

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Данилюк-Терещук Тетяна Ярославівна

УДК 821.161.2.09:7.035(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

МІФОКРИТИЧНИЙ ДИСКУРС ДЕМОНОЛОГІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

10.01.01 «Українська література»
Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Т. Я. Данилюк-Терещук

Науковий керівник – Моклиця Марія Василівна, доктор філологічних наук,
професор

Луцьк – 2018

АНОТАЦІЯ

Данилюк-Терещук Т. Я. Міфокритичний дискурс демонологічної образності в літературі українського романтизму. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 «Українська література». – Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 2018; Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2018.

Дисертацію присвячено дослідженню особливостей функціонування, інтерпретації та ретрансляції демонологічних образів у творчості українських романтиків. Наголошено, що нижча міфологія – це та лінія взаємодії усної і писемної традицій, де виявляють себе глибинні процеси національної культури. Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше зроблено результативну спробу системного осмислення трансформації демонологічних образів при переході з усної до писемної традиції; виявлено архетипний зміст образів русалки, мерців, вовкулаки, відьми, чорта; запропоновано їхнє психоаналітичне тлумачення.

У першому розділі визначено теоретичне підґрунтя наукового пошуку. Розглянуто основні етапи становлення європейської міфокритики, а також історіографічні та етнографічні основи вивчення народної демонології. Підкреслено, що міфологічні концепції і теорії XIX – початку XXI ст. доводять, що міф – важливий здобуток людської культури. Його визначальні риси – універсальність, позачасовість та метатекстуальність. Він існує у свідомості чи підсвідомості, впливає на формування людського мислення, є його властивістю моделювати взірці моральних цінностей і магічних вірувань, а його функції тісно пов'язані зі змістом традицій і неперервністю культури.

Визначено доцільність використання міфокритичного підходу до демонологічних персонажів української романтичної літератури; актуалізовано архетипний аналіз (з орієнтацією на концепцію К. Г. Юнга), оскільки це дозволяє виявити психологічний зміст образів народної демонології та їхню закоріненість у колективне несвідоме; показано трансформацію персонажів у процесі переходу з усної до писемної традиції.

У другому та третьому практичних розділах дисертації систематизовано і проаналізовано основні ознаки та функції демонологічних персонажів у фольклорній і літературній традиціях. Відзначено, що вплив фольклору на формування поглядів щодо народної демонології в українському письменстві доби романтизму варто визнати системним. Нижча міфологія посідає особливе місце у фольклорі, її цінність у персонажній сфері, яка, у свою чергу, відкриває невичерпне джерело для художніх сюжетів. Література вже на першому етапі осмислення фольклорного матеріалу обирає тих персонажів, які найкраще здатні акумулювати і виявляти культуротворчу цінність. Глибинне прочитання виводить на послідовну авторизацію запозичених із фольклору образів. Систематизація персонажної сфери творів письменників-романтиків першої половини XIX ст. дозволила виокремити з великої кількості демонологічних образів за значимістю і частотою використання такі: русалка, мерці, вовкулака, відьма і чорт. Вони «мандрують» із твору у твір, але вписуються в персонажну систему кожного письменника по-різному, набувають помітно іншого забарвлення і сенсу. Показано, що масив романтичних текстів значно чіткіше виявляє архетипний характер демонологічних персонажів, аніж кожен твір окремо. Це дає підстави говорити не про літературну «моду» на сюжети такого плану, а про оригінальну фольклорно-фантастичну течію, сформовану в літературі доби романтизму.

Установлено, що нижча міфологія входить у художні тексти С. Александрова, Л. Боровиковського, І. Вагилевича, М. Гоголя, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, П. Куліша,

Х. Купрієнка, М. Маркевича, О. Сомова, О. Стороженка, Т. Шевченка як своєрідна символічна система, а в основі творчої методології романтиків спостерігається паритетність запозичень та авторських інтерпретацій на рівні образу, мотиву, сюжету, теми. Демонологічні персонажі – це тіньова, ірраціональна сфера колективної психіки. У кожному з них заховано підказки до розв’язання важливих екзистенційних і світоглядних проблем. Доведено, що мистецька інтерпретація поглиблює їхній зміст й увиразнює діапазон значень. Найбільш поетичним демонологічним образом доби романтизму, українського і європейського, визначено русалку. Літературна спроможність персонажа прямо пов’язана з архетипністю його змісту. Своїми витокami русалка сягає культу мертвих, відомого всім архаїчним спільнотам. Вона асоціюється не стільки з потойбіччям, переважно моторошним, скільки із життям у різних стихіях і світах. Простежено, що у творчості українських романтиків цей образ узагальнює історії про трагічне (нерозділене, нерівне, недозволене тощо) кохання, стає символом офіри через / заради кохання (М. Гоголь, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, І. Вагилевич, М. Маркевич, М. Костомаров, Х. Купрієнко, О. Сомов, Т. Шевченко).

Також з’ясовано, що зацікавлення романтиків надприродним, моторошним, архаїчним реалізоване в темі взаємин світу живих («цього» світу) зі світом мертвих («того» світу). Покарання жахом зустрічі з мерццями розгорнуте в художньому тексті в морально-дидактичну настанову (Г. Квітка-Основ’яненко), а тема злочину і кари стає основою образу самогубця й увиразнює ті моральні категорії, які закладені в семантику фольклорного персонажа (О. Сомов).

Показано, що українська романтична література оригінально інтерпретує образ вовкулаки, пов’язаний із первісними віруваннями, зокрема тотемізмом. Вовкулака-перевертень – це сюжет про необмежені можливості й надзвичайні здібності людини. Наголошено, що у творчості О. Сомова вовкулака постає в образах розбійника-лицаря, чаклуна-перевертня, непосвяченого дурня, а герой С. Александрова проходить шлях від п’яниці-

грішника до праведника, втілюючи християнську ідею спокути і прощення гріхів. Створена романтиками літературна матриця перевтілення й сьогодні продовжує жити літературу несподіваними інтерпретаціями.

На способи створення і ступінь трансформації літературного образу відьми вплинули фольклорні мотиви про зовнішність, «спеціалізацію», виявлення і захист, час діяльності, польоти на гульбища-шабаші, смерть чаклунки та ін. Первинна демонологічна основа дозволила романтикам поглиблювати характер, увиразнювати риси і функції персонажа. Відбувається суттєве «олюднення» міфу. Відьма втілює темну сторону жіночої сутності, стає знаковим образом у ставленні чоловіка до жінки, виявляє його страх перед її владою (М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Сомов, О. Стороженко).

Образ чорта увиразнює прагнення митців епохи романтизму художньо осмислити заборонене. Часто він стає засобом сатири, метафорою занепаду суспільних цінностей (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, П. Куліш). Дидактичний характер творів приглушує пригодницьку сторону сюжетів, але акцентує на моменті небезпечного випробування. Звідси бере початок сюжет випробування багатством (чортовим скарбом). Архетипний для більшості культур образ чорта набуває поліфонії повноправного літературного персонажа, що за принципом протистояння / взаємодії зі світом людини виявляється в усіх світоглядно важливих вимірах (М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, П. Куліш, О. Стороженко).

Чорт і відьма складають своєрідну гендерну пару, яка втілює темну (низьку, побутово-бездуховну) сторону взаємин чоловіка і жінки. Це «негатив», який дозволяє бачити ідеальну людину, кохання, взаємини, такі важливі для романтичного світогляду. Притягування й відштовхування чоловічого й жіночого начал – наскрізний захопливий сюжет людської культури; міфічна свідомість зафіксувала цю відмінність у яскравих і містких образах, які завжди впливають на реципієнта.

У висновках узагальнено основні положення, визначено, що застосування міфокритичного підходу до вивчення демонологічної образності в літературі українського романтизму дозволяє стверджувати, що нижча міфологія українського фольклору виявляє різні витoki, за походженням наднаціональні, всі її образи сформовано внаслідок поєднання християнського і язичницького світоглядів у прадавні часи. У цій дихотомії демонічні персонажі відповідальні за темні сили світу, маркуються негативно. Але дуже часто вони виявляють амбівалентну природу, двоїстість і психічну ускладненість, здатність страждати, робити добрі вчинки, тобто вони схожі на людину, але *Іншу*, часто вороже іншу, та притягальну у своїй інакшості. Саме в цій іпостасі вони й цікаві для художньої літератури.

Мистецтво акцентує увагу на змінах, які відбуваються в духовному світі людини, традиційні мотиви набувають архетипного значення. Романтики відкрили найбільш важливу реальність людини – її внутрішній світ. Завдяки архетипному походженню персонажів народної демонології література отримала засоби для розкриття складних колізій психологічного гатунку.

Ключові слова: міф, фольклор, міфокритика, образ, демонологія, романтизм, архетип, проза, літературний фольклоризм, нижча міфологія, міфема, мотив.

SUMMARY

Danyliuk-Tereshchuk T. Mythocritical discourse of the demonological imagery in the literature of Ukrainian romanticism. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Thesis for a candidate degree in philology, specialty 10.01.01 “Ukrainian literature”. – Lesia Ukrainka Eastern European National University; State higher educational institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, 2018.

The thesis highlights the peculiar issues of interpretation and relaying of demonological images in the works of Ukrainian romanticists. It is the first

systematic study of the most important aspects of interpretations and relaying of demonological images (mermaids, the dead, werewolves, devil, witches) in the Ukrainian literary criticism concerning the creative work of Ukrainian romanticists. Folklore sources, author's genuine field recordings, have been integrated into the case-study research and have been introduced into scientific circulation for the first time. In the work the images of folk demonology are considered from the standpoint of the mythic-critical approach. The transformation of images is revealed through the transition from oral to written tradition with the emphasis on the archetypal content of the images of *mermaids, witches, devil, the dead, werewolves* and their psychoanalytic interpretation is suggested.

The first chapter deals with the theoretical aspects of the myth interpretation, historiographical and ethnographic research approaches to the study of the Ukrainian folk demonology key issues. The importance is placed on the main stages of the European myth criticism development. The key findings of the study facilitate identification of the defining features of the myth such as universality, perpetuity and metatextuality. Mythological concepts and theories of the XIX – early XXI centuries convincingly testify that myth exists in the consciousness or in the subconscious and influences the formation of human thinking. Constitutive myth feature is its ability to determine the model of moral values and magical beliefs. Its functions are closely related to the content of the traditions and the continuity of culture.

Most studies devoted to the peculiarities of the myth functioning in literature consider the problem in the diachronic perspective, singling out the most characteristic myth sema as the smallest elements of the myth and tracing their development in a certain cultural-historical epoch. The task of the myth-criticism is to reveal the dominating myths and their meaningful transformations in the artistic work of a particular era. At the same time the identity of the author's relaying of the myth is important for myth-criticism: it searches for the principal myth of every work, attempts to perceive the author's individual unconscious through myths, the irrational genesis of creativity associated with archetypes of the collective

unconscious, etc. The gravity center of the myth-criticism methodology is amalgamation of the read and a reader. It is considered to be a universal way to explain many of the phenomena of culture and the very phenomenon of a human.

The research has utilized the method of archetypal analysis suggested by K. G. Jung. The myth-criticism method has been applied to the texts of Ukrainian romanticism, since it was this epoch that gave an impulse to the scientific understanding of folklore, which began with collecting oral poetic samples and the extensive adaptation of such material in fiction. Interdependence of folklore and literary creation is characterized by a phenomenon known as literary folklorism. It concerns not only the direct or indirect use of folklore elements in the artistic text, but also the direct involvement of the author in fixing such a factology.

The scientific findings of the folkloristic studies of the nineteenth century were extended by the scholars in the twentieth century, which contribute greatly to deeper understanding of the meaning of many images of lower mythology. In the Ukrainian tradition the main characters of such myths are mermaids, werewolves, witches, devil, the dead.

The second and third practical sections of the dissertation are aimed at systematization and comparative analysis of the main features and functions of the demonological characters in folklore and literary traditions. The elements of the Lower mythology are integrated into the works of writers of the first half of the XIX cent. as a system of symbols. The creative methodology of romantics places importance on the parity of borrowings and author's interpretations at the level of the image, motive, plot, and theme.

It was found out that the characters of lower mythology in the literary works are structured according to the other principles than in folklore. The study argues that the authors at the first stage of literary folklorism select the images able to accumulate cultural values at best. Comparison of folk sources and authors' texts allows to trace the consequent/gradual authorization of the borrowed images from folklore. Mermaid, witch, devil, werewolf, the dead "travel" from one work to

another, but are incorporated into the images system of every writer in a different way, acquiring a noticeably different original coloring and meaning.

The vast array of romantic texts reveals much more clearly the archetypal character of demonological characters than each piece taken separately. The analysis gives grounds to consider this phenomenon not as a literary “fashion” on the plots of such a kind, but as an original folklore-fantastic trend formed in the literature of romanticism.

In literary processing demonological images reveal a great potential for the psychologization of plots. In fact, this is a shadow and irrational sphere of the collective psyche. Each character possesses encoded clues to the solution of the important existential and ideological problems. Author’s interpretation deepens their content and makes the range of values more expressive. The image of *mermaid* is the most poetic and widely used in the works of the romanticists, both Ukrainian and European. The literary potential of the image is directly related to the archetype of the character. By its origins mermaid reaches cult of the dead which is common to all archaic communities. In terms of the European romantic tradition the dead are an integral feature of the mystical literature on the whole. The *mermaid* is associated not only with mainly frightening afterlife, but also with the life in all of its four elements and in various worlds. In the works of Ukrainian romanticists (P. Gulak-Artemovsky, L. Borovykovsky, I. Vagilevych, M. Markevych, M. Kostomarov, O. Somov, T. Shevchenko) this image amalgamates and generalizes the love stories telling about tragic, unrequited, uneven or forbidden love and turns into the symbol of a sacrifice for the sake of love. The archetypal content of an innocent victim who seeks revenge contains a clear gender marker (M. Gogol, H. Kuprienko).

The interest of romanticists to the supernatural, frightening, sinister and archaic is actualized in the theme of the relationship of the world of the alive (“this” world) with the world of the dead (“that” world). Punishment by a horror of meeting with the dead in the fiction text develops into the moral-didactic guideline (G. Kvitka-Osnovianenko), and the theme of crime and punishment becomes the

basis for the suicide-committer image creation and emphasizes those moral categories that are laid down in the semantics of the folk personage (O. Somov).

The archetype of the *werewolf* is associated with primitive society beliefs, totemism, in particular. In literature this personage has marked the process of realizing that a human as a biological species is related to all the animate, first of all to the animal world. The image of a *werewolf* symbolizes the unlimited possibilities and extraordinary abilities of a human being (S. Aleksandrov, O. Somov). This image embodies the duality of human nature: that of an animal and divine at the same time. The literary matrix of reincarnation created by romanticists still feeds the world of art with the amazing unexpected interpretations.

