки органічно прижився запозичений мотив, наскільки гарно та оригінально він оброблений, яким саме був характер змін [1, 359-360].

Саме порівняльно-історичне вивчення матеріалів східнослов'янського фольклору та з'ясування загальної тенденції старої героїчної традиції дало підстави Грушевському зробити висновок про те, що героїчний епос, “представлений в нинішній билинній традиції, в переважній мірі зложився на Україні, і жив довго в українських землях...”

Ці положення є придатними до дослідження не лише наративів, а й інших видів народної творчості. Так, вивчення пісенних розмірів, досліджених Ф.Колессою, М.Лисенком та П.Сокальским дозволило Михайлу Грушевському констатувати, що в народній поезії існувало два роди ритму: “синтактичного, речитативного, нерівноскладового”, в якому ритмічна симетрія підтримується голосовою модуляцією, і ритму “музикального”, в якому симетрична будова музичних стоп держить синтаксичну строфу в точних рівноскладових віршах. Порівняння ритмічних форм в фольклорі різних народів дало можливість виявити таку закономірність: зростання правильної ритмічної будови йшло зі сходу на захід, а вживання рими найбільш розповсюджене в польських і українських піснях і менше всього в сербських, болгарських і великоруських. Ритмічні форми з дуже архаїчними, переважно діатонічними мелодіями, сильно затрималися у великоросів. У українців же така затримка характерна лише для пісень обрядових, тоді як пізніша українська мелодика хроматична. Все це дало Грушевському можливість зробити висновок, що притаманна старішим обрядовим українським пісням рівноскладова будова з діатонічною мелодією є явище місцеве, а не привнесене з “полудня”, чи з півночі, як це стверджували деякі дослідники. Вивчення стильових ознак багато давало і для з'ясування

витоків ранньої народної поезії. Так, на основі стилю Грушевський показував, що в поезії є власне українським, а що було наслідком візантійських, готських чи ще якихось впливів.

Знання фольклору та його специфіки дозволило М. Грушевському повному підійти і до вивчення ранніх пам'яток писемної традиції. Він одним з перших став досліджувати естетичну своєрідність літератури доби Київської Русі, яку, наприклад, ігнорувала школа Тихонравова, і яка зайняла належне місце лише починаючи з середини ХХ ст. у дослідженнях Д.Лихачова та інших. Проблемою у даному випадку є те, що у часи Київської Русі багато літературних пам'яток мали синкретичний характер, тому інколи неможливо чітко розмежувати художню і не-художню літературу. Михайло Грушевський звернув увагу на таку закономірність: чим далі йти назад у ретроспективному дослідженні словесності, тим менш вона спеціалізується на певних жанрах – белетристиці, риториці, церковній проповіді, судовій промові тощо, і тим повніше в ній переплітаються “елементи естетичного і раціонального”. Але дослідник не може викидати з історії словесного мистецтва ані молінь, ані заповідей, ані замовлянь, якщо вони втілені в естетичну форму, породжують естетичні емоції, а значить, відповідають естетичним критеріям.

Крім “артистичної” форми, Грушевський включає в естетичну характеристику казки як фольклорного жанру такі засоби художньої творчості, як “образовість”, паралелізми, сугестивність, емоційність, експресію. При цьому він широко використовує праці Х.Штайнталя, О.Потебні, в яких досліджуються внутрішні зв'язки процесу творення мови з виникненням поетичних образів. В свою чергу, поетичні образи співвідносяться із світосприйняттям народу, відображаючи “симфонізми” і “кольори” народної душі. Зокрема, Грушевський наводить приклад редукованого космогонічного міфу про те, як птахи дістали з дна моря жовтий пісок та блакитний камінь – предмети, кольори яких символізують особливості світовідчуття українців.

Тут ми виходимо на іншу тему, яка не пройшла повз увагу дослідника. Це – різноманітні реліктові елементи українського фольклору, деякі з яких мають досить велике значення для розуміння не тільки української культури, а й усієї індоєвропейської традиції. Так, дуже давнім типом є етіологічні оповіді. Михайло Грушевський наводить певну кількість подібних сюжетів, хоча цей список можна продовжити. Найяскравішими прикладами є пояснення особливостей вигляду та поведінки певних істот: зозулі – як покиненої жінки, або вбивці свого чоловіка, кажанів – як мишей, що з'їли свячене тощо. У відповідності зі своїм підходом до фольклору, дослідник розбирає взаємовплив подібних історій з іншими видами словесності, та різні форми які вони можуть приймати: від простого пояснення, до розгорнутих оповідань, що можуть переходити у байку або у фантастичну казку. Іншою надзвичайно цікавою темою, якої Грушевський, на жаль, лише торкається, хоча саме тут мається величезний простір для порівняльного аналізу, є матеріали про елементи анімізму в українській культурі. Наприклад, звичай лякати неплідне дерево, має дуже близькі відповідності у традиціях різних народів, аж до Японії.

І, нарешті, Грушевський надає аж три версії космогонічного міфу, де світ твориться птахами, що дістають землю з-під води. Так, у варіанті, який Грушевський цитує за Костомаровим, читаємо (зберігається фонетична орфографія оригіналу):

“А як то було з початку світа,
Не було тогди неба ні землі,

А лишень було синєє море,
А на тім морі ой два дубочки,
На тих дубочках два голубоньки,
Два голубоньки з неба зіслані,
З неба зіслані на відпитані.
Стали радити, як світ сотворити:
Спустимося в море до самого дна,
Виберім собі синій каменець
Синій каменець, синєє небо;
Виберем собі жовтий каменець,
Жовтий каменець – жовтая земля”.

Ці рядки, які ще чекають ґрунтового дослідження, можуть мати багато тлумачень, проте Грушевський згоден з О.Потебнею, що основа образу є старшою від богумильства і корениться в дуже давній традиції. Надзвичайно схожі уявлення про творення світу двома божествами у вигляді птахів (проте, здебільшого, водяних, таких, як гоголь) можна знайти і у росіян, і у фінно-угорських народів. Проблема походження подібних космологічних уявлень, їхньої давності та автохтонності, є важливою для індоєвропейістики взагалі, тому що саме космогонічні (та есхатологічні) міфи в європейських країнах були витиснені християнством і, у деяких культурах, повністю втрачені. Таким чином, первісні міфопоетичні уявлення індоєвропейців можна реконструювати лише на основі співставлення усіх відомих версій. До того ж, як було згадано, саме наведений варіант є особливо цікавим тому, що може слугувати непрямим доказом архетипності українських геральдичних кольорів, та розшифровкою їхнього первісного значення.

З космогонічними уявленнями (адже для міфопоетичної свідомості історія якогось об’єкту та його опис є тотожними поняттями) пов’язаний і опис світового дерева, який ми теж знаходимо у колядках. Це дерево має величезну подібність до скандинавського Ігдрасілю:

“В нашого брата обгороджено,
Обгороджено, ясно ометено,
Серед подвір’я зелений явір,
Під тим явором чорнії бобри,
На осередку ярії пчоли,
А на вершечку сиві соколи –
Чорнії бобри на шуби добрі,
Ярії пчоли меду на столи,
Сиві соколи Богу на хвалу”.

Грушевський [1, 234] цілком вірно констатує, що це варіант райського дерева, проте не звертає уваги на надзвичайно цікаве і досить рідкісне для слов’янського матеріалу чітке виділення трьох рівнів буття, символізованих трьома типами тварин. Причому саме тих тварин, що зустрічаються у цій ролі в індоєвропейській, та інших (американській, сибірській тощо) традиціях: бобри як водяні тварини темного кольору є типовими представниками нижнього світу, бджоли, божественні комахи – середнього, птахи (в індоєвропейців – саме орли чи соколи, пор. птахи на Ігдрасілі, орел Зевса, солярні яструби кельтів тощо), як образи душі – небес. На жаль, Грушевський не помічає цього, більш того, він навіть вважає, що соколи у даному описі не на місці, бо не є господарчими тваринами. Це непорозуміння можна пояснити тим, що він довірився традиції,

яка забувши давній зміст, подає у останніх рядках колядки утилітарне переосмислення значення тварин.

