

Станіслав РОСОВЕЦЬКИЙ,
професор Київського
національного університету
ім. Тараса Шевченка

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР: ПОНЯТТЯ, СУТНІСТЬ, ОСОБЛИВОСТІ

Що таке український фольклор? На це запитання по-різному відповіли б письменник, публіцист, культуролог, прихильник РУНвіри. Я думаю, що вчителів корисно ознайомитися також із думкою фахівця, професійного фольклориста. Тож поговоримо про те, що таке фольклор узагалі, зокрема український, та які своєрідні риси він має.

Термін «фольклор» запровадив англієць В.Томс, коли 1846 р. під псевдонімом *А.Мертон* надрукував у часописі «Атенеум» статтю «The Folklore». «Folk» означає *народ*, «lore» – *мудрість*, а саме поняття вчений визначив як «неписану історію, що фіксує залишки давніх вірувань, звичаїв і подібного в сучасній цивілізації». Нині одні фахівці притримуються широкого, або універсального, розуміння фольклору, другі – вузького, суто літературознавчого.

У широкому розумінні фольклор – це народна творчість у цілому, від зведення хати до гаптування рушника. У такому разі його мала б вивчати етнографія, а в шкільному курсі такий предмет, як народознавство. Але якщо вже існує наука етнографія, навіщо було придумувати ще одну тотожну їй – фольклористику? Насправді ж об'єкти вивчення фольклору та етнографії збігаються лише частково: займаючись кожен власними справами, і фольклорист, і етнограф разом вивчають народні обряди та персонажів народної демонології (в українців – русалка, перелесник, чорт тощо). Я міг би пояснити, чому ці явища вивчає фольклорист, але не став би відповідати на таке запитання як етнограф. Треба мати на увазі, що народна культура як традиція в багатьох аспектах функціонує несвідомо, а науки, які вивчають її, ніби переймають ці особливості.

У вузькому розумінні фольклор визначають як «словесне мистецтво» чи «усну літературу», що відповідає популярній назві лекційного курсу або підручника «Українська народна поетична творчість». Тим самим фольклор звужується до суми лише словесних художніх текстів – і це неправомірно хоч би тому, що народна пісня не існує без мелодії, а пісня обрядова – ще й поза ритуалом, під час якого виконується. Інакше кажучи, звужувати зміст фольклору тільки до «усної літератури» не дозволяє очевидна *синтетичність* його реального побутування – у звуках мовних і музичних, міміці й жестах виконавців та учасників ритуалу, в їхніх костюмах, «реквізитах» та «декораціях» (зокрема природних, ландшафтних), що викликають різноманітні зорові враження і в самих учасників ви-

конання твору або ритуалу, і в пасивніших його спостерігачів.

Цю синтетичність фольклору доволі часто сплутують із його *синкретизмом*. Цей термін означає успадковану фольклором від первісної культури людства нерозчленованість або злиття архаїчних відповідників з такими тепер самостійними формами духовної культури як мистецтво, релігія, філософія, історія, юриспруденція, педагогіка тощо.

Повертаючись до широкого і вузького розуміння фольклору, зазначимо, що авторитетні вчені (як бельгієць А. ван Геннеп або росіянин В.Гусев) поряд зі словесними текстами залучають до фольклору також музику (зокрема й нетекстову, таку, як українських троїстих музик) і танки, а ще інші абсолютно емпірично відносять до фольклору й деякі народні промисли, але за умови їхньої виразної естетичної функції. Наприклад, на кафедрі фольклористики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка студентам викладають, окрім словесного фольклору, народну музику й хореографію народного танцю, основи народного живопису, а також факультативно писанкарство, вишивання тощо.

Однією з основних ознак фольклору є його *усність*, а коли точніше сказати, то використання в традиційній культурі суто біологічних засобів для його передачі, сприймання та зберігання в пам'яті людини. Доводиться про це нагадувати, бо є в Україні мовознавці, які подають і такі визначення: «фольклор як певне зведення писемних пам'яток» чи «фольклор як окремий різновид художнього стилю або ширше – окремий функціональний стиль літературної мови». Походять ці дивацтва зі сталінських часів, коли головний радянський фольклорист-теоретик В.Чичеров нагадував колегам, що «визначення народної творчості як *усної поезії* розходиться з тим, що говорять про фольклор класики марксизму в своїх статтях і висловлюваннях...». Тому й виходило, що «колективна поетична творчість народних мас у наш час створюється й писемним, і усним шляхом». Це пов'язано з «глибокою, органічною єдністю радянської літератури і колективної творчості народу. Творчість радянських письменників у наш час фактично очолює і масову літературу, і фольклор» [6; 37, 38, 42]. Причисування ж природної мови фольклору під літературну мало полегшити ці процеси та комуністичне виховання робітників і селян за допомогою фольклору. Десь на полицях бібліотек і досі лежать оті зібрання «писемної народної

творчості»... Здається, яка нам тепер справа до тієї недолугої ідеї партійного керівництва фольклором за посередництвом письменників-лакиз? Здається, усе це вже історія, яка нас не стосується.