The *devil* and *a witch* constitute a kind of a gender couple that embodies the dark side of the relationship between a man and a woman, mean and deprived of spirituality. Mythological consciousness fixes these relationships in bright capacious images that affect the recipient, even if their deeper meaning is unread. The way of creation and the degree of transformation of the literary image of witches were influenced by folk motifs regarding appearance, “specialization”, detection and protection, time of activity, flights to the gobbling-covens, death of the witch, etc. The image of the devil expresses the desire of artists of the romanticism era to comprehend the forbidden. This image very often becomes a stylistic device of satire or a metaphor transmitting the decline of social values (G. Kvitka-Osnovianenko, M. Kostomarov, P. Kulish). The didactic orientation of the works attenuates the adventurous mood of the plot, but emphasizes the importance of a dangerous test /probation. It is the factor that defines the plot of the wealth probation (temptation to possess the devil's treasure). The image of the devil acquires the polyphony of a literary character, which, according to the principle of confrontation / interaction with the world of man, manifests itself in ideologically significant dimensions (M. Gogol, G. Kvitka-Osnovianenko, M. Kostomarov, P. Kulish, O. Storozhenko).

Lower mythology was formed as a result of the amalgamation of the Christian and pagan beliefs and ideology in ancient times. In this dichotomy, demonic characters are responsible for the dark forces of the world and are marked negatively. But very often they reveal an ambivalent nature, duality and mental complexity, the capability to suffer, do good deeds. Thus they are similar to the human beings, but their nature and content is another, quite different, often hostile and attractive in its otherness. It is this hypostasis that makes them attractive and interesting for fiction literature.

The art lays emphasis on the changes that happen in the spiritual world of a man, in which traditional motifs gain their archetypal significance. Romanticists revealed the most important essence of the human – its inner world. Due to the archetypal origin of the national demonology images the romanticists managed to expose complex conflicts and collisions of psychological type.

Key words: myth, folklore, mythology, image, demonology, romanticism, archetype, prose, literary folklorism, lower mythology, myth, motive.

Список публікацій здобувача за темою дисертації

1. Данилюк-Терещук Т. Міфологічна традиція в українській літературі поч. XIX ст. // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 1999. № 6. С. 131 – 135.
2. Данилюк-Терещук Т. Інтерпретація фольклорного образу русалки в українській романтичній традиції // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 2000. № 6. С. 249 – 253.
3. Данилюк-Терещук Т. Українська відьма: фольклорна традиція та літературна інтерпретація // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 2007. № 9. С. 136 – 144.

4. Данилюк-Терещук Т. Українська народна міфологія у фольклористичних дослідженнях першої половини XIX ст. // Слово і Час. 2011. № 4. С. 96 – 107.
5. Данилюк-Терещук Т. Інтерпретація фольклорного образу русалки в українській прозі першої половини XIX ст. // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : СХУ ім. Лесі Українки, 2016. № 1. С. 110 – 117.
6. Данилюк-Терещук Т. Народна міфологія в естетиці українського романтизму // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : СХУ ім. Лесі Українки, 2016. № 8. С. 32 – 38.
7. Данилюк-Терещук Т. Фольклорно-міфологічний образ чорта в українській романтичній прозі // Kelm: knowledge, education, law, management, nauka, oświata, prawo, zarządzanie. Łódź : Fundacja “Oświata I Nauka Bez Granic PRO FUTURO”, 2017. № 1 (17). S. 77 – 90.
8. Данилюк-Терещук Т. Літературна історія фольклорного вовкулаки // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ : Вид-во Івано-Франків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2017. Вип. 3 (39). С. 374– 385.

Додаткові

1. Данилюк-Терещук Т. Народна міфологічна традиція округи Червищ // Минуле і сучасне Волині та Полісся : науковий збірник. Луцьк : [б. в.], 2006. Вип. 20. С. 124–126.
2. Данилюк-Терещук Т. Фольклорно-міфологічний образ чорта в художній площині творів Олекси Стороженка // Міфологія і фольклор. 2009. № 2–3 (3). С. 49–56.
3. Данилюк-Терещук Т. Регіональні особливості народних уявлень про відьом на Західному Поліссі // Народна творчість українців у просторі і часі / За ред. проф. Г. Аркушина. Луцьк : Мистецька агенція «Терен», 2010. С. 444–453.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ І. ВИВЧЕННЯ ЕСТЕТИКИ І ПОЕТИКИ РОМАНТИЗМУ НА ЗАСАДАХ МІФОКРИТИКИ	
1.1. Становлення європейської міфокритики	22
1.2. Український романтизм і розвиток фольклористики	31
1.3. Народна міфологія у світогляді романтиків	38
РОЗДІЛ ІІ. НИЖЧА МІФОЛОГІЯ У ТВОРАХ РОМАНТИКІВ	
2.1. Літературний еквівалент народної демонології	61
2.2. Образ русалки як знаковий для романтичної традиції	71
2.3. Містичний елемент романтичної літератури: образи мерців	92
2.4. Фантастичний аспект романтизму: образ вовкулаки	99
РОЗДІЛ ІІІ. ГЕНДЕРНІ ПАРАМЕТРИ ДЕМОНОЛОГІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ РОМАНТИЗМУ	
3.1. Архетип демонічної жінки (образ відьми)	116
3.2. Архетип демонічного чоловіка (образ чорта)	138
ВИСНОВКИ	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	181
ДОДАТКИ	210

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасне літературознавство виявляє незмінну увагу до міфологічних мотивів, образів, сюжетів. Міфологізм у літературі передбачає аналіз художнього тексту з урахуванням відповідної специфіки авторського мислення та одночасним залученням фольклорного й етнографічного матеріалів.

Інтерес до нижчої міфології – один із виявів духовної культури суспільства, що засвідчує тяглість традиції, її здатність відповідати дійсності. Демонологічні персонажі (відьма, русалка, чорт, вовкулака, мерці) належать до найдавніших архетипних образів. Водночас це активні дійові особи сучасної літератури; як у XIX ст., так і нині вони відображають «реальні» народні вірування, а тому відрізняються від героїв, для прикладу, чарівної казки, в якій персонажний рівень віддавна підпорядковано естетичній функції. Зважаючи на міцну вкоріненість таких образів у фольклор і численні метаморфози в просторі авторської уяви, дослідження початкового, романтичного, етапу, тобто періоду їхнього «переселення» з вірувань у літературу, не втрачає актуальності. В літературознавчому аспекті, народна демонологія – це система персонажів міфологічного походження, модифікована авторською свідомістю з мистецькою метою, той рівень взаємодії усної і писемної традицій, на якому виявляють себе глибинні процеси національної культури.

Побутування персонажів нижчої міфології в письменстві спонукає до перегляду дискурсів, віддавна належних до фольклористики, етнології, культурології тощо. Літературознавство цією темою періодично цікавилось, але такий інтерес визначається залежністю від письменника і розробленої ним проблематики. Скажімо, існує велика й досить дискусійна література про демонологічні образи у творчості М. Гоголя, принагідно ці питання порушували й дослідники спадщини Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, П. Куліша, О. Сомова, Т. Шевченка та інших українських

романтиків. Часто цих персонажів розглядають у системі авторського образотворення.

Тенденції літературного процесу зумовлюють потребу осмислення демонологічної образності українського романтизму з позицій сучасної міфокритики. Відкриття національної міфології та її творче переосмислення припадає на романтизм, відтоді кожен період в історії європейської, зокрема й української, культури пропонує дещо інше бачення стрижневого концепту «міф». Сьогодні вже очевидно, що це поняття претендує на абсолютне значення. Його визначальними рисами є універсальність, позачасовість та метатекстуальність. Міф існує в свідомості чи підсвідомості, впливає на формування людського мислення і є його незмінною властивістю. У міфі світ пізнається не за допомогою раціональних знань, а інтуїтивно, за допомогою почуттів і відчуттів. Він моделює взірці моральних цінностей і магічних вірувань. Його функції тісно пов'язані з традиціями, з неперервністю культури, зі ставленням людей до минулого. Міф відповідає на питання, які завжди були таємницею для людства.

Міфокритика вирізняється з-поміж інших методологій сучасної гуманітаристики, нерідко постаючи універсальною стратегією пояснення багатьох явищ культури, самого феномену людини. Дослідження в цьому напрямі потребують парадигматичного підходу, бо ж міф орієнтований на прецеденти, приклади, моделі поведінки. Його сюжетами закладено невинне повторення сакральних подій, що сталися на початку існування людства, та різке протиставлення міфічного і сучасного (сакрального і профанного).

Термін «міфокритика» був запропонований Жильбером Дюраном у дослідженні «Міфологічні образи та обличчя твору: від міфокритики до міфаналізу» (1979). Свій науковий підхід автор мотивував тим, що в процесі читання, учасники якого «митець», «читач» і «споживач», реципієнт за твором проглядає себе (власні страхи, бажання та ін.), а ще за прочитаним

постають стійкі «великі образи», які, на думку вченого, є джерелами міфологічних сюжетів та персонажів [331, с. 7]. Мета міфокритичної методики – відкривати глибинні прошарки твору, адже усі найглибші дискурси закорінені в міфах. Цей підхід перегукується з дослідженнями іншого французького філософа, літературознавця й психоаналітика – Гастона Башляра, який досліджував образи-архетипи природних стихій – вогню, води, повітря, землі, орієнтуючись на психоаналітичну теорію К. Г. Юнга. Загалом у другій половині XX століття більшість міфокритиків ґрунтують свої висновки на філософсько-психологічних засадах, використовуючи найновіші відкриття усіх гуманітарних (і не лише) наук.

Сучасні дослідники розглядають міф як інструмент пояснення художнього твору. Міфокритика виявляє провідні міфи та їх значенні в трансформації в художньому творі певної епохи, але водночас вона не випускає з поля зору особу автора, дошукується провідного міфу його творчості, входу в індивідуальне несвідоме через міфообрази, ірраціональних витоків творчості, пов'язаних з архетипами колективного несвідомого тощо.

Сказане підтверджує актуальність міфокритики як методу дослідження. Заявлена тема відповідає потребам сучасності, оскільки феномен українського романтизму лише в часи незалежності почав осмислюватися в усіх своїх масштабах. Міфокритичний метод шукає в будь-якому тексті міфологічну основу й інтерпретує її з позицій сучасного розуміння феномену людини. Треба врахувати культурно-історичний, психоаналітичний, включно з етнопсихологічним, і естетичний аспект досліджуваного явища. На перетині цих магістральних підходів у вивченні міфу необхідно базувати сучасне міфокритичне дослідження, бо інакше складно пояснити, чому персонажі архаїчних вірувань, які ще в XIX ст. були віднесені до «забобонів», так активно функціонують у літературі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертація пов'язана з науковою темою «Українська література: традиції і

сучасність» кафедри української літератури факультету філології та журналістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Тему роботи затверджено вченою радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (протокол № 5 від 25 грудня 1995 року), згодом уточнено (протокол № 4 від 30 березня 2017 року).

Мета дослідження – міфокритична систематизація образів народної демонології у творах української літератури першої половини XIX ст., осмислення їхнього зв'язку з романтичною естетикою, виявлення їх архетипного змісту.

Для реалізації мети передбачено вирішення таких **завдань**:

- виокремити український сегмент у формуванні європейського міфокритичного дискурсу;
- з'ясувати вплив фольклору на формування системи поглядів на народну демологію в українському письменстві доби романтизму;
- вивчити проблему взаємодії уснопоетичної та авторської традицій в історичному зрізі;
- розглянути образи народної демонології в аспектах архетипної теорії;
- систематизувати за персонажним критерієм твори письменників-романтиків першої половини XIX ст.;
- проаналізувати особливості рецепції образу русалки та визначити своєрідність його трансформації в українській романтичній традиції;
- дослідити специфіку моделювання образів вовкулаки, мерців, відьми, чорта; контекстуалізувати архетипи русалки, мерців, вовкулаки в межах фольклорного, етнографічного та літературного матеріалів;
- виявити гендерну основу архетипних образів народної демонології через постаті відьми і чорта;
- узагальнити досвід застосування міфокритичного підходу у вивченні демонологічної образності в літературі українського романтизму.

Об'єкт дослідження – твори українських письменників XIX ст.: С. Александрова («Вовкулака, українське повір'я, розказ в стихах»), Л. Боровиковського («Заманка (Пісня русалок, уривок з балади)»), «Рибалка»), М. Гоголя («Сорочинський ярмарок», «Вечір проти Івана Купала», «Майська ніч, або Утоплена», «Ніч перед Різдом», «Вій»), І. Вагилевича («Жулин і Калина»), Г. Квітки-Основ'яненка («Мертвецький великдень», «Конотопська відьма», «От тобі і скарб», «Відьма»), М. Костомарова («Мана», «Дитяча могила», «Сорок лет. Народная малороссийская легенда»), П. Куліша («О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став», «О том, что случилось с козаком Бурдюгом на Зеленой неделе», «Огненный змій. Повість з народних переказів», «Коваль Захарко»), Х. Купрієнка («Втоплениця»), М. Маркевича («Русалки»), О. Сомова («Гайдамак. Главы из малороссийской повести», «Київські відьми», «Русалка. Малороссийское предание», «Оборотень. Народная сказка», «Приказ с того света. Повесть», «Самоубийца. Повесть. Из рассказов путешественников»), О. Стороженка («Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав», «Жонатий чорт», «Закоханий чорт», «Чортова корчма»), Т. Шевченка («Причинна», «Русалка», «Утоплена»).

Предметом дослідження обрано демонологічні образи (русалка, вовкулака, мерці, відьма, чорт) на перетині усної і писемної (літературної) традиції та в контексті українського романтизму.

Методологічну основу дисертації становлять теоретичні праці про традиційні сюжети й образи (Т. Бовсунівська, О. Борзенко, І. Денисюк, Г. Драненко, Ж. Дюран, М. Еліаде, І. Зварич, В. Івашків, Дж. Кемпбелл, В. Кметь, Р. Крохмальний, Є. Мелетинський, М. Моклиця, Є. Нахлік, А. Нямцу, Н. Поліщук, Я. Поліщук, Л. Плющ, С. Росовецький, Л. Скупейко, О. Слоньовська, Н. Фрай, І. Франко, Дж. Фрейзер, К. Г. Юнг та ін.); дослідження з фольклору та етнографії (В. Антонович, О. Афанасьєв, Ю. Буйських, Л. Виноградова, В. Гнатюк, М. Грушевський, В. Давидюк, Д. Зеленін, П. Іванов, Р. Кирчів, О. Левкієвська, В. Милорадович, І. Огієнко,

Е. Померанцева, В. Пропп, М. Сумцов та ін.); історичні та культурологічні дослідження (К. Диса, А. Каустов, О. Кісь, С. Кримський, Дж. Б. Рассел та ін.).