Тут ми торкаємося наступної теми, а саме, того місця, яке займали фольклорні оповіді в житті носіїв традиції. Зокрема, Грушевський констатує таку важливу функціональну особливість словесної оповіді, як здатність програмувати майбутнє, обирати з багатьох можливих варіантів розвитку подій бажаний. Він цитує спостереження “обсерваторів примітивного життя”, про певну категорію оповідань, котрі “добре оповідати” перед полюванням на того самого звіра, про якого йдеться у оповіданні [1, 70-71]. До речі, ця роль залишалася і в словесної творчості більш розвинутих народів, прикладом чому є ірландські саги, котрі, як вважалося, приносили удачу, якщо їх оповідали в ситуації, близькій до тої, про яку в них йдеться [18, 6].

Тобто ми маємо справу з відтворенням архетипу на людському рівні, і його своєрідною “трансляцією” до навколишнього світу. Цю саму роль виконує танок, що, як і вербальна оповідь, розвинувся з первісного синкретичного дійства, де разом “працювали” і слово, і музика, і рух, поєднані загальним ритмом, що мав співпасти з архетипним ритмом процесу, на який треба вплинути, та задати його землі. Грушевський вважає, що метою танків була передача енергії світові, розбудження природних сил. Як приклад мімічно-магічних дій (“*intichiuma*”), він наводить хоровод, у якому учасники, звиваючись, подібно до горохового стебла, вже несвідомо для себе, пособляють вегетації гороху чи інших рослин. Редукованою формою імітаційної магічної дії він вважає такі забави як “просо”, “сіяння маку”.

Ту ж саму логіку ми бачимо у колядках. За висновком Грушевського, колядники за допомогою порівнянь подвір’я з усесвітом, перебільшених описів накликають на господаря багатство, щастя, шану і славу, так само як веснянщики накликають весну [1, 136]. Тобто вони описують не профанну, людську реальність, а сакральну, істинну, таку, якою вона є в ідеальному світі, і якою повинна стати на землі. Таким чином, виконавці ритуалів беруть на себе функцію культурних героїв, що приносять з істинного світу найважливіші для людського життя об’єкти.

Як ми побачили, Михайло Грушевський, досліджуючи фольклор, діє у декількох напрямках – це і типологія наративів, і дослідження взаємних зв’язків різних типів, їхнього походження, стилевих особливостей, функцій. Але чи не найголовнішим його досягненням у дослідженні української усної традиції, була розроблена ним класифікація фольклорних мотивів.

І знов відправною точкою для Грушевського стає аналіз генетичного та гомологічного зв’язку різних фольклорних жанрів. Так, на прикладі образів “Буняки” та Палія він розбирає, як фантастичні мотиви, розчиняють історичне ядро: половецький хан епохи Мономаха у фольклорі стає велетнем космічних розмірів, чи кістяком-людоїдом, що живе в старих валах і городищах, чи “тномом-вієм”, з довгими віями, які мусять підіймати вилами; а Палій відноситься до категорії чудесно народжених богатирів, побиває демонів, стає “невмиракою” тощо. Тобто суто історичні факти можуть переходити до казок, і навпаки, казка формує поетичний запас, з якого творчість черпає “загальні місця” богатирського образу кожного разу, як хоче піднести якусь постать чи історичний момент понад рівень звичайних людських відносин.

Вчений надає пояснення цьому процесу. Він доводить, що найстійкішим жанром залишалася пісня, особливо обрядова, яка ще не втратила зв’язку з

магічними діями. Але оповідь, що розповідається задля забави, є дуже варіабельною, бо “оповідачі-забавники ... як раз ставлять собі за честь – задивувати, зацікавити своїх слухачів якоюсь небувалою комбінацією... Психологія такого спеціаліста, з хисту і репутації, в громаді примітивній чи цивілізованій, аналогічна з психологією модерного белетриста. Він передусім вигадчик, тим часом як співець – се сторож традиції” [1, 326].

Саме тут Грушевський виходить на стабільно повторювані, інваріантні елементи. Визнаючи обмеженість можливостей людської фантазії, він констатує, що, як консервативна пісня все ж таки змінюється, так само і розважальні оповідання мають певні незмінні образи та епізоди, які можна звести до кількох чи навіть кількадесяти мотивів, що комбінуються протягом тисячоліть. Витоки їх дослідник вбачає у “певній однотайності людської психології на тим самим рівні цивілізації”.

Михайло Грушевський з жалем відмічає невисоку якість зібраного казкового матеріалу, адже в Україні не залишилося країв з “законсервованою” казковою традицією, таких, як в Білорусі та Росії. Проте навіть у цій масі можна знайти надзвичайно цікаві й мало вивчені мотиви, які дають простір для компаративістики. Дослідник сам вказує на збіг мотивів у Єгипті, Європі, Азії, Америці тощо, а для характеристики культурного змішання, яке відбувалося при зустрічі індоєвропейської, егейсько-чорноморської, а через неї – і єгипетської та вавилонської традицій, запроваджує термін “панміксія”. Так, багата казкова основа грецької літератури (епосу, драми, лірики, еліністичної повісті), суголосна з тими мотивами, що побутують у слов’ян, та знаходяться в єгипетських, вавилонських, індійських, перських, арабських джерелах. Наприклад, Геракл є “дублетом” Гільгамеша і прототипом героя романів про Олександра Македонського. Для ілюстрації М.Грушевський досить докладно розбирає відому українську казку “Ох”, типовий приклад сюжету “Хитра наука” за класифікацією В.Проппа [12, 346-349]. Розглянувши величезний фольклорний матеріал, Грушевський доводить, що уявлення про істоту, що з’являється, коли вимовлене її ім’я, про чарівну науку, продаж перевертня, двобій учня і вчителя, є поширеними від Середземномор’я аж до Монголії. Проте, треба зауважити, що серед зібраним Грушевським варіантів немає надзвичайно цікавої валійської версії, яка може надавати ключ до розуміння мотиву і його абсолютно безпосереднього зв’язку з ідеєю реінкарнації.

Грушевський був не першим, хто звертався до фольклору з метою його осмислення та впорядкування. Але праці його попередників не задовольнили вченого, і спонукали до створення власної версії на основі величезного емпіричного матеріалу та критичного аналізу попередніх спроб. Зокрема, Грушевський наводить усесвітньо відому класифікацію казок, запропоновану фінським фольклористом А.Аарне [1, 330-331], за якою фольклорні оповіді поділяються на:

- 1) Казки звірині.
- 2) Казки “властиві”:
 - а) чудесні,
 - б) легендарного характеру, де виступають Бог, святі, чорти,
 - с) казки-новели,
 - д) про дурного чорта чи велетня.
- 3) Анекдоти (шванки).

У поданій схемі М. Грушевський вбачає такі суттєві недоліки, як класифікація не простих мотивів, а доволі складних комбінацій, та занадто помітна орієнтація на германські фольклорні теми.

Свій варіант класифікації прозового фольклору пропонує І. Франко [1, 330], культурологічні праці якого ще чекають на всебічне вивчення та осмислення. Він виділяє такі жанри:

- 1) Казка, тобто розповідь, у якій дійсність перемішана з чудесним елементом – вільний плід фантазії без побічної церковноморалізуючої мети.
- 2) Легенда – розповідь, в якій дійсність перемішана з чудесним, проте взятим з релігійних вірувань; тут звичайно помітна більш глибока етична, моралізуюча чи філософсько-релігійна основа.
- 3) Новела – оповідь без домішок чудесного, на побутовому тлі, часто – з соціальною, рідше – національно-політичною чи церковно-конфесійною тенденцією.
- 4) Фацеція (анекдот) – коротке, звичайно гумористичне оповідання, близьке до новели, сенс якого здебільшого в якомусь спостереженні, часто – гри слів, незвичайному звороті мови тощо.
- 5) Міфічні розповіді – про явища і образи фантастичні, і ті, що були чи є предметом живої віри людей, на зразок чаклунства, злих духів.
- 6) Саги – розповіді про історичних осіб, події та місцевості.
- 7) Байки, притчі – короткі оповіді морального чи дидактичного змісту, герої яких – звірі та предмети.

Проте і ця схема не є вичерпною. М. Грушевський намагається зробити класифікацію на основі генетичного принципу. Він подає вірогідний порядок виникнення оповідей:

- 1) Казка звірина, космічна, фантастична,
- 2) Розповідь про подвиги – героїчна поема – історична сага,
- 3) Релігійна легенда – демонологічна розповідь,
- 4) Поема на побутові теми – новела.

