

Єременко О. Модифікації фольклорно-міфологічного образу русалки в українських баладах XIX ст. // Вісник ЗДУ. – Серія: Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2001. – № 2. – С. 41-45.

Літературна балада XIX століття зростала на ґрунті усної народної творчості, який у свою чергу живився міфологічними джерелами, тому для цих первнів – первісної міфології, українського фольклору і літературної балади – характерні гармонійна узгодженість, взаємодоповнення, резонанс тем та форм поетичного мислення. У реальність, відтворену в баладі, вривалися впливи інших світів, персоніфіковані або безособові, з'являлися антропоморфічні образи, демонологічні сили. Елементи фантастичного в романтичній баладі XIX століття розростались, оскільки несли значне ідейно-художнє навантаження: підсилювали сюжетну експресію, загострювали трагізм, досягаючи незвичайності, романтичності картин. Природовірство, як органічна риса давніх вірувань наших предків, відбилося й на літературних баладах, у яких відлунює демоністичний тип язичницьких вірувань.

У балади, де діють міфологічні істоти, поетизуються народні повір'я та легенди, зокрема про русалок. У основу більшості з них покладено уявлення про реінкарнацію людини (тобто людське переродження) з обов'язковим проходженням двох стадій: фактичної смерті та нового народження. Смерть змальовується в них евфемістично, а любов і краса стають причиною фатального кінця. Дія найчастіше відбувається у воді чи поблизу неї, а «переступання» героєм межі – вододілу – сприймається як крок з одного просторового континууму (цього світу) до іншого (того світу). Час дії теж сакральний – ніч або порубіжжя ночі та дня.

Звернення до народних повір'їв та уявлень цілком відповідало світобаченню поетів-романтиків, які, "вважаючи природу вищою за культуру... дивилися на народні вірування і словесну творчість як на частину природи, яка має бути включена до складу літератури" [1,14-15].

Цього постулату дотримувався у своїй фольклорно-етнографічній діяльності та поетичній творчості М.Маркевич, який намагався ввести своїх сучасників до таємничого світу народної уяви як за допомогою наукових праць (особливої уваги заслуговує його ґрунтовне дослідження «Звичаї, повір'я, кухня і напитки малоросіян»), так і завдяки поетичним творам, у яких намагався «описати перекази, звичаї, обряди..., повір'я і краси видів Малоросії» [2, IV]. Окремі положення його наукових праць ілюструються рядками спорідненого з баладами твору «Русалки», в якому окреслюються глибока обізнаність автора з народними переказами й легендами. Етнографи і фольклористи, опираючись на зібрані матеріали, розрізняють кілька різновидів русалок, які живуть у воді (український варіант), у лісі (характерно для білорусів) або в полі (російський варіант). У названому російськомовному творі М.Маркевича згадуються всі три типи русалок: і ті, котрі сховалися у житі, на плечі яких «волосся спустились»; і ті, що живуть під холодною хвилею, коси яких - зелена осока; і ті, які «у тіні лісів», чиє волосся «із дубових листків». Народне повір'я про те, що русалки любляють лоскотати людей, трансформоване в поетичних рядках: «Розтягнуться цепом, товчуться, тупочуть, / Кидаються, ловлять, на смерть залоскочуть» [3, 106]. Наявні в тексті й лаконічні згадки про те, що під русалками не вилягає жито, що вони збираються на свято Трійці, яке припадає на п'ятдесятій день після Великодня і супроводжується клечанням хати зеленню. У цей день, за народним віруванням, треба особливо остерігатися русалок, саме такою засторогою закінчується твір М.Маркевича.