Методи дослідження. Магістральним методом дослідження обрано міфокритику, зокрема в тих її теоріях, які виявляють глибинний зміст образів, запозичених із фольклору в період романтизму. Саме народна демонологія, яку українські романтики перенесли з усної традиції в писемну, потребує зазначеного підходу. Вдала модель застосування сучасної міфокритики до демонологічної образності – праця Л. Скупейка «Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки» (2006). Водночас актуалізовано архетипний аналіз (з орієнтацією на концепцію К. Г. Юнга), оскільки це дозволяє виявити психологічний зміст образів народної демонології та їхню закоріненість у колективне несвідоме. Феноменологію літературної популярності образів народної демонології неможливо збагнути без рецептивного підходу (Р. Інгарден, Г. Р. Яусс як головні орієнтири, а також представники української школи рецептивної критики: Р. Гром'як, О. Червінська); це, зокрема, робочий концепт підрозділу, який присвячено образу русалки. Методологічну базу склали також напрацювання гендерної критики, особливо в поєднанні з психоаналізом, зокрема праці Г. Грабовича, О. Забужко, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко (розділ, присвячений образам відьми і чорта). Культурно-історичний підхід необхідний для загальної характеристики епохи романтизму.

Наукова новизна дисертації. Уперше в українському літературознавстві здійснено комплексний аналіз функціонування, інтерпретації та ретрансляції демонологічних образів (русалки, мерців, вовкулаки, чорта, відьми) у творчому доробку українських романтиків; виявлено їхній архетипний зміст; показано трансформацію в процесі переходу з усної до писемної традиції; запропоновано їхнє психоаналітичне тлумачення. Розглянуто малодосліджені твори з демонологічними персонажами («Втоплениця» Х. Купрієнка,

«Вовкулака» С. Александрова; «Самоубийця. Повесть. Из рассказов путешественников» і «Приказ с того света. Повесть» О. Сомова).

Теоретичне значення роботи. Авторські напрацювання можна використати в дослідженнях універсальних образів і сюжетів у художній літературі. Теоретичні аспекти дисертації мають переваги в застосуванні міфокритики до текстів фольклорного походження, у відчитуванні смислів авторського та національного складників образної системи літературного твору, ролі індивідуального та колективного несвідомого в процесі творчості.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані для розробки спеціальних курсів із вивчення історії українського літературного процесу першої половини XIX ст. та фольклорно-літературних взаємин.

Особистий внесок здобувача. Дисертацію виконано самостійно; в ній викладено авторське розуміння окремих аспектів художнього функціонування персонажів народної демонології (русалки, вовкулаки, мерців, відьми, чорта) в літературній площині.

Апробація роботи. Результати дослідження апробовано в доповідях на наукових конференціях і семінарах, а саме: Міжнародному науковому семінарі «Загальнолюдські цінності та національний менталітет у дзеркалі слов'янських літератур» (Луцьк, 2004); Всеукраїнській науковій конференції «Творчість Л. Боровиковського в контексті романтизму» (Луцьк, 2006); Міжнародній науковій конференції «Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті» (Луцьк, 2007); Науковому семінарі «Поетичні збірки Лесі Українки: текст і контекст» (Луцьк, 2007); Міжнародній науково-практичній конференції «Гоголь і світ» (Луцьк, 2008); X Міжнародній конференції «Творча спадщина Миколи Гоголя і сучасний світ» (до 200-ліття від дня народження) (Ніжин, 2009); II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Явище синтезу мистецтв в українській літературі» (Луцьк, 2009); VI Міжнародному фестивалі українського

фольклору «Берегиня» (Луцьк, 2010); Міжнародному науковому симпозиумі «Леся Українка: доля, культура, епоха» (Луцьк, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Леся Українка: погляд із сьогодення» (Київ, 2016); Фестивалі науки Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, 2017).

Публікації. Основні положення й результати дослідження висвітлено у восьми основних (із них сім [80, 81, 83, 86, 87, 88, 89] – у наукових фахових виданнях України, одна [90] – у закордонному журналі) та трьох [82, 84, 85] додаткових публікаціях.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (342 позиції). Загальний обсяг дисертації – 212 сторінок, з них 180 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ І

ВИВЧЕННЯ ЕСТЕТИКИ І ПОЕТИКИ РОМАТИЗМУ НА ЗАСАДАХ МІФОКРИТИКИ

1.1. Становлення європейської міфокритики

Епоха романтизму відкрила архаїчні пласти культури й міфології. Мислителі того часу не лише окреслили основні риси міфу, але й започаткували авторське міфотворення в літературі, філософії, мистецтві. Ідея обґрунтування наукового феномену міфу належить Ф. Шеллінгу. За його теорією, міфологія дає ключ до розуміння «душі народу» та його історичної долі. Філософ наголошував, що міф не можна інтерпретувати в контексті історії, але, навпаки, історію народу слід пояснювати з позицій міфології. Народ «стає собою» тільки через її пізнання, він «знаходить міфологію не в історії, навпаки, міфологія визначає його історію чи, точніше сказати, вона не визначає історію, а є її долею (подібно до того, як характер людини – то її доля» [316, с. 204]. У концепції Ф. Шеллінга феномен міфу постав поєднанням об'єктивного й суб'єктивного, матеріального й ідеального. Функцію міфу учений вбачав у тому, що він допомагає людині осмислити божественність буття, де єдність божественного розпадається на множинність у міфах заради пізнання й розкриття істини. Думки німецького філософа-ідеаліста знайшли продовження в працях Якоба та Вільгельма Гріммів. Захоплені романтичною ідеєю «народного духу», вони прагнули розповісти світові про багатство й красу німецької народної культури, збирали зразки «живої» розмовної мови для словника, видавали казки. Результатом їхніх різносторонніх наукових інтересів стали «Дитячі і родинні казки» (1812–1822), в передмові до яких брати Грімми висловили думку про те, що казкові сюжети різних народів повторюються, бо головна ознака казки – її міфологічна основа, тому цей пласт фольклору не можна вважати лише яскравою грою беззмістовної фантазії [185, с. 447 – 452]. Хоча згадана передмова була написана дещо пафосно, проте вона демонструвала кредо укладачів: видати збірник поетичний за змістом і виховний за значенням, та

привернути увагу загалу до народної міфології. Ширше поглянув на природу давніх вірувань, легенд, казок, обрядів Я. Грімм у книзі «Німецька міфологія» (1835). Своїм завданням учений вважав доведення самотності й величезного культурного значення найдавніших язичницьких народно-міфологічних вірувань. Він одним із перших висловив думку про те, що в народних переказах, обрядах, легендах, казках збереглися відгомони давніх міфів. «Я вважаю, – писав дослідник, – що міф є спільним здобутком багатьох народів і багато його шляхів застаються нам іще невідомими, але міф відповідає глибинній суті того народу, чиїх богів він поєднує в статечну систему» [71, с. 64].

Праця Я. Грімма викликала настільки глибокий інтерес до міфології, що впродовж тривалого часу вважалася взірцевою, а послідовників його методу назвали «міфологічною школою». Великий здобуток її представників у тому, що вони ініціювали й утвердили інтерес до язичницької і християнської міфологій, акцентували на важливості національних міфологій. Саме романтики утвердили міф як взірць для творчості й самі активно опрацьовували міфологічні пласти.

Зміна поглядів на дослідження міфів відбулася в другій половині XIX – на початку XX ст. Провідні позиції в міфознавстві зайняла англійська антропологічна школа. Її засновник – етнограф і антрополог Едвард Тайлор, у праці «Первісна культура» (1871) оприлюднив свою теорію «пережитків». Учений наголошував, що «між свідченнями, які допомагають простежити нам дійсний хід цивілізації, існує чималий клас фактів, для означення яких я вважаю доречним увести термін «пережиток». Це ті обряди, звичаї, уявлення та ін., які, в силу звички перенесені з однієї стадії культури, для якої вони були властиві, в іншу, більш пізню, залишаються живим свідченням чи пам'ятником культури» [272, с. 28]. Етнограф проаналізував окремі культури (анімізм, тотемізм, фетишизм), охарактеризував такі різновиди міфів як космогонічні, філософські, фантастичні, прагматичні. Він вважав, що образи

міфів чітко пов'язані з матеріальним світом давньої людини, а в сукупності вони становлять міфологію, що дозволяє простежити картину світу в архаїчних уявленнях. Саме Е. Тайлор сформулював важливі принципи міфознавства: 1) міф як певна закономірність, «органічний продукт людства взагалі, в якому індивідуальні, національні і навіть расові розрізнення є підпорядкованими спільним для всього людства властивостям людського розуму», 2) взаємини міфу та історії, де «міф є історія його авторів, а не діючих у ньому осіб. Він є спогадом про життя не надприродних героїв, а народів, які створили його своєю поетичною уявою» [272, с. 204]. Знаковою для дослідників міфу була й ідея Е. Тайлора про творче начало в свідомості первісної людини. Творчість, яка на думку етнографа, домінувала серед форм діяльності первісної людини, проявилася розмаїттям і довершеністю міфології.

Послідовником теорії Е. Тайлора став антрополог Джеймс Фрейзер. Його праці «Золота галузка» (1890), «Фольклор у Старому Завіті» (1923) скеровані на дослідження релігійно-філософських уявлень первісних людей у процесі контамінації в міфології та фольклорі. Науковець розвинув думку про те, що в основі світогляду первісної людини лежить магія, яка з часом поступилася іншим світоглядним формам. За концепцією ученого, магічне мислення ґрунтується на двох принципах: 1) закон подібності (подібне породжує подібне, або наслідок схожий на свою причину); 2) закон контакту (речі, що хоча б раз взаємодіяли між собою, продовжують взаємодіяти й на відстані, після припинення прямого контакту) [300, с. 20 – 22].

Англо-американську ритуально-міфологічну школу представляє Нортроп Фрай. Саме йому належить методологія міфокритичного аналізу художнього тексту. В праці «Анатомія критики: чотири есе» (1957) літературознавець визначив міф передумовою художньої творчості. Його концепція «систематичної» критики, розглядає літературне явище як структурний каркас, що походить від одного конкретного міфу (першоміфу,

мономіфу), а осердя складають чотири природні міфи, що побутують у літературі впродовж усього її розвитку і зумовлюють тематичні форми та сюжетні образи, що реалізуються в певному ритуалі [292, с.142-146.].

Кінець XIX – початок XX ст. означений новими пошуками в сфері досліджень міфології. Пріоритети тут за французькою соціологічною школою Еміля Дюркгайма та Люсьєна Леві-Брюля.

На думку Е. Дюркгайма, джерела міфології варто шукати в релігії, яка є «гуртовою системою вірувань та дійств щодо святих речей, цебто відокремлених, заборонених вірувань та діянь, які об'єднують в одну й ту саму моральну спільноту, названу церквою, всіх, хто до неї вступає» [103, с. 46]. Емблеми (образи, метафори) слід розуміти не просто як етикетки, а як символи соціальної реальності. Причому ці символи наповнені конкретним змістом у культурній системі тієї чи іншої спільноти і виникають у процесі існуванням соціального життя.

Представник цього ж напрямку – Л. Леві-Брюль – у праці «Надприродне в первісному мисленні» (1931) міркує над сутністю мислення «первісних людей» (під означенням «первісні люди» він розуміє «природних людей», а не давніх, про яких майже нічого не відомо). Учений наголошує, що їхнє мислення відрізнялося від мислення сучасної людини. Воно керувалося законом парципації – містичної участі, приналежності тотемічної спільноти до всіх феноменів, починаючи від реальних об'єктів, стосунків між ними та подій, і аж до містичних, духовних сил, котрі в сприйнятті архаїчної спільноти є не менш реальними. Учений вводить поняття «містичного» й вважає, що містичне і пре-логічне є двома аспектами однієї і тієї ж властивості. Заглибившись у дослідження міфології, Л. Леві-Брюль виокремлює риси пре-логічного мислення (колективних уявлень): причинність обов'язково утримує містичні компоненти, не існує нічого випадкового, немає й абсолютного детермінізму; синтез не потребує попереднього аналізу, операції синтезування є синкретичними,

нерозривними, нечутливими до суперечностей, даних емпіричного та чуттєвого досвіду; містична абстракція відіграє провідну роль, не допускає до абстракції логічної, відтак і підбір фактів для абстрагування дотримується чіткої закономірності: першочергово пам'ять відбирає містичні компоненти досвіду [165, с. 270–273].

Знаковим став науковий підхід Клода Леві-Строса, який ґрунтувався на дослідженні структури міфу. Французький структураліст переконував, що міф складається з сукупності всіх своїх версій – «в'язанки подій», що сталися в різних часових площинах, але ставитись до нього треба так, ніби «він оркестрова партитура, написана рядок за рядком, тоді ми можемо зрозуміти його як цілість, і саме таким чином зможемо виявити значення міту» [172, с. 353].

Поворот у позитивістському розумінні міфу ще на початку XX ст. означила фрейдистська теорія. Концепція Зигмунда Фрейда базується на індивідуальній першооснові міфу, яка закорінена у сфері підсвідомого. За спостереженнями вченого, несвідоме виявляється в снах, які є не хаотичними, а символічними. Він трактує міф як можливість індивідуума виокремитися з натовпу [302, с. 150]. Саме в міфах З. Фрейд убачає матрицю для пояснення невротичних станів сучасної людини, відомі сюжети тлумачить як універсальні формули, що пояснюють процеси в індивідуальній психіці («едіпів комплекс»). Його відкриття поклали край розумінню міфів як архаїчних залишків у культурі, дозволили багатьом дослідникам у XX ст. виявити у фольклорному матеріалі нові обшири значень.

Концепція З. Фрейда в цій частині стала основою психоаналітичної теорії К. Г. Юнга, який запровадив у науковий обіг термін *архетип* – «найдавніші чи, краще сказати споконвічні, тобто зроду-віку наявні вселюдські образи» [321, с. 91]. Дослідник пов'язав категорію несвідомого з колективною психологією. Розглядаючи колективне несвідоме як спільний універсальний досвід людства, що передається від покоління до покоління у

формі позасвідомих образів-символів, К. Г. Юнг доводив, що праобраз чи архетип – це сталий конструкт, який виявляється і повторюється впродовж історії там, де є місце творчої фантазії [321, с. 112–116].