Проте, хоча класифікація і є доцільним засобом орієнтації у розмаїтті фольклору, вона далеко не вичерпує його змісту. Щоб не впасти у той же “тріх”, яким він докоряє Аарне, Грушевський додає до класифікації перелік найпоширеніших простих мотивів, при цьому орієнтуючись саме на українську казкову традицію. Деяким недоліком можна вважати те, що у цьому переліку відсутня ієрархія мотивів: більш загальні не відокремлюються від одиничних, суто національні – від індоєвропейських та всесвітніх. Незважаючи на це, автору дійсно вдалося виділити найзагальніші світоглядні уявлення, типи образів та елементарних сюжетних схем. А це є великим досягненням, важливим для вивчення не тільки українського фольклору, але і усєї етнонаціональної культурної парадигми, оскільки міфологія, як проекція колективного безсвідомого, є одним з джерел його дослідження. Характерно, що К.Г.Юнг називає архетипом той самий феномен, що в дослідженнях фольклору відомий як “мотив”, в психології первісних народів – як “колективне уявлення”, а в порівняльному релігієзнавстві – “категорія уяви”. Ця визнана тотожність робить цілком природним той факт, що виділені М.Грушевським мотиви, здебільшого, співпадають з загальнолюдськими архетипами, а сама його праця може використовуватися не тільки для дослідження етнонаціональної традиції, але і для її аналітичного порівняння з культурами інших індоєвропейських народів.

Першими Михайло Грушевський згадує КОСМІЧНІ СИЛИ, і це місце цілком відповідає тому значенню, яке належить їм у народній ментальності. Про те, що це саме так, свідчить маса фактів, зокрема, те, що солярні символи і досі залишаються найпопулярнішими орнаментами, за допомогою яких слов'яни не лише прикрашали свою оселю та одяг, але і домагалися візуалізації ідеї дому або людини-мікрокосму. З текстів колядок можна зробити висновок, що кожне цілісне та самодостатнє селянське господарство було образом космосу. В християнстві такою подобою макрокосму став храм, купол якого можна порівняти зі “склепінням небесним”. В тих давніх колядках про будівництво церкви, що мають ще язичницьку основу, будівля церкви зображується як відтворення, упорядкування космосу. Там можна знайти вказівки і на просторовий поділ та нерівноцінність сторін світу: згадуються чотири кути церкви, але тільки три двері – бо вхід з півночі міг бути тільки у житлі смерті. Це уявлення підтверджується даними інших культур. Так, В.Пропп наводить приклад, що і в Скандинавії двері ніколи не робилися на північ, єдиним винятком був Наstrand – житло смерті [12, 60]. Так само і в домах вхід робили з півдня, а проти нього мурували піч, сакралізоване домашнє вогнище. Солярні мотиви збереглися і на картинах сучасних українських майстрів, чи у своєму чистому вигляді, чи у символічному. Інколи такий зв'язок витвору митця з космічною символікою може бути метафоричним, наприклад, у вигляді зображення ідеального природного образу сонця (“Соняшники” В.Семиноженка, чудові з точки зору репрезентації національної ментальності “Соняшники з бджілками” М.Примаченко тощо).

Складним символом сонця, весни, відродження природи, життя є писанка. Те, що вона наділялася величезним, саме космічним значенням, можна побачити з того, що, як вважалося, вона береже дім від блискавки, а в рік, коли писанок робиться мало, слабнуть ланцюги, що тримають чудовисько, прикуте у підземній печері, і по землі поширюється зло. Оскільки писанки були і символом врожаю, серед візерунків поширеними є зображення флори та фауни: гілочок, квітів, пишних кущів, колосся, оленів, баранів, голубів, метеликів, риб тощо. Зустрічаються і фігури коней, що може натякати на давній індоевропейський образ Сонячного Коня. Орнаменти писанок вплинули і на живопис, як безпосередньо (звернення українського авангарду до традицій) так і опосередковано, так у картині М.Водзицької “Писанкарка” у центрі уваги знаходиться вже не сам стародавній символ, а його місце у житті людини. Цікаву візуалізацію архетипу Світового яйця, як космічного зародку, з якого “роз-вивається” увесь Всесвіт, подає В.Титова у “Тимчасовому просторі сакраментального яйця”. Персоніфікації Дня та Ночі можна побачити на одноіменному полотні В.Бикова.

В інших реліктах стародавньої міфології, зокрема, у казках, можна знайти персоніфіковані постаті Сонця та Луни, а також таких сил природи як вітер, мороз, град, які подекуди стають суперниками людини. Особливо популярними є мотиви повернення знищеного врожаю, та пошуки дружини, яку викрадає сонце, вітер, чи інша сила. Ці оповіді є проявом досить високої самосвідомості людини, яка вже могла уявити саму себе чинником космічного рівню, хоча і не всемогутнім.

Окрім космічних сил, уявлення про які досить суттєво змінилися з християнізацією, світ українського селянина наповнювали персонажі нижчої міфології. З часом деякі з них втрачали своє значення, і зберігалися лише в казках, інші аж до новітніх часів залишалися об'єктами живої віри. Це хтонічні

ЗЕМНІ ЄСТВА: дух землі, лісовик тощо, які теж можуть виступати як джерела небезпеки, викрадачі. Прекрасних, але небезпечних русалок ми можемо знайти на картині Тараса Шевченка, так само, як і в його віршах. Поширеним у слов'янському фольклорі є образ БАБИ ЯГИ. Грушевський називає її жіночою паралеллю Змія, проте цей образ є набагато складнішим. Як про те свідчать дослідження В.Проппа [12, 72-75], Баба Яга – це представниця царства мертвих, його воротарка, а можливо, і володарка. Вона – та, хто втаємничує, вона ж – хазяйка звірів, а цей факт натякає на те, що вона є одним з аспектів архетипної великої Троїстої Богині, Діви-Матері-Баби. Ці три іпостасі, несвідомо, але надзвичайно виразно зобразив Ф.Кричевський на картині “Три віки”.

ЗМІЙ – інший представник потойбічного світу. Змій уявлявся як інкуб-перелесник, одну з його іпостасей – Вогняного Змія (Рарог, Папір) – у дещо зміненому вигляді зобразила Леся Українка у “Лісовій пісні”. Цей образ, знов-таки, має синтетичний характер, та об'єднує риси демонічної істоти з уявленнями про Сварога, якого, в свою чергу, автор глосс до “Хроніки Йоана Малали” ототожнював з грецьким Гефестом [4, 52]. Таке ототожнення натякає на його функцію бога вогню та ковальства, яке само по собі було синонімом чаклунства. Те, що об'єднання уявлень про хтонічного демона та бога вищого пантеону у один амбівалентний образ, є психологічно можливим, підтверджується деякими міфами, де герой пов'язаний з драконом не тільки боротьбою; є вказівки, що сам він – це дракон. У скандинавській міфології героя впізнають завдяки його зміїним очам, душі героїв після смерті можуть з'являтися у вигляді змій. Взагалі, можна помітити подвійне ставлення до змій у народній традиції, де вони можуть втілювати злу силу, а можуть і бути добрими духами дому. Ця амбівалентність помітна і в мистецтві – від іконографії Юрія Змієборця до сучасних прочитань теми.

Функції Змія у оповіді може брати КОЩЕЙ безсмертний, аналог якого можна знайти у скандинавському фольклорі. Усесвітньо поширеним є мотив відокремленої та схованої душі, який можна знайти і в давньоєгипетській казці про двох братів, де згадується серце, сховане в квітці акації, і в сучасній магичній практиці даяків, які “носять” свою душу у металевій шкатулці. Логіка усюди та ж сама: якщо смерть – це розлучення тіла та душі, то захвати душу у надійне місце означає усунути небезпеку і отримати можливість жити вічно. У слов'ян та деяких інших народів душа уявлялася у вигляді птаха або комахи, найчастіше – метелика (звідси російське “бабочка” – душа предка, “баби”); знання цієї стійкої асоціації допомагає значно глибшому розумінню багатьох витворів сучасного мистецтва. Наприклад, такою, можливо і не передбачуваною митцем, алюзією є зображення хлопчика з пташкою у Кричевського.