Конкретніше уявляв собі характер художнього засвоєння міфології та фольклору Л.Боровиковський. Він мав на увазі передовсім жанротворчий аспект: «Місцева, розкішна поезія народних пісень, забобонний побут моїх земляків – лінивих пестунів родючої, голубонебої України, хитромудрість повір'їв, забобонів – становлять багату скарбницю для балад, легенд, дум; це рудник незайманий" [4, 208]. В уривку з балади, відомому під назвою «Заманка», добре відчутна авторська спроба надати народноміфологічному

матеріалу певної організації та власного суб'єктивного погляду. Значною мірою «Заманка» Л.Боровиковського подібна до «Рибалки» П.Гулака-Артемівського та «Мани» М.Костомарова з їхньою концепцією єдності людини і природи. Однак у творі Л.Боровиковського це знаходить видозмінений вияв, а народні повір'я про русалок набувають якісно нового відтінку. Буття людини безперервне, тому існування реального та ірреального світів постає в єдності. Але у профанному, за авторським означенням, «білому світі», людина відчуває душевний дискомфорт: «на білім світі серце заб'ється – / Язык ворожий з серця сміється»[3, 68]. Життя ж русалок, тобто хтонічний світ, повністю згармонізовано, у ньому немає зради, не потрібні срібло й золото, панує кохання, лунають пісні, ведуться чарівні танки. Потоїбічний світ постає як символ очищення, самі ж русалки, які у фольклорі та міфології мають прямий зв'язок із зоною смерті, не вважаються фатально небезпечними. У такому розумінні відчувається зовсім нове, суто суб'єктивне авторське світосприйняття, що підноситься до високого рівня узагальнення.

Симбіозом індивідуально-авторського й народнописаного характеризується балада «Причинна» (1837), яка стоїть біля витоків романтизму Т.Шевченка. У ній по-новому потрактовано образи русалок: в авторському розумінні – це "малі діти", "голі", які "з Дніпра повіринали", тобто межа між людьми й міфологічними істотами розмита, умовна. Поет не відразу називає їх русалками, бо вони – нехрещені діти, життя яких занапашене матерями-дітозгубницями. "Вони – діти гріха, що спокутують вину матерів, їм нема місця в суспільстві з вовчими законами. Русалки – це витвір фантастики, і в той же час поет говорить, що це загублені життя, сироти. Це вже реальність"[5, 9]. Отже, фантастичне у творі торує шлях реальному, життєво достовірному.

Аналогічний спосіб освоєння життєвого матеріалу обирає поет у баладі "Утоплена", яку також відносимо до демоністичного циклу фольклорно-міфологічної групи, хоча вона значною мірою тяжіє до родинно-побутових творів. Вдовиця-мати, яка за гульнею "незчулася, як минули літа молодії", із задрості до

краси і молодості дочки топить її і сама гине. У першій частині балади розгортання подій подається в реалістичному плані, у другій – площина зображення романтична. В єдиному ліричному відступі, присвяченому матері, автор засуджує вдовицю не тільки за легковажність і розбещеність, а й за душевну спустошеність, внутрішню потворність. Зовнішня краса її ("білолиця, кароока і станом висока") контрастує з відсутністю материнського серця і чуття: "Мати стан гнучкий, високий,/ А серця – не мати". На відміну від "Причинної", де дії обмежуються нічною порою і ранком, внутрішня сутність героїні розкривається в часовій проекції. Поет деталізує передкульмінаційну розповідь, об'єктивізує дійсність, оповідає про життєву історію заможної вдови, соціально й психологічно вмотивовує її подальші вчинки, що наближає баладу до ліро-епічної поеми.

Образ доньки окреслено схематично: вона красива, бідна, беззахисна й довірлива. Це пасивним персонаж, за неї і про неї говорить сам оповідач. Та незважаючи на це, увага читача зосереджується на образі утопленої, чому сприяє назва балади, майстерне художнє обрамлення з класичними зразком алітерації, в якому персоніфікований вітер питає в осоки, збуджуючи й цікавість читачів-слухачів: "Хто се, хто се на сім боці/ Чеше косу? Хто се?.."