Психоаналітичними підходами вирізняються праці релігієзнавця і культуролога Мірчі Еліаде, який співвідносив міф із сакральною історією [104; 105]. Учений розпочинає із того, що міф є базою як для світоглядної структури реальності, так і для певного способу людської поведінки. Функція міфу полягає у відображенні дійсності, моделей поведінки і поясненні навколишнього світу. За М. Еліаде, «міф завжди розповідає, що щось *сталось реально*, що подія мала місце в точному розумінні слова, незалежно від того, чи це створення Світу, чи найнебезпечніша з рослин або тварин, чи якийсь заклад» [104, с.120]. Характеризуючи міф як важливий елемент життя людини і її світоглядну одиницю, вчений наголошує на відмінності між двома часовими парадигмами, присутніми одночасно і в свідомості суспільства, і в свідомості сучасної людини: часом профаним (буденним, лінійним, теперішнім) та часом міфічним (сакральним, циклічним, повторюваним) [104, с. 36–37]. Роздуми дослідника про фундаментальну стійкість архаїчних структур мислення важливі для міфокритичних досліджень, бо вони не обмежуються виявленням первісних міфів у літературі, але акцентують на їхніх змінах у межах певної культурно-історичної епохи чи окремого художнього тексту, на висвітленні характерних особливостей, індивідуальних для кожного окремого випадку.

В руслі західної міфокритики написана праця Григорія Грабовича «Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Т. Шевченка» (1991, 1998) [68]. Дослідження викликало дискусії серед шевченкознавців та вплинуло на процеси оновлення методології літературознавчих досліджень. Найбільш полемічне продовження міфокритичного підходу до творчості Т. Шевченка – праця Оксани Забужко «Шевченків міф України. Спроба

філософського аналізу» (1997), яка продовжує й досі викликати неоднозначне ставлення українських дослідників [107].

Із кінця 1990-х рр. українське літературознавство починає активно застосовувати міфокритику до різних об'єктів літературного процесу. З'явилася порівняно велика кількість авторів і праць (Г. Грабович, І. Денисюк, Г. Драненко, К. Дронь, О. Забужко, І. Зварич, С. Кримський, Р. Крохмальний, М. Моклиця, М. Новикова, А. Нямцу, Л. Скупейко, О. Слоньовська, Л. Плющ, Н. Поліщук, Я. Поліщук, В. Шевчук та ін.), яких годі охопити коротким оглядом, аби не вийти далеко за межі теми.

Дослідники функціонування міфу в літературі переважно зосереджують увагу на діяхронічній перспективі, вирізняють найбільш характерні міфеми та простежують розвиток міфу в часі. На думку Галини Драненко, важливими є дослідження так званого множинного типу, де зіставляються кілька міфів та поєднуються діяхронічна і синхронічна перспективи, а автори намагаються відповісти на питання про: 1) домінування певних міфів у конкретну культурно-історичну добу; 2) здатність міфу уособити або стисло відтворити певну епоху; 3) з'ясувати умови злиття домінуючих міфів у конкретну добу [99, с. 250].

Мета міфокритичної методики – відкривати глибинні прошарки твору, адже всі найглибші дискурси закорінені в міфах. «Одне із завдань міфокритики, – вважає Г. Драненко, – віднайти суть (значення, смисл) твору, зіставляючи міфологічний простір, який залучено до формування смаку читача та розуміння ним твору, з міфологічним простором, який відкривається через читання тексту» [99, с. 250].

Ігор Зварич пропонує розрізняти дві основні форми літературної рецепції та трансформації міфу: *міфема* – «використання в літературі імен, реалій та фактів міфологічної генези з метою викликати певні асоціації-алюзії» [111, с. 335] та *міфологема* – «чітка наявність у літературному творі

міфологічного загальновідомого сюжету, сюжетної схеми або мотиву, тобто така присутність міфу в творі, яка структурує його» [111, с. 338].

Роман Кирчів визначає міфологему як «мотив чи образ міфологічної системи, який має певне власне значеннєве поле, власну семантику або з яким пов'язаний ряд міфологічних уявлень. Під міфологемою у фольклорі і літературі розуміється той мотив, образ, що зберігає свій міфологічний смисл. Тим вона відрізняється від звичайного мотиву, семантика якого як складова системи мотивів того чи того сюжету може змінюватися, варіюватися» [278, с. 252].

Найчастіше міф та літературу пов'язує фольклор, в якому добре збережені міфологічні образи та уявлення. В переважній більшості художніх текстів фігурують саме фольклорно-міфологічні образи, а не міфорелігійні першооснови анімізму, тотемізму, пантеїзму. Дослідники слушно зауважують, що відділити в таких синкретичних образах фольклорне начало від суто міфологічного «майже неможливо і навіть недоцільно, особливо ж коли йдеться про слов'янську міфологію, яка дійшла до нашого часу завдяки посередництву усної словесності» [191, с. 16].

Анатолій Нямцу вважає, що традиційні сюжети й образи в новій соціально-історичній та культурній дійсності спочатку пристосовуються до вимог іншого національного середовища, а потім переходять на вищий, порівняно з попередніми інтерпретаціями, ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання й пізнання дійсності. Традиційні сюжети – своєрідна форма універсальної пам'яті, яка зберігає й осмислює загальнолюдський досвід [208, с. 3]. Отож, систематизуючи розмаїття традиційних структур (цим поняттям учений називає «сюжети, образи і мотиви, які з визначеною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримуючи нове, більш співзвучне епосі-реципієнтові змістовне наповнення й ідейно-семантичне звучання»), А. Нямцу виокремлює такі групи наскрізних образів: 1) міфологічні (Прометей,

Пігмаліон, Едіп, Орфей); 2) легендарно-фольклорні (Фауст, Дон Жуан, Агасфер); 3) літературні (Гулівер, Робінзон, Франкенштейн, Дон Кіхот); 4) історичні (Александр Македонський, Юлій Цезар, Сократ); 5) легендарно-церковні (Ісус Христос, Юда Іскаріот, Варрава) [210, с. 18].

Чим довше обертається в культурі той чи той сюжет або персонаж, чим більше спричиняє інтерпретацій, тим більше досвіду акумулює, стає все більш містким і багатозначним, тобто більш літературним, придатним для втілення складних авторських проєктів, але водночас не втрачає свого глибинного універсалізму, ефективно виконує комунікативну функцію. Більшість стійких образів літератури сприймаються і авторами, і читачами як традиційні, запозичені з міфів чи фольклору. Така образність, на думку Марії Моклиці, може називатися архетипною, оскільки всі літературно-мистецькі дискурси закорінені в первісний міфосвіт і мають неперервну тяглисть у культурі [193, с. 24–25]. Більше того, митці запозичують міфологічні колізії, бо образ не можливо створити штучно, але його легко відшукати в самому собі, адже «наївне, примітивне, наповнене фантастичними істотами світобачення дикуна (дитини, поета) є водночас глибоко істинним, універсальним» [192, с. 57–67]. Не випадково саме нижча демонологія набула в літературі надзвичайного поширення: від початку ці нібито фантастичні образи стали проєкцією внутрішньої людини, способом усвідомити ті складні процеси, які відбуваються в її внутрішньому світі. Саме таку настанову заклали письменники-романтики, використовуючи усну традицію для індивідуальних творчих пошуків.

Сергій Кримський стверджував, що культура «розвивається так, що із самого початку закидається потенційна сітка цілого, а подальший поступ лише актуалізує окремі ланки» [147, с. 504–505]. Урахувавши думку ученого, можемо розглядати не лише національну своєрідність романтичної літератури, але й визначити «національні архетипи» як такі, що характеризують певні психічні і соціокультурні процеси, бо перевагою

методу архетипів є «його здатність висвітлення найдавніших та майбутніх часів культурно-історичного життя» [148, с. 78].

Отже, міфокритичний дискурс продовжує змінюватися, спонукає тлумачити фольклоризм українського романтизму як період універсалізації й психологізації міфів, що стають місткими архетипними образами для літературної творчості.

1.2. Український романтизм і розвиток фольклористики

Звернення до усної народної творчості, органічне засвоєння й мистецька інтерпретація фольклорних мотивів та образів характерні для української літератури на всіх етапах її розвитку. Особливо активне зацікавлення культурно-психологічними ознаками українського етносу в сфері духовної культури припадає на 20–60-ті роки XIX ст. Художня творчість цього періоду орієнтується на неперевершені в своїй естетичній досконалості зразки усної народної творчості.

Проблема взаємин літератури і фольклору загалом знайшла належне висвітлення в українській науці, однак чимало конкретних питань їх порівняльного вивчення потребують детального аналізу. Серед поглядів дослідників на взаємодію цих двох своєрідних видів словесно-поетичного мистецтва домінує думка про фольклоризм літератури. Переконливу характеристику цього поняття запропонував В. Погребенник: «Фольклоризм є однією з суспільних функцій літератури, її ідейно-естетичною категорією, що виявляється у прямому чи опосередкованому відтворенні, трансформації або й розвитку структурно-художніх елементів фольклору, його традиційних прийомів і принципів» [222, с. 4].

Безумовно, що фольклоризм літератури пов'язаний із загальними закономірностями історико-літературного процесу. Свого часу І. Франко наголошував, що «духовне життя народу в усіх його верствах – ось та широка основа, на якій будується ця нова концепція історії літератури. Все, що тільки впливає на зміну у формі або змісті цього духовного життя, має

бути предметом пильної уваги з боку історика літератури, якщо він хоче зрозуміти літературні явища епохи» [296, Т. 29, с. 277–278]. Дотримуючись цих засад, мислитель у підсумку залишив виважену, об'єктивну панораму розвитку української літератури на різних етапах.

Не лише фольклор був джерелом літературних пошуків. Відбувався й зворотний процес – література також впливала на усну народну творчість. М. Грушевський вказував, що «розділяти різко ці дві категорії, писану і усну, нема ніякої рації. Між писаною і неписаною словесністю завжди існує певний зв'язок, часами дуже тісний і нерозривний, – певна дифузія, ендосмос і екзосмос, переливання з однієї сфери до другої» [73, Т. 1, с. 58].

У сучасній науці помітні два теоретичні напрямки дослідження взаємовпливів фольклору і літератури. По-перше, це вивчення особливостей використання фольклорних традицій у творчості окремих письменників. Серед ґрунтовних досліджень такого плану на особливу увагу заслуговують праці М. Грицюті «Коцюбинський і народна творчість» (1958), Т. Комаринця «Шевченко і народна творчість» (1963), О. Мишанича «Григорій Сковорода і усна народна творчість» (1976), Б. Хоменка «Народні джерела творчості Марка Вовчка. На матеріалах української прози» (1977), О. Дея «Спілкування митців з народною поезією: Іван Франко та його оточення» (1981), М. Сиваченка «Сторінки з історії української фольклористики» (1990), О. Вертія «Пантелеймон Куліш і народна творчість» (1998), «Народні джерела творчості І.Франка» (1998), Ю. Шутенко «Фольклорна традиція та авторське “Я”: поезія Василя Голобородька» (2007), В. Івашківа «Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша» (Львів, 2009), О. Мікули «Творчість Олени Пчілки і фольклор» (2011), С. Росовецького «Шевченко і фольклор» (2015) та ін.

По-друге, це з'ясування особливостей літературно-фольклорних взаємозв'язків у певні історичні періоди. Наукову цінність мають монографії М. Грицяя «Українська література XVI-XVIII ст. і фольклор» (1960),

Р. Кирчіва «Український фольклор у польській літературі (період романтизму)» (1971), О. Мишанича «Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість» (1980), О. Гончара «Українська література передшевченківського періоду і фольклор» (1982), І. Денисюка «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.» (1999), Г. Ноги «“Звичаї тії з давніх школярів бували...” (Український святковий бурлеск XVII – XVIII століть)» (2001), В. Погребенника «Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX століття)» (2002), П. Білоуса «Давньоукраїнська література і фольклор: проблема художнього коду» (2006), С. Росовецького «Фольклорно-літературні зв'язки: Компаративний аспект» (2001), Р. Марківа «Фольклор і література: форми діалогу: фольклоризм в українській літературі кінця XIX – початку XX століття» (2013), Ж. Янковської «Фольклоризм української романтичної прози» (2016) та інші.

Осмислюючи зв'язки фольклору та літератури, дослідники зважають на соціально-історичні, історико-літературні, особистісні та творчі чинники. Важливо встановити, що нового відкрив письменник у фольклорі, що саме вирізняє його твір серед інших, чим в ідейно-художньому відношенні збагатив він художню літературу. Можемо говорити про різні методи й форми використання в художньому тексті фольклорних матеріалів: цитування, імітацію, стилізацію, творчу модифікацію чи трансформацію. Підкреслюючи важливість з'ясування ідейно-естетичних функцій фольклорних джерел у літературному творі О. Мишанич наголошував, що конкретні форми впливу фольклору на літературу «треба вивчати тільки з позицій історизму, враховуючи всю сукупність конкретно-історичних обставин, за яких вони здійснювалися» [189, с. 20].

Оскільки характер фольклорно-літературних взаємовпливів історично змінний, то постає потреба докладніше спинитися на розгляді основних умов виникнення романтичної течії в українській гуманітаристиці 20–60-х рр.

XIX ст. в слов'янському та західноєвропейському контекстах, визначити роль міфологічної теми в історії української фольклористики та літератури.

Розкриття цієї проблеми вимагає поєднання двох теоретичних аспектів: фольклористичного та літературознавчого. Фактичний матеріал, що ним оперують ці дисципліни, переконливо доводить слушність висновку, зробленого ще на початку 40-х років XX ст. Ю. Соколовим, про те, що саме романтизм як багатоаспектне явище дав поштовх до зародження фольклористики, яка починалася не з теоретичних осмислень – їм, як зауважував дослідник, «передував період романтичного збирання народної поезії і романтичного її використання в творчих цілях» [261, с. 40]. Цей початковий етап учений означив «романтичною фольклористикою», відобразивши не лише зв'язок з ідеологією романтизму, але й визначаючи її основну особливість – ті, або ж їх переважна більшість, хто визнав фольклор найважливішим складником національної культури й розгорнув збирацький рух, – були письменниками [261, с. 41].

У другій половині XX ст. Дж. Кокк'яра, досліджуючи етапи становлення західноєвропейської фольклористики, наголошував, що саме розвиток цієї науки в добу романтизму формує поняття національної ідеї, а «звернення до народу дало можливість відкрити там нові скарби, пов'язані з його життям і мистецтвом» [138, с. 291–292].