Мало вивченим є образ КОБИЛЯЧОЇ ГОЛОВИ, який Грушевський вважає ще однією паралеллю Кощею. Цей мотив є популярним в Україні, (згадується в “Енеїді” Котляревського), але мало відомим поза нею. Уявляється правомірним виведення цього фольклорного елемента з давньої ритуальної практики будівельної жертви, зокрема кінської. За А.К.Байбуріним: “як світ у міфологічний час був “розгорнутий” з тіла жертви, так і будинок “виводиться” із жертви” [4, 32]. Це підтверджується і великою кількістю термінів, спільних для опису людини і житла, і археологічними даними, які свідчать, що в кути будинку, спорудження якого осмислювалося як відтворення упорядкування хаосу, клали кінську, бичачу, рідше – людську голову, що є своєрідним виявом індоевропейського, а можливо, і загальнолюдського, культу голови. Витоком цього культу було розуміння голови в якості втілення життєвої і духовної сили,

як це можна побачити на іконах (не тільки християнських), що зображують німб навколо голів святих.

Поширеним мотивом європейського та, за свідченням Грушевського, середньоазіатського фольклору є **ОДНООКИЙ ЛЮДОЇД**, від котрого герой вибирається як Одисей. З оком, як і з головою, асоціювалася одна з душ людини, а саме – розумна (“душа бачить, а серце чує”). Специфіка міфопоетичного світосприйняття веде до того, що нестача може сприйматися як синонімом надлишку: одноокий персонаж може бачити невидиме для нормального зору, а невидимими є представники потойбічного світу для людей, та навпаки – людина для мешканців країни мертвих. Можливо, цим можна пояснити наявність постаті одноокого бога у різних культурах. У Скандинавії це Один, який зберіг дуже давні, хтонічні та шаманні риси. У слов’янському світі зустрічаються згадки про Вія, своєрідного “шамана мертвих”, який може бачити те, що сховано від інших представників потойбічного світу, погляд якого є смертельним. В казках та оповідях можна знайти й інші, хоча досить деформовані постаті істот, повіки яких треба підіймати вилами. Те саме розповідають про Головного Велетня Іспаддадена, відомого у валійській традиції, корелятом якого у Ірландії може бути Балор зі смертоносним поглядом. Саме ірландська традиція може дати ключ до розуміння цього мотиву, бо там збереглися уявлення про те, що одноокість – це взагалі одна з типових рис мешканців потойбічного світу, зокрема фоморів, які зображуються як однооки, одноногі та однорукі гіганти, і що навіть люди мають заплющувати одне око під час ворожіння, таким чином наближаючись до потойбічного існування. З цими уявленнями перегукуються такі образи слов’янської (зокрема, української) міфології, як волоти чи “дивії люди”, велетні з одним оком, рукою та ногою, що мешкають у підземних печерах, а також “сироїди”, що живуть “десь за Дунаєм” [17, 205].

Профаним варіантом давньої ідеї є сучасні уявлення про “зле око”, особливо – криве. Позитивний варіант – підкреслено великі очі, як вираз духовної сили та чистоти образу, можна знайти в українському живописі впродовж усього його існування – від фресок та мозаїк Софії Київської до “Дівчини” М. Бойчука.

Можна погодитися з Грушевськими щодо характеристики **ДОЛІ**, **НЕДОЛІ** та **ЗЛИДНІВ**, які він вважає комплексом досить нестійких та складних образів, що наближаються до суто поетичних персоніфікацій людського життя і незрозумілого збігу обставин, що ламають його, і поступово переходять до більш конкретизованих фантастичних образів істот, що мають самостійне існування. Завдяки відсутності генетичної єдності, можна бачити різні варіанти тлумачення їхніх відносин з людьми. Ідея долі може зливатися з ідеєю життя людини, її істотою, душею, - тим, що присуджено людині силами, що керують її життям – предками, “родом”, матір’ю, Богом тощо. Інколи доля чи недоля зливаються з духом житла, домовиком, який, в свою чергу, може контамінуватися з предками, “родом”. Інколи доля виступає як ество, суто механічно зв’язане з людиною, яка його шукає, знаходить, чи втрачає. Звідси оповіді про те, як людина позбавляється злої долі чи змінює її характер, а також сюжет про заздрого брата, який хоче повернути злидні тому, хто них позбавився, а вони залишаються з ним.

Всесвітньо поширеною є ідея **ФАТАЛЬНИХ**, **ЧУДЕСНО НАРОДЖЕНИХ** героїв, призначених для великих справ, та наділених чудесними прикметами. Вони народжуються з костей, попелу, дерева,

пташиних яєць, юшки золотоперої щуки тощо. Побічний мотив – товариші, народжені царицею, служницею, та твариною, з одного й того ж чарівного зародку. При цьому нерідко головним героєм стає саме син тварини, що може натякати на тотемічне походження історій цього типу, і відсилає до мотиву подвійного народження, а таким чином і до найрізноманітніших міфів, легенд та обрядів, а також родових легенд різних династій. Мотив другої матері може замінювати мотив другого народження, яке полягає в основі усіх містерій відродження, не виключаючи й християнських, що вважається магічним засобом зцілення в первісній медицині, формує ядро містичного досвіду в багатьох релігіях, і є головним поняттям окультної філософії.

Цікавою темою є уявлення про богатирів-близнят, які до семи літ живуть у батьків, “а як приходить уже їм час виряджатись на свій острів, то перше вони що-небудь таке подіють, або млин перевернуть, абощо, а потім вони вже ніякої шкоди не роблять. На острові тім усякі звірі і гади живуть, а богатирі й стережуть їх, щоб вони куди не вийшли і не нарobili людям шкоди” [1, 329]. Тут ми бачимо надзвичайно архаїчні уявлення, що мають близькі паралелі в різних індоєвропейських традиціях, зокрема, у кельтській, де можна знайти культ близнюків, сім років як вік, у якому справжній герой здійснює свій перший подвиг (переосмисленням якого є згадана “шкода”, тобто демонстрація богатирської сили), і роль героя як охоронця людства від хтонічних істот. Архаїчним є і “острів” на якому живуть звірі: це відомий усім індоєвропейцям потойбічний світ, вмістище архетипів, але і небезпеки.

ГЕРОЙ часто є “МАЛОЛІТКОМ”, що пов’язане зі скомпресованою в один образ низкою уявлень. По-перше, надзвичайна швидкість росту підкреслює винятковість героя. По-друге, це може відсилати до уявлень про переселення душ – тобто, у вигляді дитини до життя повертається померлий герой, який за короткий час набирає свого попереднього, дорослого вигляду. По-третє, це пов’язує казки з практикою ініціації, тобто переходу до іншої вікової категорії. Саме тому героєм стає молодший, той, кому ще треба пройти випробування, ствердити себе та повернутися до суспільства у новій іпостасі. Часто долучається символіка чисел, і тоді з’являється герой-семиліток. До того ж, за Юнгом, дитина є одним з образів Самості, а таким чином може репрезентувати і увесь народ, що ми і бачимо в оповідах про те, як цей герой рятує свою батьківщину від біди, з якою нічого не можуть зробити інші. В такому випадку це – ідеал народної сили, надії на майбутнє покоління, і про це розповідають серйозно, з вірою. Зображення дитини – втілення народу – можна побачити на картині Ю.Панкевича, що має промовисту назву “Селянка-мадона”. Діти, юність народу, його майбутнє, давали натхнення багатьом митцям, які щоразу помічали нові риси вічного образу та доносили їх до глядача. При цьому картини можуть перегукуватися з творами фольклору, доповнювати одне одного. Наприклад, “Портрет селянської дівчинки” Г. Цисса викликає у пам’яті постать дівчинки, що рятує своїх близьких, розв’язуючи загадки, чи виконуючи завдання. Як слушно зауважує Грушевський, ця тема переплітається з іще двома мотивами загальноєвропейського поширення: із заручинами, які зображуються як своєрідний конкурс мудрості, та з темою “тяжких робіт”.