Однак саме тоді вкорінилася й досі триває така згубна практика, як редагування фольклорних текстів у нібито наукових виданнях і фактичний переклад їх сучасною літературною мовою. Навіть у багатотомній серії, що подається як академічна, – в «Українській народній творчості». Проте фольклорний твір має друкуватися у тому вигляді, в якому він виник і передається з уст в уста, тобто природною мовою, діалектом. Це загальносвітова вимога до публікації фольклорних текстів, і вже на межі XIX–XX ст. її притримувався львів'янин В.Гнатюк, якого називають першим українським професійним фольклористом.

Сталінські корені має і прикрий звичай деяких українських письменників пастися на грядках чужого фольклорного городу. Наприклад, В.Лисенко надрукував 1963 р. в «Дитвидав», а львівська «Піраміда» 2004 р. перевидала книжку «Легенди про Тараса». Насправді йдеться про літературні обробки вже опублікованого прозового фольклору про Т.Шевченка. Закономірно виникає запитання: може, В.Лисенко – народний оповідач, а ми маємо справу з його записами народних оповідань? Ні, він – письменник, автор книжок для дітей, зокрема «Розповідають борці революції», «Таємниця зоряної кімнати», «Наказ лейтенанта Вершини». Якщо сюжети створив народ, то яке право має письменник друкувати їхні версії під своїм прізвищем ще й називати «легендами»?

У справжньому фольклорі панує *традиційність*, вона визначає і створення, і сприймання, й оцінку усного твору. Коли в літературі або «високій музиці» цінується своєрідність, оригінальність витвору, то у фольклорі – його подібність до вже існуючого зразка або навіть тотожність з уже колись почутим. У сприйнятті фольклорного твору, як і в сучасній маскультурі, чільне місце займає естетичний ефект упізнання, коли прекрасним вважається вже знайоме. Ось селянин пускає сльозу, слухаючи пісню, почути вже тисячного, напевне, разу – проте саме тому здається вона йому такою гарною і зворушливою. Та й народне сприймання казки не відрізняється з цього погляду від усім відомого дитячого.

Принципова *традиційність* у фольклорі поширюється на словесну та музичну форми. У новітній літературі, як відомо, вирази-штампи та зужиті словесні блоки (наприклад «Діти оточили вчительку тісним колом») вважаються нестерпними, вони ще, на жаль, залишаються в арсеналі глухих до слова журналістів. Тим часом у фольклорі їхні відповідники, так звані формули (наприклад «жили-були дід та баба»), навпаки, вживаються повсякчас, вони є навіть неодмінним елементом оповіді. Окрім словесних, це й «формули» музичні, драматургічні, пантомімічні, танцювальні тощо. Уявімо собі парубка,

закоханого в зеленооку дівчину. Його тягне проспівати на самоті пісню, співзвучну власним почуттям, проте в пісні цій ітиметься про «карі очі», бо це сталий епітет в українській пісенності. Може, хлопець замінить у пісні «карі» очі на «зелені»? Ні. І навіть не через риму, не через розмір, а головню через переконання, що в пісні очі мають бути «карими» – так само, як брови «чорними», а море «синім».

З традиційністю пов'язана ще одна ознака фольклору. Якщо в літературі та «високій» музиці природа творчості принципово індивідуальна (брати Гонкури, брати Капранови, подружжя Голон та інші, переважно це родинні дуети, які становлять дуже незначний у загальній масі професійних письменників виняток), то фольклорна творчість є, як відомо, *колективною*. Одначе сьогодні ми піддаємо сумніву й відому тезу німецької «міфологічної школи» XIX ст. про «творчий дух народу», що її підхопила сталінська фольклористика (М.Горький та ін.), яка ще й дотепер вчувається у твердженнях на кшталт «народ співає про...» або «народ каже...». Насправді пісні та думи створювали талановиті люди з народу. Хоча ми ніколи не дізнаємося, хто склав думу про козака-неत्याгу (в записках XIX ст. – голоту або Голоту), і не чуємо її первісного виконання, проте вважати, що цього поета-співця та первісного тексту його твору ніколи не існувало (або – що рівнозначно – начебто ця дума існувала завжди), неправомірно. Тут варто пам'ятати, що такий народний, анонімний поет і творив у набагато більшій залежності від колективу (наприклад сільської громади), ніж його літературний побратим – поет-професіонал, і доля його твору складалася в цьому колективі інакше.