На думку Р. Кирчіва, поняття «романтична фольклористика» варто застосовувати в історичній періодизації української фольклористики. Осмислюючи хронологію її становлення, дослідник визначає «нижню межу» – перші десятиліття XIX ст. і «верхню» – 1850-ті роки [130, с. 67]. Активна праця на фольклористичній ниві сприяла й розвитку літературного руху. Письменники прагнули познайомити читачів зі зразками народної словесності, які, на їхню думку, були естетично вивершеними, звідси й початки «типово романтичних форми та способів літературного використання матеріалу – літературний фольклоризм» [130, с. 64].

О. Бріцина називає таку текстологічну практику подачі фольклорного тексту, «“літературною” моделлю» і, наголошує, що постала й розвинулася вона саме в українській романтичній фольклористиці [28, с. 63].

Отже, збирання і вивчення фольклору й активнее використання такого матеріалу – взаємозалежний процес, який «з одного боку, збуджував літературні зацікавлення і давав матеріал для творчої роботи; із другого – літературний фольклоризм стимулював власне фольклористичні зацікавлення, фіксував не тільки їхню науково-пізнавальну, а й культуротворчу цінність» [130, с. 65]. Фольклористика як наука в Україні формувалася в умовах швидкого пробудження національної самосвідомості, що супроводжувалося підвищеним інтересом до пізнання історичного минулого народу, осмисленням його фольклорно-етнографічної, мовної та національної самобутності. Засобом вирішення цих серйозних проблем мислителі того часу обрали звернення до фольклору, який, за їхнім переконанням, забезпечить можливість показати й довести давність, красу і багатство національної культури. Вони вказали на історизм усної народної словесності. Як своєрідний феномен людської свідомості, фольклор зберігає матеріал для характеристики певної історичної доби, відображає соціально-психологічні імпульси поведінки етносу в конкретній історичній ситуації.

Розуміння історизму фольклору дав М. Костомаров, наголошуючи на потребі пошуку «таких джерел, в яких би народ висловлював себе несвідомо» [143, с. 47]. Фольклор осмислюється вченим як джерело внутрішньої історії народу й погляд на власне минуле.

Розробку методологічного комплексу проблеми історизму фольклору продовжив П. Куліш. У «Записках о Южной Руси» він наголошував на взаємозв'язку історії й етнографії [152, с. 1]. Для вченого, який своє завдання бачив у розширенні кола історичних відомостей, фольклор став інструментом дослідження української ментальності. Оцінюючи його працю в царині української фольклористики, М. Грушевський писав: «Якщо й далі

деякі літератори сприймали історію України і її пісні, думи, інші види мистецтва лише як “обласну” екзотику, П. Куліш у “Записках о Южной Руси” 1856 – 1857 років окреслює якісно інший підхід – дослідницький, з нахилом до історичних джерел» [73, Т. 1, с. 21]. Отже, романтики першими відзначили історизм фольклорних творів, виразно поставили питання про їхню роль у комплексі пізнання як історичного минулого, так і сучасності.

Центральною в концепції романтичної фольклористики першої половини XIX ст. стала ідея національної самобутності кожного народу. В «Передмові» до видання «Українських пісень» М. Максимович підкреслював, що самобутність він мислить у народності: «Настав, здається, той час, коли пізнають істинну ціну народності, починає вже збуватися бажання – хай утвориться поезія істинно руська!» [172, с. 1].

Романтикам важливо було передати «народний дух», що за словами П. Куліша «зоставсь не заглушений в живому слові народньому. Пам'ятки того слова і літературні твори писателів дають нам єдину основу до науки словесности яко науки самопізнання народнього» [155, с. 428]. Визнаючи усну народну творчість як єдине джерело для справді національної писаної словесності, письменник вважав, що «врятувати від загину пам'ятку життя свого народу є справжній подвиг» [155, с. 196] і така робота не менш важлива, ніж літературна творчість. Учений наголошував, що українська література повинна правдиво відображати форми буття рідного народу, висував вимогу достовірного відтворення національного характеру, побуту, народних звичаїв та обрядів, орієнтував письменників на фольклорно-оповідну традицію. Теоретичний погляд П. Куліша на взаємозв'язок фольклору і літератури полягав у тому, що українське письменство мусить спершу зрозуміти секрети народної словесності і засвоїти їх.

Примітно, що у своїх працях українські фольклористи-романтики пропонують перші періодизації, систематизації та класифікації фольклорного матеріалу. В «Записках о Южной Руси» П. Куліш групує тексти за жанрами.

До першої групи зараховує українські народні думи і пісні, а до другої – казки (переважно чарівні або фантастичні) та легенди і перекази, які систематизує хронологічно і тематично. Згодом у розвідці «Погляд на усню словесність українську» дослідник подає власну класифікацію українських казок, розподіляючи їх на «три типика»: 1) «казки з прасвіту про зміюк та людодів», 2) «розважливі: правда на землі не сховається і в огні не згорить», 3) «казки посміхові»: оповідання про чорта, відьом і всяку нечисту силу, котру чоловік одоліва, яко розумніший від неї» [155, с. 433].

Спробою періодизації українського фольклору є монографія М. Костомарова «Историческое значение южнорусского народного песенного творчества». Учений виділяє чотири етапи розвитку усної словесності: 1) первісний (доісторичний); 2) дружинно-князівський (докозацький); 3) козацький; 4) селянський (післякозацький). Одним із перших дослідник звертається до вивчення народних світоглядних уявлень і вірувань, які називає «природною релігією», а свої міркування щодо неї висловлює в праці «Слов'янська міфологія» [145]. Народна релігійність, на думку вченого, пов'язана з явищами природного порядку, закодована в своєрідній системі символів. Її характерними рисами він вважає монотеїзм, культ світла і антиномічність. В основу теорії символу М. Костомарова покладено натурфілософську ідею одухотворення природи.

Думки М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша та інших, свідчать про їхній глибокий інтерес до проблеми взаємозв'язків фольклору і літератури. У своїх наукових трактатах учені переконували, що література не може існувати без усної словесності, лише міцно опертий на народний ґрунт художній твір зможе зберегти національну специфіку, стати вираженням духовності народу, до якого належить автор. Характеризуючи наукову спадщину фольклористів-романтиків, В. Петров слушно зауважував, що за їхньою концепцією «завдання етнографії полягає в тому, щоб з вивченням народу, його передісторії, його духовної творчості, мови, словесності й

побуту відтворити основні засади його духовної самобутности, пізнати сільський неписьменний люд з його недрукованою мовою, вийняти з уст живе слово неписьменного люду. Народність стає об'єктом і метою етнографічних студій» [216, с. 185].

Таким чином, М. Максимович, М. Костомаров, П. Куліш та інші вказали на історизм і самобутність української усної народної словесності, залучили до наукового обігу значну кількість фольклорного матеріалу з різних регіонів, охопили майже весь комплекс народних звичаїв, вірувань, календарно-обрядової поезії, обґрунтували потребу оновлення української літератури її зв'язками з усною народною словесністю. В естетиці романтизму народне стало осмислюватися як зразок для власної письменницької творчості. Як слушно зауважує Р. Крохмальний «сам акт дослідження фольклорного тексту як носія національної свідомості, в умовах антинародної дискримінаційної політики, перетворювався у легальний рух за збереження духовної єдності українського народу, збереження його історичної пам'яті» [151, с. 566].

1.3. Народна міфологія у світогляді романтиків

Зацікавлення слов'янською міфологією пов'язане з атмосферою того загального захоплення народною культурою, яке приніс романтизм наприкінці XVIII – початку XIX ст. Перший етап її освоєння полягав у прагненні дослідників реконструювати «класичну» модель з «вищими» і «нижчими» богами. Такий підхід спостерігаємо в працях М. Чулкова «Краткий мифологический лексикон» (1767), «Словарь русских суеверий» (1782), «Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шеманства и прочее» (1786); М. Попова «Описание древнего славянского языческого баснословия, собранного из разных писателей и снабженного примечаниями» (1768), Г. Глінки «Древняя религия славян» (1804), А. Кайсарова «Славянская и российская мифология» (1804), П. Строева

«Краткое обозрение мифологии славян Российских» (1815) та інших. На початковому етапі дослідники ще не мали чіткої наукової концепції, проте їхні праці, по-перше, визначили завдання реконструкції слов'янської міфології, а по-друге, вказали на необхідність вивчення національних міфологій на основі фольклорних матеріалів.

Одним із перших на давню міфологію українців звернув увагу З. Доленга-Ходаковський. Узагальненням його кількарічної роботи стала розвідка «Про слов'янщину перед християнством» (1818). Висловивши думку про єдність світогляду, релігійних уявлень, суспільного устрою і культури слов'янських народів іще в дохристиянські часи, він наголошував, що найважливішим джерелом пізнання давньої історії слугують релікти духовного життя народу, збережені у фольклорі. Значну увагу вчений приділив пісням, а з-поміж них виокремив такі, що оспівували імена Лади, Лелі, місяця, зірок, трьох річок, тихого Дунаю, русої коси, різних звірів, птахів, дерев, квітів, трав, риб, змій та інших істот і предметів природи [96, с. 195–197]. Чимало стародавніх образів збереглося в обрядовому фольклорі та народній прозі, тому, на переконання дослідника, «треба піти і заглянути під стріху селянина в далекі місцевостях, треба поспішати на його учти, забави і пригоди. Там у диму, який клубочеться над їхніми головами, витають ще старі обряди й давні співи і серед танців воскресають імена забутих богів» [96, с. 195]. Особливо цікавими фольклористові видалися місцеві назви й пов'язані з ними перекази. На його думку, такі топоніми як Городище, Лиса Гора, Київська гора та ін. мали генетичний зв'язок з язичницькою міфологією слов'ян. Заслуговують на увагу й міркування про те, що писемні пам'ятки давньої літератури не зберегли повної картини міфологічних уявлень, а тому «тільки час, сумлінна праця і пильний погляд на далекі землі можуть дати пояснення, як одне почуття або ж чиясь воля створюють явище, яке видозмінюється в часі, повторюється і відновлюється» [96, с. 194]. Найціннішим джерелом для таких спостережень учений вважав «живий» фольклорний матеріал. Праця З. Доленги-Ходаковського не лише

стала спробою дослідження старовини, але й фактично мала значний вплив на зростання зацікавлення архаїчними пластами народної культури українців.

Інтерес до української міфології виявляє й чеський учений П. Шафарик. 1833 р. в «Часописі Чеського Музею» з'явилася його стаття «O Rusalkach». Автор розвідки демонструє рідкісний для свого часу приклад критичного осмислення зібраного матеріалу з народної міфології й наголошує, що «праслов'янська міфологія, або наука про релігію давніх слов'ян-язичників, і зокрема, богів і богинь, яких вони вшановували, є, без сумніву, однією з найголовніших, але водночас і однією з найтемніших проблем слов'янської старовини. В наші дні вона ще не представлена повністю і не пояснена всебічно, хоч уже багато дечого – не лише своє, місцеве, але й чуже, – в ній відоме. Все те, що до наших часів написано чужинцями з цього приводу, не має жодної цінності, оскільки їм бракувало знань і навиків слов'янських мов, звичаїв, умінь слов'ян» [337, с. 336].

Об'єктом спостережень ученого стала русальна традиція українців і білорусів, бо «пам'ять про русалок ніде так не збережена як у русинів Білорусі та Малорусі» [337, с. 337]. В русальних звичаях і обрядах цих слов'янських народів П. Шафарик помітив низку спільних рис, а саме: обов'язкове святкування біля води, прикрашання дерева (берези, клена, дуба), принесення жертви русалкам, наявність русальних пісень. Усе це переконувало дослідника в тому, що в слов'ян існував спільний міфологічний образ русалки. Зауважимо, що П. Шафарик намагався простежити семантику, роль і функції цього міфологічного персонажа у фольклорі. Важливо й те, що матеріали, опубліковані вченим, становлять особливу цінність, адже подаються в контексті духовного життя українського й споріднених із ним народів.

До ранніх спроб характеристики народної міфології належать студії Г. Ількевича. 1836 р. у «Rozmaitości» з'явилася його розвідка «Zabobony ludu prostego w Galicyi», де вчений подав не лише матеріал про народну

обрядовість, звичаї, а й обґрунтував потребу дослідження народної міфології. «Незважаючи на тиск із боку християнської релігії, – зауважував Г. Ількевич, – забобони, як унікальні залишки слов'янської міфології збереглися в народній пам'яті з часів ідолопоклонства» [336, с. 217–218]. Дослідник зафіксував відомості про ритуальні дії та вірування приурочені до свят Різдва (паління дідуха на другий день Різдва), Андрія (ворожіння дівчат при співі пісень зі словами «Лада, Дана, Дина»), Великодня (обливання дзвонів на Волині й над Бугом), Юрія (дії, спрямовані на охорону від ворожбитства, способи впізнання та знешкодження відьом).

Народну міфологію вчений цілком виправдано розглядав як один із тематичних масивів фольклору. Тому завдання дослідника, на його думку, полягає в з'ясуванні, «що означають у слов'ян божества Лада, Дана або Дина, Водан, Зев» [336, с. 218]. Свої міркування про народну міфологію Г. Ількевич поглиблює в публікації «O mitologii ruskiej wedlug podania ludu» (1839), яка увиразнювала його теоретичні висновки про те, що фольклорний матеріал – основне джерело вивчення народної міфології. Учений подав огляд розвідок зі слов'янської міфології, зокрема назвав роботи Я. Длугоша, М. Кромера, М. Бельського, М. Стрийковського, А. Кайсарова, Г. Глінки, М. Попова [333, с. 91–95]. Також Г. Ількевич систематизував за алфавітом імена слов'янських богів і духів. Хоча дослідник так і не з'ясував значної частини порушених питань, проте його роботи містили цінний джерельний матеріал.

Більше фольклорного фактажу зі слов'янської міфології охоплено в працях І. Вагилевича. Свої основні міркування він виклав у таких розвідках як «Demonologia słowiańska» [339]; «Zarysy do demonografii» [342], «Kronika ludu z demonologii słowiańskiej» [340], написаних польською мовою. На жаль, більшість із них не опублікована й до сьогодні.