ТЯЖКІ ЗАВДАННЯ – ще один усесвітньо поширений мотив, у валійській мові вони навіть мають особливе позначення - “аноету” – виконуються, щоб врятувати життя, або отримати щось необхідне, особливе, наприклад, дівчину чи втрачену дружину. До цього ж типу оповідей можна віднести і міфи на зразок оповідей про подвиги Геракла. Проте, в казках герой

досить часто є безпорадним, а завдання за нього виконують чарівні помічники, такі як його наречена-чаклунка, або чарівний кінь тощо. Досить часто герою доводиться виконувати ці важкі завдання у потойбічному світі. Казка не називає його прямо, проте, і характер персонажів – велетні, чаклуни – і сам тип завдань, дозволяють реконструювати саме це первісне уявлення. Тоді втеча героя зі своєю нареченою є поверненням до світу людей. При цьому характерними прикметами є подолання, чи навпаки, створення перешкод – рубежів між світами, перетворення втікачів, та втрата пам'яті героєм, який забуває чарівну дівчину, і згадує її лише в останню мить перед одруженням з іншою. У цих мотивах Пропп також вбачає відгомін практики ініціацій, коли юнаки, що проходили втаємничення, усамітнювалися в лісі, де проходили ряд випробувань і, як вважалося, сходили до потойбічного світу, звідки виходили народженими вдруге для нового, дорослого життя. Свідоме чи напівсвідоме уявлення про три або чотири віки людини є і досі поширеним у народі.

Характерними є і самі “тяжкі завдання”, що, здебільшого, зводяться до звичайних сільських робіт; фантастичними є лише їх величезний обсяг та надзвичайно швидке виконання. Це ще раз підтверджує пріоритет землеробства у світогляді українського народу, культ плідної землі (який надихав Катерину Білокур), та трудівника, який завжди був її гідним партнером.

Згаданий чарівний КІНЬ не випадково з'являється у фольклорі так часто. Головною культовою твариною індоєвропейців був кінь, і це відобразилося в уявленні про багатирського скакуна, який є одним з перших випробувань сили та щастя героя. Варіантів тут багато: коня можна зловити, заслугувати службою у потойбічного господаря, отримати в дарунок від померлого батька, вигодувати з непоказної шкапи. Паралеллю малолітньому герою є непримітне лоша, що обертається на чудового коня. Ще складнішим є образ старого коня, який слугував ще батькові героя, і який чудесно повертає собі молодість, коли знаходить нового, вартого господаря. Тут можна зробити припущення про своєрідне замикання часу: тобто, коли герой бере коня свого батька, він уподібнюється до нього, переймає його долю. Але, оскільки він є молодим носієм харизми, то є і зворотна дія – перехід його молодості на тварину. У цьому взаємовпливі, що інколи доходить аж до ототожнення, можна побачити виток уявлення про коня як про персоніфікацію несвідомих сил самого вершника. Та важлива роль, яку завжди відігравала ця тварина в житті українця, відображена у величезній кількості фольклорних пам'яток і витворів сучасного мистецтва. Перш за все, це білий – тобто сяючий, неземний – кінь Юрія Змієборця на іконах. Разом з шаблею, кобзою та світовим деревом, скакун є обов'язковим атрибутом Козака Мамаю. Коні зображені на кількох десятках картин М.Самокиша; навіть втіленням материнства у нього виступає біла кобила з рудим лошам (знов – міфічні кольори, хоча важко сказати, чи усвідомлював автор цей безмежний символізм). Насиченою прихованими змістами є картина чернігівського художника В.Ємця “Маленький мрійник”, де ми бачимо коня у сутінках біля відчиненого вікна, тобто поєднання відразу кількох архетипів, які утворюють єдине ціле.

Іншим варіантом помічників є ВДЯЧНІ ЗВІРІ, які допомагають у важкій роботі та подвигах. Казка тлумачить їх як тих, кого герой врятував, чи подарував життя. Грушевський визнає, що ця тема споріднена з примітивними оповідями про тварин, і відрізняється тим, що в тих допомога є немотивованим щастям людини чи наслідком її магічної сили, а в героїчній казці герой заслуговує її мудрістю чи великодушністю. Власне, цим вчений і визначив

напрямок розвитку подібних сюжетів. Первісно тварини-помічники були тотемами чи нагуалями (“персональний тотем”), їх не можна було кривдити, бо вони допомагали своєму “родичеві”, але з часом цей причинно-наслідковий зв’язок було інвертовано. Цікавий приклад повернення до первісної єдності людини і тварини – оленя – у дивному, нефізичному світі, можна побачити на одній з картин В.Сидоренка (Цикл “Амнезія”). В цій же якості помічників можуть виступати піч, колодязь, дерево – тобто ті об’єкти, які мали сакральне значення майже в усіх народів. Піч – це родинне вогнище, найсвятіше місце, пов’язане з культом предків, яке і само могло ставати витвором мистецтва завдяки традиціям народного розпису. Колодязь – це джерело води як символу життя, а також материнський символ. А дерево може асоціюватися з деревом життя, світовим або шаманським деревом, та навіть виступати “двійником” або предком людини (як у казках поліно, що перетворилося на дитину). До речі, архетипний дуб можна знайти на картинах Тараса Шевченка (“Катерина”).

КОРОВА – ще одна культова тварина індоєвропейців, яка, на відміну від коня – символу сонця та касти воїнів – асоціювалася з місяцем та жерцями. Корова була твариною, що забезпечувала людський добробут, недаремно щасливі місця уявлялися як краї з “молочними ріками”. Надзвичайно цікавий образ бика можна побачити на одній з картин М.Примаченко. Це – синій бик, з майже асирійською бородою, вкритий візерунком, схожим на зорі, що дивовижно нагадує критські монети з зображеннями Мінотавра Астерія (“Зоряного”), чиє тіло вкривають зірки. І там, і там ми знаходимо відображення уявлення про божество нічного неба. У казках ми бачимо бичка чи корівку, які виступають у якості добродіїв, опікунів, істот здатних до метаморфоз та перетворення. Вони можуть повеліти себе зарізати, щоб і в нових формах слугувати тому, кого взяв під опіку від мачухи, нечистої сили, змія. Інколи їх вбивають вороги, але в будь-якому випадку, вони вчать, як вчинити з останками, щоб з них відродилося нове благодійне ество (яблуня, собаки). Схожий мотив, але з конем, або навіть людиною у ролі істоти, що проходить через переродження, можна знайти у молдавському і арабському фольклорі, близькою паралеллю є згадувана Грушевським давньоєгипетська казка про Анупу і Бітіу.

Зустрічаються інші варіанти ДОБРОВІЛЬНИХ МЕТАМОРФОЗ. До них можуть вдаватися перевертні, вивчені у підземній, тобто потойбічній, чаклунській школі. Доповненням до одного з варіантів оповіді про “тяжкі завдання” є мотив чарівної втечі від чаклуна. При цьому перетворення доходять аж до проса чи гороху. До логічної кінцівки цей сюжет доведено в валійській оповіді про народження Таліесіна: чаклунка, що перетворилася на курку, ковтає героя у вигляді зернятка, а потім народжує його. З уявленнями про чарівника, що може прибирати подобу різних тварин, ми зустрічаємося у билинах про Волхва чи Вольгу, образ якого асоціювався з історичним князем Всеславом Полоцьким, чия репутація чаклуна зафіксована і в “Слові о полку Ігоревім”.

МЕТАМОРФОЗИ можуть бути недобровільні, наслані. Наприклад, мачуха може перетворити дітей на воронів. Жертвою частіше стає “старикова дочка”, тобто цей мотив входить до циклу про сироту в домі мачухи. Популярний варіант про жінку, яку її нерідна сестра перетворила на тварину (рись, гуску, щуку тощо), а сама зайняла її місце. Інколи чаклункою виявлятися дружина, що здатна обернути чоловіка на звіра, як в билині про Добриню та Маринку (в постаті якої вбачають переосмислений образ Морани або Мари, індоєвропейської богині смерті).