Характерно, що по смерті, перетворившись у русалок, кожна з героїнь ніби продовжує своє земне буття: мати впливає з води "страшна, синя, розхристана" (такою була вона й у житті); красуня – Ганнуся "кароока" з'являється у незайманій дівочій красі й неповторності. В "Утоплених" автор розширює традиційно символічне значення міфологеми вода, яка не тільки стає на перепоні кохання сором'язливого "рибалоньки кучерявого" та Ганнусі, але виступає між потворною злобою, старістю – з одного боку та лагідною добротою – з другого, адже мати "рве на собі коси" на "тім" боці, а доньку-красуню "синя хвиля" виносить на протилежний берег – "сей" бік.

Образ русалки – найбільш поширений і складний у народній демонології – магнетизував творчу уяву поета і живописця Т.Шевченка, можливо, тому, що "в жодній демонологічній істоті нема такого трагічного поєднання краси й підступності"[6, 80-81]. У 1841 році Т.Шевченко виконав два начерки олівцем до

балади "Утоплена", а в 1859 році виконав три етюди і малюнок, що у літературі згадується під назвами "Дніпрові русалки" та "Як русалки місяць ловлять". У другий період творчості (1843-1847 рр.) поет написав баладу "Русалка" (1846), де, як і в "Утоплений", вивів образи-антиподи матері та її доньки-русалоньки. У порівнянні з жанровими зразками першого періоду творчості, цей твір, безперечно, новий крок "до вищого художнього синтезу й поглибленого аналізу дійсності. Автор поставив трагічну долю простої людини, скривдженої "злим панством", у безпосередню залежність від жорстоких соціальних обставин"[5, 37].

Оновлюється у творі й оповідна манера. Якщо у ранніх баладах ("Причинна", "Утоплена" "Тополя") введено образ розповідача, який співчуває знедоленим героїням, то в "Русалці" повчально-розповідний тон має суто особистісне забарвлення, оскільки перша частина – це розповідь від першої особи, в якій дівчина-русалка переповідає історію власного життя. Ліризована не тільки оповідь русалки, а і монолог матері-дітозгубниці, введений до цієї частини. Душевний розпач панської покритки, яку соціальні обставини штовхнули на злочин, передано дієсловами-присудками "заголосила, / Та і побіля" звертаннями до доньки, в яких затамовано біль і любов, – "моє серце", "моя доню", "моя єдина". Молодая жінка, яка прагнула великого і чистого кохання, з допомогою доньки-русалки хоче помститися зловмисникові-панові за своє знівечене життя. Містко, але надзвичайно лаконічно передає автор внутрішній стан русалоньки після смерті матері: "Одна тільки русалонька / Не зареготалась". На такому високому акорді страждання й болю обривається баладна розповідь. Синкретизм фантастичного (перетворення дитини у русалку, образи "Дніпрових дівчат") і реалістичного (трагедія покритки, утоплення дочки, аморальність пана) – характерна ознака балади, в якій автор свідомо уникає описів природи, характеристик персонажів, зосереджуючи увагу на провідному мотиві кари за зраду, що розгортається як у моральному, так і соціальному планах.

Народні повір'я про русалок стали підґрунтям балад Ю.Федьковича "Черемська цариця", "Сокільська княгиня", "Римська княгиня" та "Керманіч", у яких розробляється тема зваблення легіня. На першій –

відчутний пилин "Рибалки" Гете, на другій – "Лореляй" Гейне, однак усі вони позначені живим авторським чуттям, лаконічним способом оформленим думок, своєрідністю світосприйняття поета, що підбилося на будові, мовній мелодиці, а головне – на суто авторській концепції зображенням пройнятого епосом, завжди фатального світу кохання, в якому панують некерованість бурхливих пристрастей, незалежність від раціональних міркувань та волі героя, котрий переживас складні внутрішні суперечності.