На початку XX ст. І.Франко, який був видатним фольклористом свого часу, доводив, що народний поет «створить свою пісню з того матеріалу вражіння та ідей, яким живе маса його земляків. Творячи її, він не стає і не може стати вище за інших, із скарбів своєї індивідуальної душі він в головних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять щоденну поживу цілої маси. Його пісня є, отже, якимсь виразом думки, вражіння та стремління цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатною до сприйняття і засвоєння її масою» [5; 53]. Отже, вже у свідомості такого співця панують уявлення про зміст та форму, підказані «масою», успадковані від неї. Але ж і колектив здійснює оцінку і відбір того, що створив анонімний поет. Р.Якобсон і П.Богатирьов у 20-х рр. минулого століття дотепно назвали цей процес «попередньою цензурою колективу». Вони вважали, якщо усний, створений індивідумом твір з тієї або іншої причини виявляється непридатним для колективу, якщо інші члени колективу його не засвоюють, він приречений на загибель. Коли пісні поета-співця не переймають за життя, то після його смерті їх забувають.

Слід брати до уваги також, що творці та первісні тексти казок, билин, обрядової поезії надзвичайно віддалені від нас у часі, а у випадку казок – і у про-

сторі, бо вперше вони з'явилися в літературі давньої Індії. У багатолітньому побутуванні фольклорного твору пам'ять про його автора вигасала – навіть коли в певній усній традиції авторство стосовно деяких жанрів фіксувалося, як це було, наприклад, із поезією скальдів у давніх скандинавів (пор. згадки про співця Бояна у «Слові про Ігорів похід»). В українській усній традиції вже не було звичаю помічати й запам'ятовувати авторів усних творів, і ця *анонімність* фольклору – один із канонів хай теоретично не усвідомленого, але об'єктивно існуючого у вітчизняному фольклорі певного кодексу про творчу працю. Коли ж сучасні голосіння або деякі імпровізовані коломийки й мають конкретних авторів, то авторство імпровізованого (але з використанням готових словесних блоків, формул, музичної «моделі») тексту голосіння зовсім не усвідомлюють ані самі плакальниці, ані їхні слухачі. Автори ж сучасних коломийок і частівок поширюють свої твори анонімно не тому, що воліють «шифруватися» перед сільською владою, а через дію названого канону.

Інша річ, коли ця традиція стикається з тим культуром письменника, композитора, художника, що існує у «високій» культурі та пропагується серед селянства насамперед школою, а також засобами масової інформації. Ось тоді й виникають знайомі кожному фольклористові заяви: «А цю пісню я склав!», хоча насправді пісню ту записували ще в минулому столітті. Подібного походження, хоча й дещо ускладнена проєціюванням новітнього уявлення про авторство на фольклор XVII ст., відома з першої третини XIX ст. інтелігентська легенда про Марусю Чурай.

Неусвідомленості, стихійності фольклорної творчості слушно протиставляють творчість яскраво усвідомлену, таку, що постійно тяжіє до теоретичного самопізнання в літературі та «високій» музиці. Цікаво було б порівняти методи навчання у сучасній консерваторії з тим, як учив музичної техніки лірник: він мотузками прив'язував пальці учня до своїх... Автор цих рядків колись спеціально переглянув надруковані корпуси прислів'їв як жанру давнього і коломийок та частівок як жанрів найбільш рухливих, мобільних, нарешті сучасних, і не знайшов жодного тексту, де йшлося б саме про процес творчості.

У сучасному суспільстві існує авторське право. Письменник, наприклад, може дати, а може й не дати дозвіл на поширення, виконання або екранізацію свого твору, може передати (видавництву, виконавцеві, певній організації, особі тощо) це своє право на певний термін або назавжди, безкоштовно чи за винагороду (гонорар) і т. ін. Фольклор знає лише винагороду за *виконання* (інколи за надання можливості перейняти текст), і вона не залежить від того, йдеться про власний твір виконавця чи ні.

Коли в літературі створений письменником текст має залишатися принципово недоторканим, незмінним, то у фольклорі подібна «канонізація» авторського тексту є неможливою. Більше того, виконавець тексту має право на творчу доробку цього

загального надбання, на його *варіювання*. Взагалі варіювання є своєрідним законом існування народної традиційної культури, в межах якої варіюють усі її елементи, навіть стереотипність формул не заважає варіюванню, відмінність лише у ступені його інтенсивності й амплітуді.

Покладемо перед собою дві книжки – збірку поезій С.Руданського і поряд – збірник «Народні пісні в записах Степана Руданського» (К., 1972). Тепер розкриємо їх, першу – на вірші «Повій, вітре, на Україну...», другу – на сторінках, де надруковано запис пісні «Била жінка мужика». Здавалося б, між цими творами немає різниці, але перший є власністю поета. Хоч би скільки разів його передруковували, текст має залишатися незмінним. Друга ж, незважаючи на зовнішню подібність друкованого відтворення її тексту до надрукованої поезії, відома нині не менш ніж у двадцяти лише друкованих варіантах, по архівах розкидано не менше трьохсот рукописних. Важко уявити, скільки разів відтворювалася ця пісня в усних варіантах – мільйони й мільйони! Отже, перед нами лише один із безлічі текстів цієї пісні, більшість яких зникла у безвісті...