Близьке до попередніх мотивів уявлення про ПЕРЕВЕРТНІВ та людей з подвійним існуванням. На думку Грушевського, ця тема йде від найглибших витоків людської уяви. В казках, на відміну від міфів, вона розробляється вже як фантастичний, а не реальний мотив. Один з найпопулярніших сюжетів розповідає про те, як такий перевертень одружується з людиною, і веде подвійне життя – то в людському, то в звіриному вигляді, поки не перейде до виключно людського. Проте, будь-який шлюб з надприродною істотою, незалежно від її сутності, накладає на партнера табу, пов'язані зі збереженням таємниці, порушення яких розриває шлюб. Найчастіше такою нерозсудливою дією є передчасне знищення магічної “шкури”. Взагалі, оволодіння звіриною шкурою чи пташиним пір'ям означає оволодіння їхнім хазяїном. Заволодіти змієм чи іншою хтонічною істотою-перевертнем можна, доставши його шкуру. Так само, підглянувши метаморфозу дівчин-птахів та схопивши їхні крила та покрови, герой отримує владу над ними. Цей варіант є дуже поширеним в слов'янських казках. Інакше вирішують проблему грецька та кельтська традиція, де герой, щоб поєднатися з дівчиною-лебідкою, сам обертається на лебедя. Щоправда, це можуть зробити тільки істоти, які і самі володіють магічними силами. Відголоси загальних для усіх індоєвропейців тотемічних уявлень про Лебедину Діву, залишилися, зокрема, у величальних піснях, де наречену називають лебідкою чи хоча б качкою, а також в билинному циклі, де згадується дружина Михайла Потика – Мар'я Лебідь Біла. Щодо самої ідеї метаморфоз, то вона, ймовірно, має корені в такий особливості міфопоетичного мислення, яку Л.Леві-Брюль визначив як “містичну співпричетність”, яка приймає постулат: “все – в усьому”. Таким чином, дівчина може в той самий час бути лебідкою, або місяцем, а бик – небом, жерцем, деревом тощо. Так само синонімом воїна може бути сокіл чи орел, що проілюстровано такими картинами Марії Примаченко, як “Пісня про могилу Невідомого солдата” та “Два орли-соколи на могилі Невідомого солдата”. В обох роботах симетрична композиція дуже нагадує поширений тип старовинних українських вишиванок, де у центрі знаходиться Світове Дерево, або його аломорф – постать Богині-Матері, символу життя, а з боків – вершники, олені, чи птахи – священні близнюки.

Окрім знищення звіриного покрову, до ЧУДОДІЙНИХ актів та засобів належать жива та мертва, чи сильна та безсильна вода. Знов-таки, цей мотив не є суто національним. Чудодійне зілля, яким змія повертає до життя вбитого товариша, а герой підглядає і наслідує її дії, є в Аполлора. У кращих традиціях парціальної магії, надійним засобом викликати надприродну істоту є спалення її волосини (пір'їни, крильця). Пролізання з одного вуха чудесного звіра, здебільшого коня, в друге, здатне перетворити людину. Можливо, це натяк на первісне значення цієї дії – друге народження від чудесного тотему. Інколи це просто зазирання в вухо, в якому знаходяться усілякі багатства, тобто “увійти” в чарівну тварину означає увійти до потойбічного світу, який дійсно мав характеристику місця, де знаходяться скарби, в тому числі – магічні. Молоко, в якому треба скупатися, щоб омолодитися чи змінитися, теж повертає нас до центральної фольклорної ідеї про смерть та друге народження у новій якості. Інколи засобом омолодження можуть виступати молодильні яблука – плоди чарівного дерева життя, що росте у центрі світу, або на самому його краї. Цей мотив теж можна вважати універсальним, бо чудодійні яблука добре відомі в грецькій, кельтській та скандинавській традиціях. До теми юної богині – хранительки чарівних плодів відсилає картина Т.Дєдової “Дівчина з яблуками”.

Проте важко знайти казку, де, окрім згаданих міфологічних мотивів не було б інших, зокрема, соціально-політичних елементів. Після аналізу власне фантастичних мотивів, Грушевський подає перелік найтипівіших героїчних та побутових тем, з якими комбінуються фантастичні, що утворює проміжні фантастично-героїчні, фантастично-побутові казки, чи казки-новели. Проте і серед тем, які можуть на перший погляд здаватися суто побутовими, можна знайти архетипні утворення. Це заручини чи пошуки викраденої дружини, які Грушевський називає “скелетом” пригодницьких казок; засуджені на смерть, чудесно врятовані діти, з особливою долею; знедолені діти, на зразок Попелюшки; три брати, з яких молодший – щасливий дурень та інші.

Тут ми повертаємося до проблеми генетичного зв'язку жанрів. На відміну від своїх попередників (зокрема, Буслаєва, автора першої наукової студії, присвяченої східнослов'янській казці), які обстоювали схему: міф – героїчний епос – фантастична казка – новела, або за дійовими постатями: боги – герої – люди – люди і демони, М.Грушевський, вважає, що хоча героїчна повість, сага чи історична (чи квазі-історична) поема, або соціальний міф, етіологічне оповідання тощо, які Грушевський вважає стійкішими за власне забавну казку, постають з казкових мотивів, проте ці жанри розвиваються паралельно, обмінюючись і темами і формальними засобами (див. вище на прикладі образів “Буняки” та Палія).

Отже, застосування вчення Грушевського до аналізу історії української культури дає світоглядні засади для розуміння етнонаціонального мистецтва, дозволяє вибудувати методологічне підґрунтя для його сучасної інтерпретації. Зокрема, його концепція фольклорних мотивів допомагає зрозуміти семантику міфологічних фольклорних образів в багатьох творах української літератури, драматургії, малярства. Адже ті самі архетипи чи мотиви, які ми можемо знайти у фольклорі та літературі в артикульованій формі, були візуалізовані в образотворчому мистецтві України, а також у національних пам'ятках архітектури та декоративно-ужиткового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. Т. 1 / Упоряд. В.В.Яременко. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.
2. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Энциклопедия славянской мифологии. – М.: Астрель, 1996. – 206 с.
3. Історія релігії в Україні: Навчальний посібник. / За ред. А.М. Колодного, П.Л. Яроцького. – К.: Т-во «Знання», 1999. – 735 с.
4. Історія філософії на Україні. / Гол. ред. В.М.Нічик. – К., 1987. – Т. 1. Філософія доби феодалізму. – 399 с.
5. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: “REFL-book”, 1994. – 608 с.
6. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М., 1957. – 620 с.
7. Мифологический словарь. / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. - М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 1 – 671 с.
9. Панченко В.І. Становлення культурологічного напрямку у дослідженні мистецтва. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуск третій: У 2-х частинах. Частина 1. – К., 1999. – С. 15-16

10. Персонажи славянской мифологии / Сост.: А.А.Кононенко, С.А.Кононенко. – К.: Корсар, 1993. – 224 с.
11. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
12. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки.– Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 365 с.
13. Славянская мифология. Словарь-справочник / сост. Л.М. Вагурина. – М.: Линор & Совершенство, 1998. – 320 с.
14. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
15. Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
16. Фрэзер Дж.Дж. Фольклор в Ветхом завете. – М.: Политиздат, 1989. – 542 с.
17. Чубинський П. Мудрість віків. Книга 1. – К.: Мистецтво, 1995. – 222 с.
18. Шкунаев С.В. Герои и хранители ирландских преданий. // Предания и мифы средневековой Ирландии. – М.: изд-во МГУ, 1991. – 284.
19. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
20. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. - СПб.: Изд-во Восточно-Европейского института Психоанализа, 1994. – 415 с.
21. Юнг К.Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 1998. – 368 с.

Brief

Олена Колесник

МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ ЯК ДОСЛІДНИК МІФОПОЕТИЧНОГО СВІТОВІДНОШЕННЯ

Друкована спадщина Михайла Грушевського нараховує понад дві тисячі праць з історії, соціології, літератури, мистецтва тощо. Серед них важливе місце займає фундаментальна 6-томна “Історія української літератури”, яка, синтезувавши здобутки української та європейської науки, повертала етносу пам’ять про генезис його словесності та суттєво сприяла духовному становленню молодій українській нації.

Щоб оцінити внесок М.Грушевського як творця “системно-концептуального літературознавства”, потрібно, насамперед, визначити його методологічні підходи і новації, з’ясувати естетичні критерії, які він застосував при інтерпретації літературних пам’яток, окреслити головний предмет його літературознавчого дослідження.