Названі твори Ю.Федьковича, темою яких є спокуса юнака /керманича/ русалкою /водяною княгинею/, побудовані у формі діалогу, що не тільки динамічно рухає сюжет, забарвлюючи його експресивно-емоційно, а й надає мелодійності, гармонійного звучання мовній тканині тексту. У діалогах героїв вловлюються рух думок, почуттів, зміна їхнього настрою. Особливо рельєфне і різнобарвне звучання діалогу в баладі "Черемська цариця", художні образи якої побудовані на сплаві слова й музики: репліки хлопця відрізняються від русалчиних уповільненою ритмікою – "Що ті люде нерозумні / Се плещуть за небилицю/ Про княгиню ту прекрасну/ Про ту черемську царицю" [7, 381]; мова водяної красуні – жвава, заклична: "Нумо зо мною, / Нумо у кліть! / В мене відмови,/ Милий мій, ніт!" [7, 383]. Ефект милозвучності досягається різною кількістю складів у репліках героїв: керманичеве мовлення оформлене розлогими восьмирядковими рядками, русалчине – п'ятискладовими, що надають йому чарівної мелодійності, недомовленості.

У формі монологу, в якому панують душевна відкритість, сповідальність інтонацій, внутрішня дисгармонія душі, побудована балада "Сокільська княгиня". Розв'язка в ній трагічна, однак смерть, як і в інших творах, виводиться автором евфемістично: за допомогою таких художніх деталей, як "розбита дараба" ("Сокільська княгиня") чи горицвіти із вінка водяної красуні, які "у Чорне море... женуть / Шукать керманича" ("Керманич"). У "Сокільській княгині" для означення смерті використано традиційний народнопісенний прийом відвідин весілля, у "Римській княгині"

відсутній і натяк про загибель хлопця, оскільки сюжет твору не розгортається, а локалізується тільки у наміченій схемі, за якою все ж очікується фатальна розв'язка.

Специфічною рисою західноукраїнських балад є те, що русалка в них посідає привілейоване становище, тоді як юнак – звичайний "керманич", тобто плотогон, матрос. Незважаючи на свій соціальний статус, водяна княгиня /царівна/ прагне кохання простого легіня, а її портрет мало чим відрізняється від зовнішності сільської української дівчини. Як бачимо, українська національна самосвідомість формувалась на демократичних засадах, що підтверджується не тільки аналізом балад Ю.Федьковича, а й при зіставленні українських і російських народних казок, у яких виводяться образи царів чи царевичів. П.Куліш підкреслював, що російські казки "для зображення царя і царевича шукають фарб поза мужицьким побутом і уникають схожості між казковим богатирем і тими людьми, яких оповідач бачить навколо себе" [8, 12]; українські ж казки, за спостереженням фольклориста, "сміливо зображують царя заможним осадником, а царевича завзятим юнаком" [8, 12], у них взаємини царевича з парубками, його побут майже не відрізняються від взаємин і побуту простолюддя, що знову ж таки вказує на демократичні засади українців, природність філософського складу їх мислення.

Із балад Ю.Федьковича вимальовується типовий образ водяної княгині настільки прекрасної, настільки й небезпечної. Збірний портрет її збігається з фольклорно-міфологічними уявленнями: вона чорнобрива, виступає, "як пава, у віночку з горицвіту, та з рути, та з блаву"(волошок), стан, "як лозовий, гнеться, вгинає", "груди білі, лебедині", "коси, як золото, ясні", вражає тільки її незвична блідість – "як з маймуру" чи "з леду-криги кута". Співзвучний портрет водяних красунь наводить і М.Маркевич: "Русалки привабливі собою; вони бліді, але риси обличчя прекрасні, стіш чарівний, коси нижче колін" [9, 123],

Оригінальні балади Ю.Федьковича, орієнтовані на фольклорну поетику та літературну традицію, вільно вливаються в європейський потік романтизму, збагачуючи його своєрідним буковинським колоритом і свіжістю барв.