Поезія С.Руданського має власну внутрішню мелодію, що виникає з візерунка її словесного тексту. Пісня ж як повноцінне естетичне явище існує тільки в конкретний момент її виконання, у злитті слова з мелодією, голосом і жестами співця, з реакцією аудиторії та всіма іншими обставинами виконання. Якщо авторство поета безумовно визнане суспільством, то автор пісні залишається невідомим, її первісний текст не можна реконструювати (хоча б тому, що варіанти надто віддалені один від одного), а існування російської версії взагалі ставить завдання про вивчення її в міжнародному контексті.

Якщо ж варіанти усного твору різняться між собою (а це неunikненно), то й поняття «твір» утрачає стосовно фольклору ту чіткість і визначеність, яку має в літературознавстві. Найближче воно тут до розуміння про *інваріант*, тобто йдеться про мінімальний комплекс специфічних ознак твору, що забезпечує його розпізнавання, його самотождність. Це те уявлення про певний твір, скажімо, про баладу «Бондарівна», що виникає у фахівця після ознайомлення зі значною кількістю варіантів.

Із варіюванням фольклорного твору пов'язана хибна думка про обов'язкове «шліфування», тобто вдосконалення твору під час усного побутування. Популярність її в радянській фольклористиці зумовлювалася підтримкою цієї ідеї Сталіним. Але ж ніхто не хотів замислитися над простим питанням: коли народ неодмінно шліфує свої усні твори, доводячи їх до досконалості, чому ж тоді жодна усна традиція не складається всуціль із шедеврів? Насправді ж, як показали численні фольклористичні експерименти, твір в усній передачі, навпаки, скорочується і спотворюється – аж поки не потрапить до талановитого виконавця, який знову ампліфікує його та поліпшить. Згодом знову настає поступова руй-

нація. В усному побутуванні твір існує ніби пульсуючи, і саме ця пульсація, хоч як це дивно, забезпечує фольклорним текстам дивовижну стабільність.

Стабільність можна розглядати як одну з реалізацій традиційності фольклору, і ця якість текстів, що століттями не знали іншої фіксації, крім як у пам'яті людини та в її мовленні (співі), іноді просто вражає. Так, билини, більшість яких створено на терені сучасної України, збереглися лише в російському фольклорі, а до недавніх часів – переважно на російській Півночі. Вже О.Гільфердінг, один із перших збирачів цієї північноросійської версії руського епосу, зазначав, що збереження в ній «обставин придніпровської природи є таке ж диво народної пам'яті, як, наприклад, збереження образу “гнідого тура”, який давно зник... Та чи бачив селянин Заонежжя дуб? Дуб йому знайомий, як нам із вами, читачу, який-небудь банан. Чи знає він, що це таке – “ковиль-трава”? Він не має про неї жодного уявлення. Чи бачив він хоч би раз на своєму віку “раздолъє чисто поле”? Ні, поле як простір, по якому можна проскакати, є для нього цілком чужим, бо поля, що їх він бачить, – це маленькі, здебільшого всипані камінням або пенками клапті ріллі чи сіножаті, оточені лісом... А селянин цього краю продовжує співати про “раздолъє чисто поле” так, немовби він живе в Україні!» [2; 24, 25].

Чинники стабільності тексту у фольклорі не однакові для всіх жанрів. В народі існує переконання, наприклад, що замовляння втрачає свою магічну силу, коли не повторюється кожного разу дослівно. Проте це пояснення явно не спрацьовує стосовно такого цікавого явища, як збереження кобзарями та лірниками під час виконання дум незрозумілих їм слів, ба, навіть тропів. Славетний кобзар Остап Вересай, проспівавши думу «Сокіл і соколя», рядок «Жемчужю очі завішали» прокоментував таким чином: «Жемчуж – то щось дороге». Лірник Архип Никоненко казав збирачеві П.Кулішу про зачин думи «Втеча трьох братів з Азова»: «Ото вже Бог його знає, що воно значить». А йшлося не про такий уже й складний образ:

Тікав повчок,
Малий-невеличок,
Тікало три братики рідненькі...

Не зрозумівши досить недоречної в цій трагічній думі жартівливої гіперболи, лірник міг би її випустити або чимось замінити (його сучасник Андрій Шут замість «талера» (монети) послідовно рецитав «тарель»), але ж не зробив цього. Чому? Бо він сказав про інше місце з тієї ж думи: «Боже, Твоя воля! Хто його повігадував, хто його тее? Що не можна видумати би так нікому в світі». Такий пієтет до творчості прадавніх поетів-співців міг бути ще одним суб'єктивним чинником, що підтримував стабільність тексту.

Проте названі чинники могли лише пасивно консервувати текст, що неминуче призвело б до його загибелі в умовах природного розкладу словесного тексту в стихії усного мовлення, якби не творча інтерпретація виконавців сміливіших та поетично об-

дарованіших за Архипа Никоненка. Отже, варіювання дум кобзарями замість того, щоб зруйнувати їхні тексти, якраз і зберегло думовий епос для нащадків.