Для реконструкції культурного процесу в Україні вчений використовував соціологічний, історичний та порівняльний методи; він досліджував індивідуальну та колективну творчість, яку розглядав як “форму буття народу”. Саме тому у

сфері уваги Грушевського опиняється не лише власне література, але й усна традиція, яка була основою писемної словесності. Виходячи з концепції безперервності історичного розвитку народу, Михайло Грушевський вважав, що дослідження української культури треба починати не з XVII-XVIII століть, як це робила до нього переважна більшість дослідників, а зі значно давніших часів, не менш ніж за півтисячоліття до козацтва. Тільки завдяки такому “археологічному” підходу можна обґрунтувати “культурну суверенність” та самодостатність української культури.

Розглядаючи українську літературу як цілісну, еволюціонуючу систему, М.Грушевський слідом за О.Веселовським, вважає, що будь-яке запозичення можливе лише при наявності у “основі” національної традиції аналогічних образів і настроїв: “подібне притягається подібним – хоч би ся подібність і не була абсолютна...” (1). Наприклад, хоча сучасні українські богатирські казки носять позначки російського впливу, сприйняття інонаціональних елементів стало можливим лише завдяки закоріненій в народній уяві ідеї богатирства, тобто, головні фактори розвитку фольклору та літератури знаходяться в традиціях народу. Ця ідея є перспективною для визначення відношення автохтонного та запозиченого у культурах різних народів, і може багато чого пояснити у конкретних випадках взаємодії етнонаціональних традицій, їхнього злиття, чи взаємного відторгнення.

Знання фольклору та його специфіки дозволило М.Грушевському повному підійти і до вивчення естетичної своєрідності літератури доби Київської Русі, яку, наприклад, ігнорувала школа Тихонравова, і яка зайняла належне місце лише починаючи з середини XX ст. у дослідженнях Д.Лихачова та інших. Проблемою у даному випадку є те, що у часи Київської Русі багато літературних пам’яток мали синкретичний характер, тому інколи неможливо чітко розмежувати художню і не-художню літературу. Але дослідник не може викидати з історії словесного мистецтва ані молінь, ані заповідей, ані замовлянь, якщо вони відповідають естетичним критеріям. Крім “артистичної” форми, Грушевський включає в естетичну характеристику фольклорного твору такі художні засоби, як “образовість”, паралелізми, сугестивність, емоційність, експресія. При цьому він широко використовує праці Х.Штайнталя, О.Потебні, в яких досліджуються внутрішні зв’язки процесу творення мови з виникненням поетичних образів. В свою чергу, поетичні образи співвідносяться із світосприйняттям народу,

відображаючи “симфонізми” і “кольори” народної душі. Зокрема, Грушевський наводить приклад редукованого космогонічного міфу про те, як птахи дістали з дна моря жовтий пісок та блакитний камінь – предмети, кольори яких символізують особливості світовідчуття українців.

Тут ми виходимо на іншу тему, яка не пройшла повз увагу дослідника. Це – різноманітні реліктові елементи українського фольклору. Так, вчений надає аж три версії космогонічного міфу. У одному з варіантів читаємо (збережено фонетичну орфографію оригіналу):

“А як то було з початку світа,
Не було тогди неба ні землі,
А лишень було синєє море,
А на тім морі ой два дубочки,
На тих дубочках два голубоньки,
Два голубоньки з неба зіслані,
З неба зіслані на відпитані.
Стали радити, як світ сотворити:
Спустимося в море до самого дна,
Виберім собі синій каменець
Синій каменець, синєє небо;
Виберем собі жовтий каменець,
Жовтий каменець – жовтая земля”.

Ці рядки, які ще чекають ґрунтового дослідження, можуть мати багато тлумачень, проте Грушевський згоден з О.Потебнею, що основа образу є старшою від дуалістичних християнських ересей на зразок богумильства, та корениться в місцевій язичницькій традиції. Проблема походження подібних космологічних уявлень, їхньої давності та автохтонності, є важливою для індоєвропейстики взагалі, тому що саме космогонічні (та есхатологічні) міфи в європейських країнах були витиснені християнством і, у деяких культурах, повністю втрачені. Таким чином, первісні міфопоетичні уявлення індоєвропейців можна реконструювати лише на основі співставлення усіх відомих версій. До того ж, як було згадано, саме наведений варіант є особливо цікавим тому, що може слугувати непрямим доказом архетипності українських геральдичних кольорів, та розшифровкою їхнього первісного значення.

З космогонічними уявленнями пов'язаний і опис світового дерева, який ми теж знаходимо у колядках:

“В нашого брата обгороджено,
Обгороджено, ясно ометено,
Серед подвір'я зелений явір,
Під тим явором чорнії бобри,
На осередку ярії пчоли,
А на вершечку сиві соколи –
Чорнії бобри на шуби добрі,
Ярії пчоли меду на столи,
Сиві соколи Богу на хвалу”.

М.Грушевський цілком вірно констатує, що це варіант райського дерева, проте не звертає уваги на надзвичайно цікаве чітке виділення трьох рівнів буття, символізованих трьома типами тварин. Причому саме тих тварин, що зустрічаються у цій ролі в індоєвропейській, та інших традиціях: бобри як водяні тварини темного кольору є типовими представниками нижнього світу, бджоли – середнього, птахи – небес. На жаль, Грушевський не помічає цього, навіть вважає, що соколи у даному описі не на місці, бо не є господарчими тваринами. Це непорозуміння можна пояснити тим, що він довірився традиції, яка забувши давній зміст, подає у останніх рядках утилітарне переосмислення значення тварин.

Тут ми торкаємося наступної теми, а саме, місця, яке займали фольклорні оповіді в житті носіїв традиції. Зокрема, Михайло Грушевський констатує таку важливу функціональну особливість словесної оповіді, як здатність програмувати майбутнє. Він цитує спостереження “обсерваторів примітивного життя”, про певну категорію оповідань, котрі “добре оповідати” перед полюванням на того самого звіра, про якого йдеться в оповіданні (2). Ця роль залишалася і в словесної творчості більш розвинутих народів, прикладом чому є ірландські саги, котрі, як вважалося, приносили удачу, якщо їх оповідали у відповідній ситуації (3).

Ту ж саму логіку ми бачимо у колядках. За висновком Грушевського, колядники за допомогою порівнянь подвір'я з усесвітом накликують на господаря багатство, щастя, шану і славу, так само як веснянчики накликують весну (4). Вони описують не профанну, людську реальність, а сакральну, таку, якою вона є в ідеальному світі, і якою повинна стати на землі. Цим виконавці ритуалів відтворюють архетип на людському рівні, та “трансляють” його, беручи на себе

функцію культурних героїв, що приносять з істинного світу найважливіші для людського життя об'єкти.

Одним зі значних досягнень дослідника була також розроблена ним класифікація фольклорних мотивів. Відправною точкою для Грушевського стає аналіз генетичного зв'язку та взаємодії різних фольклорних жанрів. На відміну від своїх попередників, які обстоювали схему: міф – героїчний епос – фантастична казка – новела, або за дійовими постатями: боги – герої – люди – люди і демони, М.Грушевський, вважає, що хоча героїчна повість, історична поема, етіологічне оповідання (пояснення походження певного природного чи соціального феномену) тощо, постають з казкових мотивів, проте ці жанри розвиваються паралельно, обмінюючись і темами і формальними засобами. Суто історичні факти можуть переходити до казок, і навпаки, казка формує поетичний запас, з якого творчість черпає “загальні місця” кожного разу, як хоче піднести якусь постать чи історичний момент понад рівень звичайних людських відносин. Саме тут Грушевський виходить на стабільно повторювані, інваріантні елементи. Визнаючи обмеженість можливостей людської фантазії, він констатує, що оповідання мають певні незмінні образи та епізоди, які можна звести до кількох чи навіть кількадесяти мотивів, що комбінуються протягом тисячоліть. Витоки їх дослідник вбачає у “певній однакості людської психології на тим самим рівні цивілізації” (5).