Відгомін народних уявлень про зовнішність русалок відчутний у баладах Я.Щоголева "Лоскотарки" і "Лоскотарочка". У першій з них подано узагальнений портрет: "Очі їх – як боже сонце; / Коси – в'ються – наче хвилі;/ Лоні так до себе й манять,/ Плещуть воду руки білі" [10, 64]. Якщо в баладах попередників дія відбувається вночі, то у творі Я.Щоголева юнак кидається "в безодню, де майнули дикі лади", серед білого дня, коли "сонце плине і палає"[10, 65]. Здається, що порушено лімінальну функцію баладного часу, однак часовий континіум все ж залишається сакральним, оскільки автор зауважує, що події відбуваються у "кличаную неділю", коли лоскотарки /в авторському розумінні – мертвонароджені та нехрещені діти/ залоскочують необачних людей. Від слова "лоскотати" походить і асонансний синонім-прикладка "лоскотарки", що співзвучний з традиційною назвою русалки. Семіотика води залишається сталою, річка – головний лімінальний об'єкт між життям і смертю, переступання межі – рівнозначне переходу в інший світ, тому в рефрені, що виконує роль приспіву, у зваблюючій пісні, лоскотарки наказують парубкові: "Йди у наші чисті води...". Вони заманюють хлопця з єдиною метою, щоб "на дні у чистих водах" залоскотати. Цікаво, що у фольклорі та східноукраїнських літературних баладах русалки залоскочують свої жертви до смерті, тоді як у західноукраїнських зразках еквівалентом фатальної розв'язки є заведення русалкою до чарівного підводного царства або "скляного двору", як, наприклад, у творах Ю.Федьковича чи І.Франка "Керманич", яка порівняно з романтичними баладами набула якісно нових змістово-художніх ознак, що виявляються в оновленій функції пейзажу, спаданні ролі фантастики, наявності натяку на соціальні першопричини розлуки керманича з коханою, яких "розлучили злі люди".

У фольклорно-міфологічних баладах кінця XIX–XX ст., головною героїнею яких виступає русалка, зароджується соціальний мотив, що засвідчує становлення в літературі нової гуманності та соціальності. Так, у творі Дніпрової Чайки "Тусапка" замість традиційної баладної просторової вказівки на гідронім – Дніпро, Черемош, Дністер чи Дунай - подано своєрідний вимір – "житейське море" [11, 244], а зовні безтурботна русалка, якій "у морі так добре, безклопотно жить", виявляє тонку чутливість до реальних життєвих дисонансів, на що вказує симпока – стилістична фігура, у якій поєднані анафори та епіфори (у даному випадку – заперечні): "Не треба орати, не треба косить,/ Не треба одежі,/ Не треба і хат"[11,244]. Різка контрастність світу буденного, за авторським означенням, "землі брудної", та уявлюваного, бажаного та реального віддзеркалюється в діалозі водяної красуні та селян, котрих хвилюють соціально- конкретні питання: "Чи знають там панство? / Чи власність там є? / І як розібрать, де чуже, де моє?" [11, 245]. Ці риторичні питання, на які русалка не дає відповіді, збуджують цікавість і змушують читача до роздумів, сприяють зануренню його в стихію реальних конфліктів. Тому не зовсім справедливим видається твердження Г.Нудьги про те, що в баладах нових поетів, які звертаються "до тих же русалок, німф і підводних царств, якими переповнена поезія і баладна творчість романтичних поетів..., відхід від соціальних проблем все ж виглядає не як прогрес, а як крок назад у літературі. Певно, що в цьому свою роль відіграло модерне гасло "мистецтво для мистецтва" [11, 42]. На нашу думку, такий засоціалогізований підхід не є виправданим, а соціальні мотиви в літературних баладах, головною героїнею яких виступає русалка, здебільшого видаються не здобутком чи "кроком уперед", а формальністю, даниною часу. Подальшого розвитку в цій групі баладних творів соціальні мотиви не знайшли, ставши домінуючими в соціальних баладах, написаних у руслі реалізму другої половини XIX ст. Звертаючись до ранньоромантичних мотивів та сюжетів, митці нового складу художнього мислення (Дніпрова Чайка, М.Чернявський, В.Пачовський, М.Жук, Х.Алчевська) вводять