Коли ж спробувати знайти найсуттєвішу, таку, що пояснює всі інші, особливість фольклору, варто пригадати ідею «культури як організму», що її обґрунтував О.Шпенглер у першому томі «Занепаду Європи» (1918). Адже фольклор ближчий до явища природного, органічного, ніж інші форми духовної діяльності людини. Все, що пов'язане в нашій культурі з поширенням тексту за допомогою біологічних засобів комунікації або імітацій їх – театр, виконання романсів, естрадні виступи поетів, шансоньє, «прямий ефір» на телебаченні тощо, є безперечним рецидивом саме фольклорних традицій. Саме в принциповій природності, «біологізмі» фольклору й полягає його специфіка.

Перейдемо тепер до обсягу поняття «український фольклор». Маємо справу з явищем доволі складним, бо йдеться про усну традицію не лише українців (та іноетнічних носіїв традиційної української культури), що живуть на території України, а й тих, хто, опинившись за її державними кордонами, зберігають свою мову та фольклор. Складніший, тріадний поділ використовує етнолог з діаспори Ю.Тамаш, що розрізняє «материк» (українці у складі національної держави), «периферію» (у Польщі, Словаччині) та власне діаспору.

У тих регіонах зарубіжжя, де українці живуть споконвіку, приміром, на Підляшші та Холмщині (Польща) або Пряшеві (Словаччина), вони фактично створюють хоч і відокремлені від метрополії, але природні анклавні українського фольклору, які принципово не різняться, наприклад, від гуцульського або слобожанського. Там, де еміграція відбувалася за рахунок лише певних областей, вихідці з них перемішувалися, проте їхній фольклор згодом набував вигляду вже не регіонального, а, сказати б, макрорегіонального. Такий фольклор канадських українців, що є нащадками емігрантів переважно із Західної України. Коли ж до купи збираються переселенці з різних куточків вітчизни, як це було, скажімо, в українських анклавах на російському Далекому Сході, тоді з різно-регіональних компонентів утворюється нова, доволі мозаїчна фольклорна єдність.

Проте й тоді, коли йдеться лише про фольклор метрополії, ми якось мало замислюємося над тим, що поняття «український фольклор» є певною науковою абстракцією, яка має значно більше спільного із причепуреним і цензурованим словесним і музичним двійником автентичного фольклору, котрим нас десятиріччями годували радіо, телебачення і професійні «фольклорні» ансамблі, ніж із реальним конгломератом регіональних усних традицій. Регіони відрізняються навіть за жанровим складом: так, у XIX ст. думи відомі були лише у східних областях, коломийки – тільки в західних. Та що там регіони! Фахівці добре знають, як змінюються календарні ритуали від села до села.

Сказане, однак, не означає, що слід відкинути оту абстракцію й перейти до вивчення окремих *регіональних* фольклорів. Теоретичне розв'язання проблеми: розглядати національний фольклор як надрегіональний інваріант, а регіональні – як його конкретні варіанти. Тоді – як це було й у випадку з конкретним фольклорним твором – усі відмінності між регіональними варіантами (навіть у жанровій структурі) можна розглядати за тією ж моделлю природного, біологічного аналога, що й результати певної пульсації або мутації складного організму. А саме життя знаходить простіші розв'язки проблеми. Ось лемко почув пісню, проспівану чернігівцем, і визнав її за свою, українську. Як це сталося? Частка незнайомих слів була незначна, мелодія не виходила за межі естетично освоєного лемком-слухачем, а спосіб виконання не надто відрізнявся від того, до якого він звик.

А тепер поговоримо про деякі риси вже національної специфіки українського фольклору. Над цією темою за радянських часів тяжіло давнє, ще сталінське табу. Наукове розв'язання цього питання неможливе без розвитку компаративістики, порівняльних студій, бо лише виокремивши в національній усній традиції іноземні, запозичені елементи, можна отримати матеріал для вивчення національної специфіки. На цьому полі свого часу добре попрацювали М.Драгоманов, І.Франко, М.Сумцов. Російський історик фольклористики М.Азадовський висловлював навіть переконання, що після праць М.Драгоманова «ізольоване вивчення свого фольклору та наївні умовиводи безпосередньо від фольклорного матеріалу до національного характеру, що були характерними ще, наприклад, для Чубинського, вже немислимі» [1; 275]. Однак після недоброї пам'яті сталінського походу проти «безрідних космополітів», що знищив і залишки української компаративістики, саме цим і займається новітня просвітянська фольклористика.