Рукопис «Слов'янської демонології» засвідчує широкомасштабність задуму автора щодо характеристики народної міфології. Учений розробив детальний план частин і розділів праці, зібрав чимало фактичного матеріалу з

українського фольклору, а також склав списки фантастичних істот з міфології різних народів не лише індоєвропейської системи, а й давніх етносів Азії та Близького Сходу. Одним із завдань дослідника було встановлення суті демонологічних уявлень, їх змісту та причин, що їх викликають. У вступі до «Слов'янської демонології» І. Вагилевич висловив думку про те, що нижча міфологія «розвивалася під впливом двох стихій, які суперечливо або взаємно формували її. Однією з тих стихій була спроба розгадати діяльність природжених сил; а другою ж – постійно діюча і невтомна уява» [339]. Власні міркування, а також досвід попередників, спонукали вченого до пошуку універсальної класифікації народної міфології. За його розподілом вона охоплює три великі групи:

1) «Людська демонологія», пов'язана з віруваннями в існування людей із надприродними властивостями (упирі, відьми) та уявленнями про чудесні метаморфози (вовкулаки, утопленики, страдчата).

2) «Стихійна демонологія», пов'язана з повсякденним життям людини. Сюди належать фантастичні уособлення різних стихійних сил і явищ природи (русалка, літавиця, баба-яга, домовик, вихор та інші).

3) «Символічна демонологія», пов'язана з віруваннями в добрих і злих надприродних істот (янголи, чорти, злидні, персоніфікації хвороб – чума, холера).

На жаль, «Слов'янська демонологія» І. Вагилевича так і не була завершена, хоча частина матеріалу, зокрема «О upjrech a vidmach» надрукована в 1840 р. в «Часописі Чеського музею» [330, с. 232–261]. В опублікованому нарисі вчений не лише подає колоритний український матеріал про відьом, упирів, вовкулак та інших демонологічних персонажів, а й прагне з'ясувати їхню семантику, генезу та функції у фольклорі. Цікаво, що знавцями народної міфології І. Вагилевич вважає своїх сучасників – М. Гоголя і О. Сомова. На їхні тексти він покликається як на авторитетні джерела. Продовженням роботи стали «Нариси з демонографії». Тут уміщено

розповіді, які фольклорист записав, подорожуючи Галичиною, а також виписки з літературних джерел (російських, литовських, німецьких, польських). Очевидно, І. Вагилевич хотів провести певні паралелі між уявленнями різних народів і вказати на їх відгуки в літературі, проте ця праця залишилася незавершеною [342].

Своєрідною антологією фольклорних текстів можна вважати рукописний збірник І. Вагилевича «Народна хроніка зі слов'янської демонології». Праця має чіткий план: спочатку подається український матеріал, а далі відповідні вибірки з фольклорних джерел поляків, словаків, чехів, сербів, росіян, литовців. Як і в «Слов'янській демонології», у «Народній хроніці зі слов'янської демонології» персонажі нижчої міфології розподілено за такими групами: 1) людська демонологія; 2) демонологія природних стихій; 3) символічна демонологія; 4) посмертне життя. Відповідно до цієї класифікації подаються фольклорні тексти, при яких значиться місце їх запису. Наприклад, до першого розділу «Людська демонологія» зараховано народні оповідання про упирів і відьом, вовкулак, утоплеників, страдчат та ін. І. Вагилевич зазначає, що, «за повір'ями південно-руських народів відьми та упирі – дводушні і двосердечні створіння. Вони сильні у своїй необмеженій діяльності. Під впливом природних стихій проявляють свої сили в людській душі» [339, арк. 25]. Далі подано народні оповідання («Зустріч з упирем», «Замова», «Танець» та ін.), які дають змогу з'ясувати походження, характер, деякі функції цих демонологічних істот. У розділі «Демонологія природних стихій» уміщено оповіді про русалку, мавку, лісову фею, дідьків (домовика, лісовика, щезника, бабака), вія, бабу-ягу, змору, перелесника і перелесницю, злидні. Частина «Символічна демонологія» складається із записів про чорта, перевертня та ін. Загалом, учений характеризує близько 30 персонажів нижчої міфології. Простежуючи загальнослов'янський контекст вірувань, фольклорист особливу увагу приділяв регіональному фольклору.

Отже, І. Вагилевич започаткував науковий розгляд демонології, охарактеризував цілу галерею її образів, вказав на їхній генетичний зв'язок з архайчними світоглядними уявленнями і дохристиянськими віруваннями, наголосив на її загальнослов'янських і етнічно специфічних рисах, уклав власну класифікацію міфологічних уявлень і частково персонажів, запропонував поділ на «вищу» та «нижчу» міфології. Можна цілком погодитися з Р. Кирчівим у тому, що така «широкомасштабність задуму, з опертям на досвід дослідження цієї теми в тогочасній науці не мала аналогів» [129, с. 207].

Цікавою сторінкою в історії дослідження міфологічної теми стала наукова спадщина Я. Головацького. Його праця «Виклади давньослов'янських легенд або міфологія» (1860) – підсумок зібраного в 30–40-х рр. ХІХ ст. «Руською трійцею» матеріалу з української міфології. Автор дійшов висновку, що «слов'янські міфи і язичницькі обряди впливли з одного джерела стародавніх переказів Сходу, колиски роду людського» [64, с. 91]. Очевидно, такі судження вченого позначені впливом міфологічної теорії, водночас Я. Головацький наголошує, що «дослідження письмових джерел вже, можна сказати, вичерпане, нових відкриттів від тих мертвих свідків годі сподіватися. Залишається нам ще для дослідження живий народ. У його суспільному та родинному побуті, у народних піснях, повістях, в його забобонах, переказах, повір'ях криються, іноді в оболонці нового часу, подробиці далекої старовини» [64, с. 91]. На основі фольклорного матеріалу вчений з'ясовує, що слов'яни-язичники обожнювали видимі сили природи (сонце, воду, вогонь), поклонялися богам земним і небесним, вірили у перевтілення та безсмертя душі.

Як бачимо, в наукових студіях членів «Руської трійці» народна міфологія посідає чільне місце. В своїх роботах вони неодноразово наголошували, що джерелом пізнання й реконструкції давньої української міфології є фольклор.

Нові тенденції в процесі вивчення, систематизації, записування та публікації народної міфології привносять дослідники 40–50-х рр. XIX ст. Особливе місце тут належить періодичним виданням, на сторінках яких порушуються проблеми публікації фольклорно-етнографічного матеріалу. В редакційних зверненнях часописів «Киевлянин», «Киевские губернские ведомости», «Маяк», «Москвитянин», «Вестник Европы» та ін., наголошується на важливості точних записів без будь-яких втручань у фактаж і особлива увага редакторів до прозового фольклору. Загалом надрукований у тогочасній періодиці матеріал, який стосується фольклорної прози, можна поділити на дві групи: топонімічні легенди і повір'я, пов'язані з демонологією. Особлива увага редакторів і дописувачів скеровувалася саме на український фактаж.

Чи не найпомітніше місце тут посідають «Очерки демонологии малороссиян», що з'явилися друком 1842 року на сторінках «Москвитянина», на жаль, без зазначення імені автора. Опублікований матеріал супроводжувався зауваженням, що це лише «розділ твору: “Нариси Малоросії”, який в недалекому майбутньому вийде друком» [212, с. 112]. Автор нарису окреслює коло своїх завдань, а саме: конкретизує систему демонологічних персонажів, намагається визначити їхні функції, а також вирізняє локальні особливості побутування таких уявлень. Водночас він указує на одну з національних специфічних рис сприйняття демонологічного: «Всі оповіді їхні (українців – Т.Д-Т.) про дії демонів більше позначені іронією, ніж страхом» [212, с. 113]. До найпопулярніших персонажів нижчої міфології українців дослідник зараховує відьму, вовкулаку, чорта (лісового, водяного, болотяного), домовика, огненного змія, мерців, мару, вихор, докладно зупиняючись як на характеристиці, так і на функціях демонів; кожному з персонажів відведено окрему статтю. Фактично «Очерки демонологии малороссиян» стали поступом у розробці питання групування фактажу. Запропонований автором принцип подачі матеріалу прислужився й наступним поколінням дослідників народної демонології.

На сторінках журналу «Маяк» упродовж 1843–1844 рр. з'являється низка нарисів із загальною назвою «Замечания о праздниках у малороссиян» А. Дмитрюкова [98, с. 49–55]. Окрім опису свят, звичаїв, обрядів він детально зупиняється на відомостях із демонології. Характеристику відьмам, відьмакам, вовкулакам, русалкам, марі, домовикам дослідник подає в контексті світоглядних уявлень українців, порівнюючи матеріали з різних місцевостей. Добірка А. Дмитрюкова цінна тим, що зберігає інформацію про народні вірування, які побутували на теренах України у 20–40-х рр. XIX ст.

Активно працюють у галузі вивчення народної міфології брати Костянтин та Олександр Сементовські. Перший публікує в журналі «Маяк» розлогу статтю «Замечания о праздниках у малороссиян» (1843) [248], а другий – автор «Очерков малороссийской демонологии» (1845) [247], що з'являються друком на сторінках «Киевских губернских ведомостей». Брати Сементовські спробували з'ясувати питання походження народної демонології: О. Сементовський був переконаний, що українська народна міфологія своїм розмаїттям образів подібна до міфології Сходу, а К. Сементовський указував, що український демонімікон має прив'язку до календарних свят – церковних і власне народних. На відміну від багатьох своїх попередників, дослідники розрізняють у віруваннях і повір'ях дві основи, пов'язані: 1) з вірою в надприродне; 2) з практичною діяльністю людей (як-от господарські прикмети). Обидва фольклористи до наукового апарату залучали праці Г. Ількевича, І. Снегірьова, Д. Бантиш-Каменського, П. Гулака-Артемовського, К. Вуйціцького та ін. Ідеї братів Сементовських щодо вивчення української народної міфології активно використали учені другої половини XIX ст.

З-поміж досліджень 1840-х років вирізняється праця І.-Я. Гануша «Die Wissenschaft des slawischen Mythus im weitesten, den altpreussisch – lithauischen Mythus, itumfassendec Sinne» («Дослідження слов'янського міфу в якнайширшому сенсі, охоплюючи старопрусько-литовський міф») (1842).

Учений прагне з'ясувати джерела слов'янського міфу; на його думку, вони збереглися: 1) у «німих» пам'ятках – каплицях, ідолах, могилах, монетах, написах чи назвах місцевостей, гір, рік тощо; 2) у словесних пам'ятках – піснях із часів поганства, легендах, забобонах, клятвах, прокльонах, прислів'ях та ін.; 3) у залишках давніх законів – політичних та релігійних; 4) у слов'янській мові; 5) давніх історичних та географічних дослідженнях [333, с. 47]. Водночас І.-Я. Гануш подає власне бачення міфологічної системи та її функціонування в суспільстві, а також здійснює порівняльний аналіз слов'янського міфу з грецьким, індійським та перським. Його висновки зводяться до таких положень: 1) міф перебуває в тісному зв'язку з багатьма історичними, географічними, філософськими творами Сходу; 2) генетичний розвиток міфу відбувається на археологічному ґрунті, звідси – зв'язок міфу з археологією; 3) з-поміж історичних творів, у яких збереглися елементи слов'янського міфу, першість належить так званім хронікам [333, с. 33]. Монографія І.-Я. Гануша стала першою енциклопедією слов'янської міфології, адже вона, за словами Н. Федорак «найповніше з усіх тогочасних, а то й пізніших праць охопила назви міфологічних істот та міфологем» [288, с. 61].

Народна міфологія та її символіка були предметом дослідження М. Костомарова. В монографії «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843) вчений наголошував, що в поетико-виражальних засобах народних пісень прихована основа народнопоетичного символу. Саму ж фольклорну символіку, на думку М. Костомарова, слід розділити на три групи, виділивши окремо «такі символи, котрі основані на старовинних міфологічних або традиційних оповідях і віруваннях» [143, с. 60]. Він переконував, що міфологічна символіка несе в собі духовну субстанцію етносу і в художній формі передає її від покоління до покоління, виступаючи основою національної свідомості. Ці думки поглиблені та конкретизовані вченим у праці «Слов'янська міфологія» (1847). Його наукова концепція ґрунтується на ідеї календарного міфу, а свої припущення автор ілюструє

багатим фактажем з українського фольклору. Предмет дослідницької уваги – джерела міфологічного світогляду слов'ян, серед яких він виокремлює три основних: по-перше, одухотворення природи; по-друге, уявлення про потойбічний світ і звичай вшановувати померлих; по-третє, визнання таємничої сили чарівництва й специфічної ролі слова. Попри деяку схематичність у відтворенні слов'янського пантеону богів (зрештою, не без впливу вже відомих на той час праць західноєвропейських дослідників), М. Костомаров вказував, що слов'яни-язичники визнавали «єдиного бога, батька природи», інші божества походили від верховного [143, с. 201].

Отже, осмислюючи фольклорний матеріал з позицій порівняльного аналізу і як такий, що становить першооснову народних світоглядних уявлень, М. Костомаров фактично започаткував в українській фольклористиці міфологічний підхід до вивчення усної народної творчості. Чимало ідей щодо вивчення міфології слов'ян, висунутих ученим у першій половині XIX ст., знайшли своє подальше потрактування не лише в українській, але й європейській фольклористиці.

Дослідженню давньослов'янських вірувань та обрядів присвячено низку праць І. Срезневського. Вже в дисертації «Святылища и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям» (1846) учений наголошував на важливості вивчення фольклору як системи давніх міфологічних уявлень. У праці «Исследования о языческом богослужении древних славян (1848) автор використав чимало українського матеріалу. В передмові він наголошував, що для глибшого пізнання слов'янської міфології необхідно дослідити народні звичаї та обряди як уламки давніх язичницьких богослужінь: «Ось що навіяло мені сміливість опублікувати мої дослідження про язичницьке богослужіння слов'янське, поєднавши в них з сучасними свідченнями все, що із залишків язичницької обрядовості вдалось мені помітити в народі» [266, с. 1–2]. На думку І. Срезневського, найважливішими віхами слов'янської релігії були:

1) вірування в могутність природи та вплив її на людину; 2) уявлення про людську душу та її безсмертя [266, с. 2]. Дослідник доходить висновку, що в слов'янській міфології розрізнялися боги земні та небесні: «Слов'яни поклонялись і тим, і іншим в особливих святилищах: богам земним поклонялись усюди, де усвідомлювали їхню присутність, де за народними віруваннями ці боги мешкали, де проявляли свою силу; богам небесним поклонялись в особливих храмах» [266, с. 2]. Не можна не зауважити, що такі погляди вченого перегукувалися з думками відомих на той час західноєвропейських дослідників міфології. Помітне тут і прагнення І. Срезневського відтворити так звану «класичну» модель міфології з «вищими» і «нижчими» богами. Водночас у праці знаходимо чимало цікавих моментів щодо самотніх уявлень слов'ян про світобудову й картину світу загалом. Слов'янські племена, за спостереженнями І. Срезневського, пошановували життєво важливі субстанції (вогонь, воду, землю, повітря). Ці архаїчні уявлення відобразилися в усній поетичній творчості, яка вирізнялася тематичним і жанровим розмаїттям. Погляди І. Срезневського на традиційні обряди та вірування стали поштовхом для подальшого вивчення питань релігійного світогляду нашого народу.