оригінальні ритміко-метричні форми, оновлюють віршову техніку, сприяють розвитку художньої образності, у чому, на нашу думку, і виявляється авторський пошук, що сприяв подальшій еволюції жанру. Баладні твори поетів-модерністів, центральним образом яких є міфологічна істота, об'єднує неоромантична стильова манера, що загалом тяжіє до романтичного типу творчості, хоча і характеризується дослідниками як явище синтетичного порядку. Це усвідомлювали і самі поети, наприклад, М.Чернявський, у листі до упорядника антології "Українська муза" О.Коваленка, зізнавався, що зазнав на собі впливу багатьох напрямів – романтичного, реалістичного, модернізму, пленеризму, імпресіонізму й символізму. "І всі ці напрямки, – стверджував письменник, – мені однаково любі й дорогі, й я користуюся їми всіма, але ні одному з них не можу й не хочу віддатися цілком. Бо це значило б свідомо обмежити себе"[12,129].

Прагнення "не обмежувати себе" позначилося й на витонченості поетичної форми балади М.Чернявського "Таємниця", в основу якої покладено фольклорно-міфологічні мотиви: дівчина разом з русалками кидається у став, щоб не виходити заміж за нелюба. Твір сповнений мінливості настроїв, глибокої музичності, вишуканих ритмічних повторів. Версифікаторська майстерність поета проглядає на рівні звукопису, зокрема вміло дібраній гамі сонорних звуків *м, н, д* у різних сполученнях: "І хмароньки білі, /Гойдаються в хвилі/ Мов лебеді саду"[11, 256].

Мистецтво музичне і мистецтво поетичне, здається, злилися воедино й у баладі В.Пачовського "Срібна русалка", що складається з чотирьох семирядкових строф, у кожній з яких вдало поєднуються десяти-, шести- і восьмискладові рядки, об'єднані єдиним віршовим розміром – хореем. В останніх двох рядках, що акумулюють образ-згусток, гра звуків особливо мелодійна і природна: у першій строфі повторюються глухі звуки *с, ш*, що передають шелестіння коси, яку розчісує русалка; для посилення інтонаційної виразності та музичності другої строфи вжито алітерацію звука *с*; у третій – алітерація у прикінцевих рядках створює ілюзію дзвону: "Чи

дзвін дзвонить, місяць сходить, / Чи горя горяє"[11, 304]; у останній строфі твердий, дзвінкий *p* підсилює трагічність загибелі козака, звабленого русалкою. Звукові акценти поглиблюють мінор, більш виразно створюють трагічне враження, надають можливість поетові наділити певні слова, посилити їхнє значення в тексті та увиразнити ідею.

Таким чином, національна своєрідність балад про русалок, що відносяться до фольклорно-міфологічної групи, базується на фактичному двовір'ї українців. Першовитоки цих творів – у передхристиянському релігійно-світоглядному корінні багатого духовного світу наших предків. Літературні балади, в яких діють демонологічні істоти, зокрема русалки, цінні тим, що доносять до сучасного читача й сам міф, й авторське його прочитання та розуміння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яценко М.Т. Українська романтична поезія 20-60-х років ХІХ ст. // Українські поети-романтики: Поетичні твори. / Упор. І.О. Дзеверін, О.Т.Гончар та ін. – К., 1987.
2. Украинские мелодии. Соч. Ник.Маркевича. – М., 1831.
3. Українські поети-романтики: Поетичні твори. / Упор. І.О. Дзеверін, О.Т.Гончар та ін. – К., 1987.
4. Боровиковський Левко. Повне зібрання творів. – К., 1967.
5. Кравченко В.О. Балади Тараса Шевченка. – Запоріжжя, 1999.
6. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М., 1975.
7. Федькович Ю. Твори: У 2 т. – К., 1984. – Т.1.
8. Записки о Южной Руси. / Издал П. Кулиш. – С.-Пб., 1856. – Т. 1.
9. Маркевич М. Звичаї, повір'я, кухня і напитки малоросіян // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991
10. Балади. Упор. С. Крижанівський. – К., 1964.
11. Українська балада. Антологія. – К., 1964.

12. Історія української літератури ХХ століття. / За ред. чл.-кор. АН України В.Г. Дончика. – К., 1993. – Кн. 1.