Наприклад, її діаспорний представник П.Одарченко висловлює переконання, що українська народна пісня «займає перше місце в народній пісенній творчості всіх народів світу». А чим гірша, запитаємо, народна італійська пісня? І хіба пісні кожного народу для його представника не є найкращими у світі? Видатна сучасна українська дослідниця фольклору С.Грица висловлюється обережніше, називаючи серед «ендогенних (тобто зумовлених внутрішніми причинами. – С.Р.) кодів українського фольклору» ««космотеїзм»: земля, небо, степи, ріки, моря, сонце, місяць, зорі, вітер – зримо і чуттєво переповнюють його сутність, співдіючи нарівні з живими істотами, виливаються у т. зв. поетичний паралелізм, що, можливо, в жодному зі слов'янських фольклорів не має такої сили виразу, як в українському» [3; 31]. Але ж важко знайти живий слов'янський фольклор, де б не було того «космотеїзму», стосовно ж такої форми паралелізму, як заперечний, славнозвісний учений О.Веселовський, навпаки, писав, що в українській пісні він менше розвинувся, ніж у російській. Тут

потрібні конкретні прискіпкові, бажано статистичні дослідження.

Щодо програми таких досліджень, то її шкідливо подав ще у 1971 р. російський славист М.Кравцов у розділі «Національна своєрідність російського фольклору» підручника з фольклору для вишів. Є тут сталінське визначення нації, є й етикетні для радянської фольклористики тези: національні особливості фольклору, мовляв, зберігаються і в соціалістичну епоху. І тепер ще легко відрізнити російські пісні й танці від грузинських або казахських. Не належать, безперечно, до національної специфіки російського фольклору глибокий патріотизм, образ рідної землі та картини народного побуту й обрядів. Якимось навіть незручно нагадувати, що все це є в усній культурі кожного народу. Серйознішою є вказівка на національну забарвленість художньої форми, у зв'язку з чим постає проблема особливих жанрів, відмінних художніх засобів словесної творчості та музична своєрідність тих жанрів, у яких поєднується слово і мелодія.

Отже, важливою є своєрідність жанрової структури, а також наявність у ній якихось особливих, тільки їй притаманних жанрів. Але в цій сфері спочатку слід, за Біблією, «відділити овець від козлиць». Адже в колонауковій книжковій продукції квітне такий, власне, не існуючий в українському фольклорі жанр, як міф. Тут варто згадати «Сто найвідоміших образів української міфології» та «Непереможні сили українського язичництва» О.Таланчук, дилетантські писання компільатора В.Войтовича, що й плагіатом не гребує, зокрема у тритомній «Антології українського міфу», у виданні «Міфи України» (за книгою Г.Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних обрядах та віруваннях») тощо. З наукового погляду, *міф* – це фантастична оповідь про творення світу й людей, про богів і «культурних героїв» (як Прометей у давніх греків). Сказане у міфі вважається правдивим. Сучасний міф – це жанр усної прози племен, що перебувають на примітивному щаблі розвитку. Сучасні українці не зберегли міфів у чистому вигляді, лише нечисленні їхні відбитки – головним чином в обрядовому фольклорі, а українські *міфологічні легенди* розповідають про істот нижчої міфології – домовиків, русалок тощо. Інша річ, що міфи в класичному розумінні їх існували у фольклорі передукраїнців, а саме полян, древлян, дулібів, сіверян і волинян Київської Русі. Проте й тут науковець обмежиться переліком богів, що їм поставив кумири Володимир у Києві «на пагорбі поза теремним двором» – це, за літописним записом під 980 р., Перун, Хорс, Дажбог, Стрибог, Сімаргл і Мокош; на Подолі давно вже існувало святилище Велеса. Деякі функції цих богів можна знайти у «Слові про Ігорів похід». Нічого поганого не станеться, якщо історичний романіст реконструює якийсь міф про цих богів у своєму художньому творі. Проте зовсім інша річ, коли людина, що називає себе науковцем, поширює названий перелік за рахунок богів, що відомі у балтійських слов'ян, знищених

німцями, або наслідуючи І.Нечуя-Левицького, доповнює його за рахунок власної фантазії.

Але ж є жанр, саме існування якого ніби визнає специфіку українського фольклору. Це дума, своєрідна візитівка української культури. Сучасний освічений європеєць, про Україну почувши, спершу пригадає Шевченка і думи. Своєрідність же дум як жанру світового епосу визначається передовсім унікальними обставинами виникнення їх.

Тепер уже, мабуть, ніхто не стане заперечувати тези, що свого часу билини побутували саме в Україні, але згодом були витіснені новішим жанром – думами. Постає питання: чому билини зникли? Відповідь проста: билини зникли в українців у той самий приблизно період, коли й французькі епічні пісні, і давньоанглійський епос. Цей процес пояснювався спільними причинами: існування архаїчного епосу не відповідало новим умовам життя та новому рівню культурного розвитку, що склалися в Європі в добу Відродження.

Справжню наукову проблему становить, проте, не сам факт зникнення билин як живого жанру українського фольклору, а унікальна заміна архаїчного епосу, билин новішим, модернішим – думами. При цьому досить довго в Україні паралельно побутували і билини, і думи. Інакше не можна пояснити загадки дуже неповного набору в думах ознак «класичного» епосу, що контрастує з їхньою безперечно епічною природою. Зваживши на неповторність ситуації, можна стверджувати, що жанр дум створювався, їхній сюжетний склад формувалася у процесі *доповнюваності* з давнішим епосом, билинами. Творці нового жанру просто не мали потреби складати думи на тему «героїчного сватання» або дублювати інші «романічні» епічні сюжети тому, що такі пісні ще виконувалися в жанровій формі билини. Сама ж дума розробляє сюжети, які не були притаманні билині, скажімо, «невільницькі» або про самотню смерть воїна в полі.