До публікацій, що мали порівняльно-історичний характер і містили чимало відомостей з українського фольклору, належить праця М. Максимовича «Дні та місяці українського селянина» (1856). Вона стала підсумком тривалої роботи вченого над систематизацією народної обрядовості. Уже в першому розділі автор висловив низку слушних міркувань щодо міфології, яка «подібна до точних дисциплін, а саме до геології, тому дослідники повинні зібрати звідусіль сліди й залишки колишнього язичницького багатобожжя наших предків в одну слов'яно-руську міфологію» [172, с. 79]. Учений обґрунтовує потребу порівняльного методу вивчення міфології, зіставляє відповідний матеріал з відомих праць І. Снегірьова, А. Терещенка, І. Сахарова, Я. Коллара, З. Доленги-Ходаковського та ін.

Цікаві роздуми М. Максимовича про спільні мотиви в міфології слов'ян і стародавніх греків, єгиптян, індусів. Предметом дослідження, на думку фольклориста, мають бути пісні, звичаї, повір'я, казки, бо в «усьому цьому яскраво пістрявіє й дзвінко відлунює предківська, язичницька старовина Руської землі» [172, с. 78].

Прагнучи реконструювати слов'янський дохристиянський пантеон дослідник звернувся і до прадавніх писемних джерел, аналіз яких дозволив йому стверджувати, що слов'яни-язичники вшановували Перуна, Хорса, Дажбога, Стрибога, Мокошу, Ладу та інших богів, яких здебільшого наділяли антропоморфними рисами. Згодом під впливом християнства імена «вищих» язичницьких міфологічних персонажів перейшли в загальні назви, але зберегли дещо «від властивостей чи характерних особливостей цих божеств. Ім'я громовержця Перуна стало означати блискавку чи громову стрілу; ім'я богині кохання Лади перетворилося в назву повії; ім'я західнослов'янської Дюнді на Україні стало загальною назвою, яку без сорому вимовляють жінки тільки у весільній пісні» [172, с. 83]. На основі літописних згадок М. Максимович намагався з'ясувати функції «вищих» слов'янських богів, проте через лаконічність інформації їхня характеристика обмежилася лише загальними відомостями. А от фольклорний фактаж, зібраний ученим для «Днів та місяців українського селянина», репрезентував так звану «нижчу», або народну міфологію. Відомості про персонажів цієї групи збереглися у народних віруваннях і календарній обрядовості. Наприклад, русальну традицію в українському фольклорі дослідник пов'язував зі святом переходу весни в літо, а так званий Русальний, або Зелений, тиждень визначав одним із головних у році. Серед міфологічних персонажів, що безпосередньо пов'язані з цим календарним часом, особливе місце належить русалці. М. Максимович виділив «три види й покоління русалок» [172, с. 72–76].

Характеризуючи літній період, учений звернув увагу на купальські вірування та пісні. Він наголошував, що свято Купала «ведеться з

незапам'ятних часів у всіх слов'янських та інших європейських народів» [178, с. 111]. Купальську обрядовість українців М. Максимович звів до таких обрядодійств: 1) розпалювання багаття і стрибання через вогонь; 2) купання у воді; 3) плетення вінків; 4) приготування купальського деревця.

У структурі свята дослідник виокремив два космогонічні елементи – вогонь і воду; акцентував на уявленнях, пов'язаних із сакральністю купальської ночі, адже це час «коли всі відьми, родимі й учені, і всі нечисті, темні сили на землі стають найбільш неспокійними та злими» [172, с. 116].

У «Днях та місяцях українського селянина» М. Максимович звернув увагу на регіональні особливості уявлень про відьомську активність у купальську ніч, бо чаклунки «злітаються на ту Лису гору, що на лівому березі Дніпра, у бору, навпроти Києва» [172, с. 117]. Для польотів вони готують спеціальну мазь і використовують предмети хатнього вжитку (коцюбу, помело). У записах М. Максимовича знайшли відображення народні уявлення про те, що не менш агресивними в цей межовий час стають дідьки. Хоча в українських повір'ях, як зауважував учений, будь-якого дідька (лісового, польового, водяного, вітряного) називають сатаною, бісом, чортом, лукавим, дияволом, проте між ними існує певна різниця. Вона полягає в особливих функціях цих демонів, а саме: польовий дідько насіває в ярині шкідливий бур'ян [172, с. 51], водяний дідько (болотяник) заманює перехожих або дівчат у болотяні нетрі, псує рибальські сіті, руйнує загати й греблі [172, с. 57], дідько-домовик псує домашню худобу [172, с. 117].

Не оминув фольклорист і оберегів від «нечистої сили». Серед них особливі функції мають трави, які купальської ночі набирають найбільшої сили, вважаються придатними як для чародійства, так і для лікування. Український зільник М. Максимович потрактовував як професор ботаніки, тому поряд із народними уявленнями про рослину подавав її латинське найменування. З цього приводу П. Попов слушно зауважував, що вчений «як ніхто інший перед ним, і як мало хто після нього, був підготовлений до

з'ясування ролі окремих рослин у весняно-літній, зокрема Купальській обрядовості» [231, с. 219].

Матеріали М. Максимовича представляють ще одну групу персонажів: Бог, святі Петро, Павло, Ілля, першопредки Адам і Єва та інші. Автор «Днів та місяців українського селянина» навів низку апокрифічних легенд із космогонічними сюжетами про боротьбу богів (коваль Кузьма-Дем'ян і змії [172, с. 57]; про сатану, що розніс по світу бур'ян; про походження горобців [172, с. 59], зафіксував фольклорну версію біблійного сюжету про Адама та Єву [172, с. 51]. Зазвичай варіанти таких неканонізованих оповідей свідчать про злиття народної та християнської міфології. Певною мірою вони відображають діалектику розвитку фольклорного мислення, а відтак і народної міфології.

Отже, праця М. Максимовича «Дні та місяці українського селянина» дала цінний джерельний матеріал, порушила складні питання, що стосувалися народної міфології та обрядовості. Хоча автору не завжди вдавалося їх розв'язати, адже деякі його висновки щодо характеристики фольклорно-міфологічних персонажів, зокрема таких, як Зелений Шум, Купало, сумнівні, однак, теоретичні міркування та версії вченого вказують на складний процес пошуку наукової істини в питаннях студіювання народної міфології та становлення теоретичних засад її вивчення.

Важливим джерелом для дослідження українського народного світогляду та національного характеру стала робота П. Куліша «Записки о Южной Руси» (1856–1857). В науковій концепції автора, народна міфологія – ключ до розв'язання цілої низки питань, пов'язаних із давнім уявленням про людину й довколишній світ. Так, «Міф про перший вік творення» та легенда «Сокіл і бджола» зберегли мотиви давньоукраїнських космогонічних міфів. В коментарях до цієї легенди П. Куліш наголошує на необхідності ретельного записування таких «уламків якогось сказання, що замінює народові природну історію тварин... Згодом із численних подібних уламків можна відтворити

повну систему народних знань та вірувань» [152, Т. II, с. 32]. Саме такі «фрагменти», на думку сучасних дослідників, складають основу космогонічних міфів, що розповідають про створення світу та основних його об'єктів, зооморфними чи антропоморфними деміургами [274, с. 365]. Трансформація анімістичного світогляду та давніх тотемістичних уявлень чітко простежується в «Розповідях про перетворення» [152, Т. II, с. 34–36]. Ця тематична група за своїм образно-символічним («Близнюки перетворюються в солов'я та зозулю», «Перетворення в зозулю та дятла», «Перетворення в вовкулаку», «Людська мова у птахів» та ін.) наповненням дає змогу простежити розвиток образного міфологічного мислення народу. Матеріали з народної демонології згруповано за рубриками. Цілу «систему» традиційних поглядів на «відьомство», починаючи від розмежування чаклунок на «родимих» та «вчених» і завершуючи оберегами від них, представлено в «Розповідях про відьом» [152, Т. II, с. 36–41]. Опубліковані П. Кулішем повір'я про мерців та існування душі після смерті («Розповіді про мерців») відображають особливості народної світоуяви й розуміння життя та смерті. Моралістичний підтекст притаманний тим оповіданням, у яких фігурують «заблудлі» душі людей, котрі самі чи їхні предки за життя порушили норми, головними з яких для українців було посягання на власне чи чуже життя [152, Т. II, с. 42–44]. З «Розповідей про чортів» помітно, що в народній уяві цей персонаж постає як персоніфікація нечистої сили – це і грішний янгол, що змагається з самим Богом, і всюдисущий підступний біс, який може перевтілюватися в різних істот [152, Т. II, с. 44–48]. Отже, автор «Записок о Южной Руси» переконував, що фольклорні джерела дозволять реконструювати ті чи ті грані народного міфологічного світогляду.

Фольклористична діяльність М. Маркевича представлена збірками «Украинские мелодии» (1831) та «Украинские народные напевы» (1840). Уже по смерті дослідника, 1860 року, з'явилася праця «Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян», яка стала своєрідною енциклопедією народного життя. Помітно, що найбільше цікавить автора оповідна проза, бо

саме в ній М. Маркевич бачив залишки давніх міфологічних уявлень: «Ми з народними образами й повір'ями проживемо життям малоросійським з усіма примхами, забобонами, повір'ями, звичаями, іграми, що перейшли до нас від предків наших» [182, с. 52].

До найпопулярніших персонажів народної міфології фольклорист зараховував домовика, упиря, вовкулаку, русалку, відьму, мерців. У записах дослідника подано уявлення про оберегові й цілющі властивості деяких рослин, відомості з народної медицини. Цілісність роботи М. Маркевича свідчить про його глибоке зацікавлення матеріальною й духовною культурою українців і водночас демонструє своєрідну для того часу традицію укладання різноманітних щоденників-календарів. Така структура розвідки дозволяла ввести в науковий ужиток чималу кількість етнографічного матеріалу. Проте, автор не завжди вказував на місце запису і респондента. Очевидно, така систематизація матеріалу спричинена орієнтуванням дослідника на тогочасну «літературну» традицію укладання подібних видань. Загалом же фактичні матеріали й міркування М. Маркевича засвідчують, що в середині XIX ст. міфологічна тема займала помітне місце в українській науці.

На основі спостережень, винесених із рідного Поділля, написав низку фольклористичних нарисів А. Свидницький. Його перша розвідка «Злой дух (Народные южнорусские поверья)» мала з'явитися на сторінках журналу «Основа» (1860), але з невідомих причин так і не була опублікована, її фрагмент надруковано в «Киевлянині» (1872).

Зібрані А. Свидницьким повір'я про злого духа (чорта) складають своєрідну «народну віру», позначену яскраво вираженим дуалізмом. Відгомін давніх космогонічних міфів, — вважав автор нарису, — проглядається в розповідях про створення землі Богом та чортом. Останній діє за велінням Божим, а його спроба самостійної «творчості» виявляється невдалою: «Бачить чорт, що непереливки й благає Бога: “Господи, помилуй!”» [246, с. 408]. Народні уявлення про створення людини, на думку А. Свидницького,

тяжінють до антропологічних міфів. Представляючи цю групу, він зауважував, що чорт тут постає як істота небезпечна для людини, здатна робити все, щоб «чоловік згадав і його, та аби люди звертались не лише до Бога, але й до нього – чорта» [246, с. 408].

З давніми міфологічними уявленнями пов'язані народні легенди про походження деяких тварин. У варіанті, зафіксованому А. Свидницьким, йдеться про походження коня: чорт заважає Адамові обробляти землю, на що той скаржиться Богові. «Коли побачиш чорта на бороні, – навчає першого чоловіка Господь, – то не проганяй його, а скажи: тпру! і бери за чуб та запрягай в борону... Від тої пори й до сього дня люди користуються силою коней для своїх потреб, а це значить, що люди загнуждали чорта, адже всі коні повелись від того, в якого Бог перетворив чорта» [246, с. 411]. На цьому закінчується відома частина фольклористичної студії А. Свидницького. Проте його сучасники стверджували, що праця «Злий дух» була «огромною», а інтерес письменника до народної демонології – системним [32, с. 195]. У тій же «Основі» він планував опублікувати ще одну роботу, пов'язану з народними віруваннями – «Відьми, чарівниці й опирі, чи то ж примхи і примхливі оповідання люду українського», а до «Черниговського листка» збирався надіслати нарис «Вовкулака», про що пише в листі до П. Єфименка: «Жаль, що не друкують мою нечисту силу, так би слід назвати “Відьми, чарівниці...”. Там багато можна дізнатись про відьмів, а міфологічного наукового погляду на них я не маю. Чи не можна що вивести з того, що відьма і нове знахарка – відати і знать – чи не все одно? Тільки відьма наське слово, а знахарка – московське, як мені здається. Може, вони були жриці – не знаю. Для сповна виводу почекайте на друкування моїх відьмів. Ви звідтіль багато вичитаєте. Коли «Вовкулаку» надрукують, то екземпляр вишлю вам» [246, с. 522–523].

Згадана фольклорно-етнографічна праця А. Свидницького вперше опублікована 1958 року. Її зміст переконує, що автор прагнув не лише

зібрати те, «на що ще Нестор нападався, і що досі в народі задержалося» [246, с. 414], але й намагається структурувати матеріал тематично. Він детально знайомить з народними уявленнями про відьом та упирів, з'ясовує різні народні версії щодо «походження» цих демонологічних персонажів, їх сутність, дії, взаємини з людьми. З-поміж поданого фактажу особливий інтерес викликає маловідомий варіант казки «Про відьму і парубка». На думку М. Сиваченка, він поповнює списки власне українських казок із так званим «віївським типом сюжету» [250, с. 60]. Цікавими є спостереження А. Свидницького про відмінності між відьмами і чарівницями: «Відьма і чарівниця – зовсім друге діло, хоча й відьма може бути і чарівницею, а чарівниця відьмою. Тоді вже буде зіллями чарувати, а інша то й з чортами знається. Чарівниця може й так підробити, що чоловік вовком стане або що; або й так порадить, що полюбить тебе, хто захочеш, і бог знає звідкіля принесе тобі, кого захочеш тощо. Це все чарівниче діло» [246, с. 445]. Висловлена гіпотеза суголосна з висновками сучасних фольклористів щодо генези образу відьми в українському фольклорі [10, с. 18–20; 160, с. 23 – 28]. Фольклорно-етнографічні нариси А. Свидницького посідають помітне місце в історії вивчення народної міфології й залишаються цінним зібранням фактичного матеріалу, хоча й мають один суттєвий недолік – відсутність точної паспортизації інформації.