М.Грушевський не був першим автором класифікації фольклорних мотивів. Але праці його попередників, таких як А.Аарне та І.Франко, не задовольнили вченого, і спонукали до створення власної версії. До класифікації Грушевський додає перелік найпоширеніших простих мотивів, орієнтуючись саме на українську казкову традицію. Деяким недоліком можна вважати те, що у цьому переліку відсутня ієрархія мотивів: суто національні не відокремлюються від індоєвропейських та всесвітніх. Проте, автору вдалося виділити найзагальніші світоглядні уявлення, типи образів та елементарних сюжетних схем. Визнана тотожність фольклорних мотивів з юнгівськими архетипами робить природним той факт, що праця М.Грушевського може використовуватися не тільки для дослідження етнонаціональної культурної парадигми, але і для її аналітичного порівняння з культурами інших індоєвропейських народів.

Першими Михайло Грушевський згадує космічні сили, і це відповідає їх значенню у народному світогляді. Так, солярні символи були (і почасти

залишаються) найпопулярнішими орнаментами, за допомогою яких слов'яни не лише прикрашали свою оселю та одяг, але і домагалися візуалізації ідеї дому або людини як мікрокосму.

Ближчими до людини були персонажі нижчої міфології, що наповнювали світ українського селянина. З часом деякі з них втрачали своє значення, і зберігалися лише в казках, інші аж до новітніх часів залишалися об'єктами живої віри. Це хтонічні земні єства: дух землі, лісовик тощо. Поширеним у слов'янському фольклорі є образ Баби Яги, що, як про те свідчать дослідження В.Проппа, є представницею, можливо, і володаркою царства мертвих (6).

Змій – інший представник потойбічного світу. Цей образ має синтетичний характер, та об'єднує риси демонічної істоти з уявленнями про Сварога (7). Взагалі, можна помітити подвійне ставлення до змій у народній традиції, де вони можуть втілювати злу силу, а можуть і бути добрими духами дому. Ця амбівалентність помітна і в мистецтві – від іконографії Юрія Змієборця до сучасних прочитань теми.

Мало вивченим є образ Кобилячої голови, який Грушевський вважає паралеллю Кощею чи Змію. Уявляється правомірним виведення цього фольклорного елементу з давньої ритуальної практики будівельної жертви, зокрема кінської. За А.Байбуріним: “як світ у міфологічний час був “розгорнутий” з тіла жертви, так і будинок “виводиться” із жертви” (8). Це підтверджується і археологічними даними, які свідчать, що в кути будинку, спорудження якого осмислювалося як відтворення впорядкування хаосу, клали кінську, бичачу, рідше – людську голову. Цей обряд є своєрідним виявом індоєвропейського культу голови як втілення життєвої і духовної сили.

Поширеним мотивом європейського та, за свідченням Грушевського, середньоазіатського фольклору є одноокий людод. Специфіка міфопоетичного світосприйняття веде до того, що нестача може сприйматися як синонімом надлишку: одноокий персонаж може бачити невидиме для нормального зору. Можливо, цим можна пояснити наявність постаті одноокого бога у різних культурах. Інший ключ до розуміння цього мотиву може дати ірландська традиція, де вважається, що одноокість – це типова риса мешканців потойбічного світу. З цими уявленнями перегукуються такі образи української міфології, як волоти, “сироїди”, чи “дивії люди”, велетні з одним оком, рукою та ногою (повний аналог ірландських фоморів), що мешкають у підземних печерах (9).

Усесвітньо поширеною є ідея чудесно народжених героїв, призначених для великих справ, та наділених чудесними прикметами. Вони народжуються з костей, попелу, дерева, пташиних яєць тощо, що натякає на тотемічне та/ або реінкарнаційне походження історій цього типу, і відсилає до мотиву подвійного народження. Герой часто є “малолітком”, що пов’язане зі скомпресованою в один образ низкою уявлень: а) надзвичайна швидкість росту підкреслює винятковість героя; б) вона ж може відсилати до уявлень про переселення душ – у вигляді дитини до життя повертається померлий герой, який швидко набирає свого попереднього, дорослого вигляду; в) неповнолітність героя пов’язує казку з практикою ініціації як переходу до іншої вікової категорії. Саме тому героєм стає молодший, якому ще треба пройти випробування, та повернутися до суспільства у новій іпостасі. До того ж, за К.Г.Юнгом, дитина, як один з образів Самості, може репрезентувати увесь народ.

Паралеллю малолітньому герою є непримітне лоша, що обертається на чудового коня. Складнішим є образ старого коня, який слугував ще батькові героя, і який чудесно повертає собі молодість, коли знаходить нового господаря. Тут можна зробити припущення про своєрідне замикання часу: коли герой бере коня свого батька, він уподібнюється до нього, переймає його долю. Але, оскільки він є молодим носієм харизми, то є і зворотна дія – перехід його молодості на тварину. У цьому взаємовпливі, що інколи доходить аж до ототожнення, можна побачити виток уявлення про коня як про персоніфікацію несвідомих сил самого вершника.

Помічниками героя можуть бути також вдячні звірі. Грушевський слушно зауважує, що у примітивних оповідях допомога тварин є немотивованим щастям людини чи наслідком її магічної сили, а в героїчній казці протагоніст заслуговує її мудрістю чи великодушністю. Тепер доведено, що первісно тварини-помічники були тотемами чи нагуалями (“персональний тотем”), їх не можна було кривдити, бо вони допомагали своєму “родичеві”, але з часом цей причинно-наслідковий зв’язок було інвертовано.

Близьким до попередніх мотивів є уявлення про перевертнів та людей з подвійним існуванням. На думку Грушевського, ця тема йде від найглибших витоків людської уяви. Ідея метаморфоз є одним з найяскравіших виразів такої особливості міфопоетичного мислення, як “містична співпричетність”, що приймає постулат: “все – в усьому”. Таким чином, дівчина може в той самий час бути лебідкою, бик – небом тощо. Синонімом воїна є сокіл чи орел, що проілюстровано

картиною Марії Примаченко “Пісня про могилу Невідомого солдата”, симетрична композиція якої повторює поширений тип українських вишиванок, де у центрі знаходиться Світове Дерево, чи аломорфна йому постать Богині-Матері, а з боків – священні близнюки.

Після аналізу власне фантастичних мотивів, Грушевський подає перелік найтиповіших героїчних та побутових тем, серед яких теж можна знайти архетипні утворення, як то заручини чи пошуки викраденої дружини; чудесно врятовані діти тощо.

Отже, застосування вчення М.Грушевського до аналізу історії культури дає методологічні засади для розуміння етнонаціональної світоглядної парадигми. Зокрема, його студії міфопоетичного світовідношення українського народу допомагає зрозуміти семантику міфологічних фольклорних образів в багатьох творах традиційного та сучасного нео-міфологічного мистецтва, дозволяє вибудувати теоретичне підґрунтя для його не-класичної інтерпретації. Адже ті самі архетипи чи мотиви, які ми можемо знайти у фольклорі та літературі в артикульованій формі, були візуалізовані в образотворчому мистецтві України, а також у національних пам'ятках архітектури та декоративно-ужиткового мистецтва. Таким чином, естетичні побудови допомагають зрозуміти сутність конкретних витворів культури, в той час, як вивчення емпіричного матеріалу, який можна розглядати як проекцію колективного позасвідомого, наповнює теоретичну естетику конкретним змістом. І лише ця взаємодія різних напрямків естетичного дослідження, допомагає досягнути сутність і діалектику національного та загальнолюдського у культурі.

Джерела та література:

- 1 Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. – К., 1993. – Т. 1. – С. 358.
- 2 Там само. – С. 70-71.
- 3 Шкунаев С.В. Герои и хранители ирландских преданий. // Предания и мифы средневековой Ирландии. – М., 1991. – С. 6.
- 4 Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. – К., 1993. – Т. 1. – С. 136.
- 5 Там само. – С. 326.

- 6 Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1986. – С. 72-75.
- 7 Історія філософії на Україні. / Гол. ред. В.М.Нічик. – К., 1987. – Т. 1. – С. 52.
- 8 Там само. – С. 32.
- 9 Чубинський П. Мудрість віків. – К., 1995. – Книга 1. – С. 205.

Довідка про автора:

Колесник Олена Сергіївна – аспірантка кафедри етики, естетики та культурології Чернігівського державного педагогічного університету ім. Т.Г.Шевченка. Сфера наукових інтересів – порівняльний аналіз міфології індоєвропейських народів. Науковий керівник – доктор філософських наук, професор В.А.Личковах.

Адреса: 14027 Чернігів, а/с 505. Тел. (0462) 95-64-02.