Однак унікальну в історії світового епосу заміну в одному національному фольклорі архаїчної форми епосу на принципово іншу не можна пояснити лише чинниками культурологічними, естетичними. Коли у XIII–XV ст. величний Київ назавжди, як здавалося, втратив політичне та економічне значення, а «свого» князя у своїй столиці заступили інокультурні й іновірні «государі» Орди, Литви, Польщі, тоді київський пафос билинного епосу українці почали сприймати як політичний анахронізм.

Можна стверджувати також, що в Україні XVI–XVII ст. билини й думи виконували співці-професіонали, які належали відповідно до різних корпорацій. Зіставимо такі факти. У «Слові про Ігорів похід» шанобливо згадується Боян, дружинний співець XI ст., що оспівував князів. Деякі билини зображають винятково події двірського побуту, і російський історик Б.Рибаков навіть приписує Боянові одну з таких «боярських новел» – билину «Соловій Будимирович». Папський посол А.Контаріні був 1474 р. в Києві на прийомі в литовського воєводи Паммартіна

(Мартина Гаштольта), «протягом котрого співали співаки». Зібрані докупи, ці поодинокі свідчення дають змогу стверджувати, що давньокиївська традиція дружинних співців не відразу зникла в Україні. У литовську добу їхні послідовники продовжували співати вже при дворах таких литовських магнатів, як «пан Мартин», що йому, мабуть, лестило порівняння з колишніми володарями Києва.

Думи ж створювалися зовсім на інше «соціальне замовлення» і, слід відзначити, вони яскраво втілюють ментальність своїх «замовників»-слухачів – запорозького козацтва. Лише ці нові народні герої, козаки, могли запобігти (і таки запобігли!) знищенню українського народу від постійних нападів кримських та ногайських татар і планомірного турецького завоювання, з одного боку, а з другого – від постійного намагання урядових і католицьких кіл Речі Посполитої змусити українців позбутися свого етносу та праатьківської віри. Давньоруських же богатирів народ не те щоб зовсім забув (пам'ять про них збереглася досі в казках, легендах і переказах), але сприймав як постаті дуже давнього, міфічного минулого, а пісень про них уже більше не співали.

Щодо художньої форми думового епосу, то на формування цього жанру вплинула давньоукраїнська духовна поезія. Є думка, що завдяки її внеску думам притаманні не лише деякі формальні особливості (нерівноскладовий вірш із дієслівною римою та ін.), а й нехарактерна для епосу стримана гіперболізація, життєподібність узагалі.

Недарма подібних висновків дійшли й дослідники ліричної пісні. Вони вважають, що силабічний вірш, строфіка, парна рима вказують на те, що у створенні її канону активну участь взяла «інтелігенція» XVI–XVIII ст. – поети і церковні композитори. Це питання дискусійне, але ігнорувати його не можна. Натомість безперечним є внесок людей із церковною освітою у формування жанру «псалмів» і моралістичних «побожних пісень».

Проте не варто й переоцінювати «модернізованість» українського фольклору. Так, згадана «олітературеність» ліричної пісні своєрідно контрастує з використанням у її текстах архаїчних, «примітивних» прийомів поетики. У свою чергу огляд календарної поезії наштовхнув М.Грушевського на думку, що вона пережила якесь кардинальне переформування народного календаря в порівняно недавньому минулому, тим часом родинна обрядовість є набагато консервативніша та традиційніша. Ключ до цієї загадки – знову-таки в етнічній історії українців.

Відома криза українського православ'я у XV–XVI ст. виникла через поступове перетворення православної церкви та її мирян на небажаних релігійних «дисидентів» (термін тих часів) католицької держави. Церква рятувалася як могла, народ мав турбуватися про своє духовне життя самотужки. Оскільки повернення до язичництва в його громадських формах (багатолюдні ритуали у святих гаях і в храмах, жертви ідолам та ін.) було вже

неможливим, селяни створили нові форми симбіозу язичництва і християнства. Центром землеробського календаря стала *родина*, а перенесення основних календарних свят і ритуалів до родинного кола допомогло сформувати внутрішньо стійкий тип родини, своєрідність стосунків усередині якої легше досягнути ззовні. Д.Зеленін у німецькомовній монографії 1927 р. подав таке спостереження: «У 1872 р. етнограф Гр.Потанін мав можливість спостерігати зустріч українських дітей з Харківської губ. з російськими дітьми з Вологодської губ. і дійшов висновку, що українські діти були скромніші та сором'язливіші за північноросійських, дістали краще виховання і батьки тримали їх суворіше» [4; 330].

Що ж до загальних особливостей жанрової структури, то можна вказати й на риси «спільнослов'янські» (скажімо, оборонне спрямування епосу), і на «спільносхіднослов'янські» – як, наприклад, загальноєвропейська орієнтація художнього простору. Проте в українському фольклорі виявилися й істотні відмінності від фольклору слов'ян-сусідів, які наближають його до «західноєвропейської моделі». Скажімо, тип традиційних формул чарівної казки набагато ближчий до лапідарних західних, помітна християнізація її сюжетики. Це ж стосується і того різновиду нашої християнської колядки, який через чеське та польське посередництво так само, як і в інших народів Європи (англійська різдвяна пісня *carol*, французька *poel*, німецька *Weihnachtslied*), походить від середньовічної латинської гімнографії. Взагалі значне християнське забарвлення календарної обрядовості помітно віддаляє український фольклор від інших східнослов'янських, передусім – від російського.

«Західноєвропейська» і «слов'янська» моделі національного фольклору відчутно протиставлені за *темпами розвитку* жанрової структури: у слов'ян він повільніший. З цього погляду український фольклор також ближчий до західноєвропейського. Наведемо лише один приклад: лірична монострофа розвивалася в нас за «західноєвропейською» моделлю: коломийка стає популярною, за свідченням письмових джерел, уже в XVII ст. (трохи пізніше за відповідні пісеньки в іспанців, німців, французів), тоді як російська інтелігенція помічає існування частушки лише в XIX ст.

Отже, за всього свого жанрового багатства і глибокого архаїзму такого жанру, як замовляння, багатьох текстів обрядової поезії та деяких явищ поетичної мови, український фольклор у цілому не можна визначати як архаїчний. Його своєрідність зумовлює присутність дум, порівняно нового жанру,

що багато в чому далекий від класичного героїчного епосу. Обидва явища багато хто з дослідників, починаючи з П.Житецького і М.Грушевського, пов'язують зі співпрацею народних творців та інтелігенції – тоді церковної. Хоча, треба зазначити, подібна мутація в календарній обрядовості не свідчить про участь у цьому процесі тодішніх інтелектуалів.

Узагалі ж однією зі своєрідних рис буття українського фольклору є *органічна співпраця народу та інтелігенції*, документально зафіксована в XIX ст., але гіпотетично проєційована на темні часи, коли створювалися жанри «думи», «псалми», канон української ліричної пісні. Згодом цю традицію продовжить фольклористика. Зрозуміло, у кожного народу саме фахівці виступають творцями моделі національного фольклору, яку вони закріплюють у суспільній свідомості. Проте мало знайдеться народів, у котрих фольклористи так наполегливо намагалися б «доповнити» й «поліпшити» свій об'єкт вивчення, як у нас. Усвідомлення цієї традиції є доконечним уже через те, що вона потребує протидії.

Ви у цьому не впевнені? Вже в першій третині XIX ст. І.Срезневський підробив думи та історичні пісні, бажаючи поповнити корпус українського пісенного епосу. Тоді ж почав набирати сили міф про Марусю Чурай, що його не прийняв Шевченко, а в XX ст. відкинули такі авторитетні дослідники, як П.Филипович та Г.Нудьга. П.Куліш, що назвав І.Срезневського «харківським Макферсоном», сам надрукував дві підроблені думи, редагував автентичні фольклорні матеріали, змінюючи мовні форми, копіїлював з різних джерел. В.Антонович і М.Драгоманов, готуючи до видання свою двотомну антологію «Історичні пісні малоруського народу» (1874), визнали за підроблені вже 15 текстів дум та історичних пісень. Фальшовані ж тексти «радянського фольклору» взагалі важко підрахувати. У цьому ряду стоїть і сучасний фальсифікат під назвою «Велесова книга».

І останнє. Вмикаєш телевизор – і бачиш на екрані заклопотану тітоньку в хустці та національному костюмі. Представившись як фольклорист, доповідає, що вже провела свято Івана Купала і починає організовувати обжинки. Зрозуміло, з науковою фольклористикою тут мало спільного. Марно і шкідливо намагатися огульно перенести старовинну усну традицію в сучасне життя, але слід вивчати її, щоб, зокрема, знайти в ментальності українця те світле й гуманне, що здатне збагатити світосприймання сучасної людини, зорієнтованої на європейські духовні цінності.

Література

1. Азадовский М.К. История русской фольклористики / М.К.Азадовский. – Москва, 1963. – Т. 2.
2. Гильфердинг А.Ф. Олонецкая губерния и её народные рапсоды // Онежские былины, зап. А.Ф.Гильфердингом летом 1871 года. – Санкт-Петербург, 1873.
3. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки / С.Грица. – Київ ; Тернопіль, 2002.
4. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография / Д.К.Зеленин ; пер. с нем. К.Д.Цивинной. – Москва, 1991.
5. Франко І.Я. Як виникають народні пісні / І.Я.Франко // Франко І.Я. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955.
6. Чичеров В.И. Вопросы теории и истории народного творчества / В.И.Чичеров. – Москва, 1959.