Науковий інтерес до української міфології посилювався з формуванням у 50–60-х рр. XIX ст. «міфологічної школи». Представники цього напрямку вважали, що всі народні вірування та пов'язані з ними обряди, а також мотиви й образи пісенного і казкового фольклору походять від давньої міфології, під якою вони розуміли систему поетичного одухотворення небесних явищ. До «міфологічної школи» належав відомий російський фольклорист О. Афанасьєв. У своїх наукових працях він активно звертався до власне українського фольклорного та етнографічного матеріалу. Спробою порівняльного вивчення слов'янських вірувань у співвідношенні з міфологічними уявленнями інших народів стала робота «Поэтические

воззрения славян на природу» (1865), у якій наголошується на важливості дослідження багатого та єдиного джерела міфологічних уявлень – «живого слова людського, з його метафоричними і співзвучними виразами» [9, с. 39]. Не менш цікавими є думки вченого щодо змін, яких зазнають міфи в своєму історичному розвитку. О. Афанасьєв пропонує виділити такі моменти як: роздрібнення міфічних переказів; «переселення» міфів на землю (зв'язок із певною місцевістю та історичними подіями); морально-етичне мотивування міфічних переказів [9, с. 47]. Наголошує вчений і на дослідженні зв'язків окремих жанрів фольклору з міфотворчістю. Особливо його захоплюють казки, бо в їх основі, – переконаний О. Афанасьєв, – лежать давні міфи, які виникли в результаті поетизації явищ природи [9, с. 55]. Без сумніву, праці О.Афанасьєва і до сьогодні залишаються цікавим прикладом осмислення народної міфології.

У 1860-х роках з'являються дослідження О. Потебні, присвячені міфологічній тематиці: «Про міфічне значення деяких обрядів та вірувань» (1865), «Про купальські вогні та споріднені з ними уявлення» (1867), «Про долю та споріднені з нею істоти» (1867). На основі численних мовних і фольклорних відомостей (пісень, казок, легенд, переказів, звичаїв, обрядів, вірувань, прислів'їв, приказок) учений доводив, що міфологія – це особливий тип мислення, властивий на певному етапі історичного розвитку всім без винятку народам. Міф, вважав О. Потебня, як сукупність образу, уявлення і значення, немислимий поза словом, тому він належить до словесності й поезії. Дослідник одним із перших звернув увагу на вивчення генези поетичної образності фольклору. Чимало висновків О. Потебні й до нині не втратили своєї актуальності для гуманітарних наук, багатьма своїми спостереженнями й висновками вчений випередив свій час, передбачив важливі тенденції розвитку науки. Знаковою в цьому плані вважаємо працю Івана Фізера «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: метакритичне дослідження» (1993), в якій американський дослідник наприкінці ХХ ст. увів відкриття О. Потебні в контекст науки –

міфокритики [290]. Отже, активне зацікавлення українською міфологією та формування наукових засад її вивчення пов'язане зі становленням в Україні такого культурно-естетичного явища, як романтизм. Саме цей мистецький напрям, розквіт якого припадає на 30 – 60-ті роки XIX ст., підняв міфологію до рівня найвищих досягнень народного поетичного генія.

За тривалий час активної збиральницької роботи дослідники XIX ст. зробили значний поступ. Окрім згаданих вище робіт, багаті фактами матеріали з'являються в другій половині XIX ст. Вони належать В. Антоновичу, Г. Булашеву, Б. Грінченку, М. Драгоманову, П. Іванову, В. Милорадовичу, І. Нечуєві-Левицькому, М. Сумцову, П. Чубинському та іншим.

Величезний і різноманітний матеріал з української міфології зібрав і впорядкував В. Гнатюк. Фундаментальними в галузі вивчення цього явища духовної культури народу стали такі праці вченого як: «Знадоби до галицько-руської демонології» (1904), «Знадоби до української демонології» (1912), «Нарис української міфології» (2000). Основною методологічною засадою цих розвідок була думка фольклориста про те, що відтворити українську міфологію в повному її обсязі можливо лише на підставі матеріалів, записаних із уст народу [55; 56; 57; 58].

У першій половині XIX ст. міфологія сприймалась як основа «народного духу» й національної самобутності, тому питання її реконструкції було ще й ідеологічним. Адже вважалося, що «вища» міфологія існувала лише в тих народів, які досягли державності. Специфічний характер ситуації з вивченням української міфології полягав у тому, що вчені відтворювали її на основі давніх літописів та творів, спрямованих проти язичництва. Але коли в пошуках детальнішої інформації дослідники звернулися до усної народної словесності, то виявилось, що в основі міфологічних уявлень про довколишній світ лежать вірування,

пов'язані не з «вищими» божествами, а з персонажами «нижчої» міфологічної системи, тобто з образами так званої «нечистої сили».

Вже З. Доленга-Ходаковський, А. Дмитрюков, І. Вагилевич, Я. Головацький, Г. Ількевич, А. Свидницький, К. Сементовський, І. Срезневський, М. Костомаров, П. Куліш, М. Максимович, М. Маркевич та інші наголошували на необхідності фіксувати вірування, оскільки вони зберігають інформацію про склад української народної міфології. Ґрунтом для її наукового осмислення стали такі висновки дослідників:

1. Оскільки слов'янська міфологія не збереглася як цілісна система, а писемні пам'ятки давньої літератури не відображають повної картини архаїчних народних уявлень, то найінформативнішим джерелом для її вивчення має бути фольклор. Особливий статус тут належить обрядовій поезії, звичаям, легендам, переказам, казкам.

2. Аналіз фольклорного матеріалу дозволяє зробити припущення, що в основі української міфології лежить одухотворення природи, поклоніння небесним світилам та вшанування померлих.

3. Міфологія має свою систему символів, у якій відображається народний світогляд.

4. Традиційна народна культура (обряди, звичаї) опосередковано зберігає елементи давньої язичницької релігії, морально-етичні норми та правила поведінки.

5. Народну міфологію українців слід розглядати в контексті міфології індоєвропейських народів.

Зроблене попередниками в царині дослідження народної міфології дозволило сучасним науковцям розкрити зміст «нижчих» міфів, виявити архетипне значення багатьох образів. Головними персонажами таких міфів в українській традиції, як правило, постають русалки, водяники, лісовики, вовкулаки, відьми, чорти, упирі, домовики та інші. Як частина народної

духовної культури, українська міфологія тісно пов'язана з календарно-обрядовою системою та архаїчними уявленнями про довколишній світ. Відповідно, її основою є одухотворення природи, культ предків, культ домашнього вогнища та обожнювання річного календарного циклу свят.

Література до розділу

10, 11, 12, 15, 24, 25, 30, 32, 35, 36, 60, 61, 82, 63, 64, 70, 72, 74, 77, 79, 86, 92, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 115, 124, 133, 134, 141, 142, 144, 148, 149, 152, 153, 157, 158, 161, 166, 171, 172, 178, 181, 182, 187, 192, 196, 198, 201, 203, 205, 206, 213, 216, 217, 219, 223, 229, 230, 235, 238, 241, 253, 254, 255, 258, 262, 268, 273, 276, 279, 281, 285, 291, 292, 296, 298, 299, 300, 302, 304, 308, 310, 314, 315, 323, 326, 330, 333, 335, 339, 340, 341, 342, 345, 347, 348, 349, 350.

РОЗДІЛ II

НИЖЧА МІФОЛОГІЯ У ТВОРАХ РОМАНТИКІВ

2.1. Літературний еквівалент народної демонології

Інтерес до народної творчості що постав у преромантизмі, був умотивований ідеологією романтизму, яка актуалізувала проблеми національно-культурного пробудження. Її західноєвропейські адепти (Й. Г. Гердер, брати Я. і В. Грімм, В. Скотт, Ф. Шеллінг та ін.), які мали послідовників і в Україні, пропагували думки про те, що в усному слові збережено «дух народу», його національну самобутність, а література має наблизитися до фольклору і очиститися в його живому джерелі. За слушним спостереженням Р. Кирчіва, українським романтикам, на відміну від їхніх західноєвропейських однодумців, не треба було шукати натхнення поза межами рідного ґрунту, бо «фольклорна стихія була складовою їхнього духовного середовища, ідеології, предмета зацікавлень і занять. Йдучи за покликом романтичної хвилі, їм не треба було налаштовуватися “під фольклор”, а творити в дусі його досвіду, його правди, історизму, демократизму, ідейних і морально-етичних засад, його поетики й естетики. Це усвідомлювали обдаровані українські романтики, і тому не випадково в їхньому доробку так багато яскравих зразків творчого фольклоризму» [130, с. 65].

Особливістю національної літератури означеного періоду є й те, що ряд письменників писали одночасно українською і російською мовами, або ж лише російською. Очевидно, серед чинників, які спонукали митців до іншомовності, було прагнення привернути увагу до національної літератури, бо ж «мода» на українське охопила не лише Росію, але й Західну Європу вже в перші десятиліття XIX ст. [197, с. 184 – 204]. Ще І. Франко, міркуючи над концепцією цілісності української літератури та її зв'язками з іншими національними літературами, радив не забувати, що «російська література XIX ст. – це великий мартиролог, в котрім поряд з іменами великоруськими ясніють також малоруські. В руках тієї інтелігенції стає література носієм поступу, сівачем

європейських ідей; вона намагається підхоплювати нові теми в Європі і засівати ними рідне поле. Те діялось не тільки з великоруською, а і з малоруською літературою. Щоправда, вона, за прикладом Котляревського, брала спочатку європейський дух, проціджений великоруським цідилком, але невдовзі, однак, а саме по наполеонівських війнах, сама нав'язала прямі і жваві контакти із Західною Європою і стала за формою, мовою і змістом літературою модерною, європейською, в ній чується відлуння тих же принципових питань індивідуального і громадського життя, які хвилюють душу сучасної цивілізованої людини, і вона з власного ґрунту, з рідного народного життя намагається дати їм оригінальну форму і знайти на них оригінальну відповідь» [298, Т.41, с. 83 – 84].

Проза О. Сомова, М. Гоголя, П. Куліша, М. Костомарова та інших за тематикою, особливістю світобачення, ціннісними орієнтирами є українською й відображає специфіку національної ментальності. Тому висновки Д. Чижевського про те, що «перші українські романтики були втрачені для української літератури, бо вони писали російською мовою» [307, с. 363], видаються занадто категоричними. Переконливіші тут аргументи Ю. Барабаша [11], З. Геник-Березовської [51], В. Сиповського [251], Л. Скупейка [255], В. Подриги [223], В. Шевчука [314] та ін., які доводять, що українська російськомовна література – особливе явище в національному письменстві, яке тісно пов'язане з українським середовищем і увиразнює характер тогочасних культурних взаємин і суспільної атмосфери.

Олітературення фольклорного матеріалу стало початковим етапом у формуванні художньої прози, що повновладно запанувала в національному письменстві з 30-х років XIX ст. Спостерігаючи за «живою» народною стихією, письменники усвідомлювали її естетичну цінність. Серед численних фольклорних форм, поряд із піснями, баладами, думами, казками загальну хвилю захоплення викликало й народне демонологічне оповідання, яке вабило своєю екзотичністю, давало можливість вразити, зацікавити, пострашити й

захопити читача, і, водночас мало завдання практичної моральної науки [314, с. 5]. На українському ґрунті перші художні версії таких оповідань належать О. Сомову (Порфи́рій Байський), М. Гоголю, Г. Квітці-Основ'яненку, П. Кулішу, М. Костомарову. Більше того, кожен із названих письменників проявив себе й на ниві фольклористики як заповзятий збирач і записувач народних текстів. Фольклорна стихія відкрила їм особливий світ, в якому демонімікон постав ще й у національному колориті та символіці. Самі автори часто уточнювали, що їхні тексти це: «малороссийское предание» (О. Сомов), «побасенки пасечника и были рассказанные дьячком» (М. Гоголь), «малороссийские повести» (Г. Квітка-Основ'яненко), «повесть из народных преданий» (П. Куліш), «народная малороссийская легенда» (М. Костомаров). Так починає формуватися українське романтичне фольклорно-фантастичне оповідання, героями якого стають демонологічні персонажі – чорт, відьма, мрець, русалка, вовкулака.

Саме з цим жанром тісно пов'язана творчість засновника нової української прози Г. Квітки-Основ'яненка. Діяльність письменника на ниві української фольклористики доволі відома, бо ще сучасники вважали його авторитетним знавцем народної культури. На Квітчині записи як джерело фактажу покликається К. Сементовський у статті «Замечания о праздниках у малороссиян»: «Нехватку материалов мы заполняли замечаниями и собственными наблюдениями, а также сообщениями нам от некоторых любителей малороссийской старины: глубокоуважаемый наш писатель, Г. Ф. Основьяненко, подарил нам заметки о поверьях и обычаях крестьян Харьковской губернии» [248, с. 6]. Цікавими тут видаються й спостереження М. Сумцова, який у статті «Квітка як етнограф» наголошував, що письменник «був одним із найбільших українських етнографів 30 і 40 років, що безпосередньо й уважно вивчає народне життя. Він не видавав своїх записів у формі сирового етнографічного матеріалу; наукового значення таких записів не усвідомлювали в той час, і видання їх було сполучено з великими труднощами. Такі труднощі Квітка обминав, надаючи своїм етнографічним матеріалам

літературної форми і втискуючи їх в рамці романтичної фабули» [269, с. 41]. Немислима поза фольклорним контекстом і художня спадщина письменника. Ще М. Костомаров вважав, що «найкраща похвала Основ'яненку в тому, що навіть ті, хто нічого не читає, взяли із задоволенням за його повісті, бо в них вперше побачили своє власне в літературі» [144, с. 286].

На думку М. Возняка, творчість Квітки вповні відображала ідеологію романтизму, бо була зорієнтована на «натуру», тобто народне життя у всіх його проявах [45, с. 23]. Сучасна дослідниця Я. Вільна аргументовано доводить, що «тільки відмовившись від характеристики наряду творчості Квітки як сентименталіста, ми здатні будемо зрозуміти, чому в його творчості наявні міфи, філософія релігії, вірування – усе це прерогатива романтизму» [43, с. 176]. Простонародний світ для письменника ідеальний, унормований, бо тут «люди діють за власними почуттями, розумом, здоровим глуздом» [124, Т. 7., с.158]. Праця, доброчесність, дотримання усталеного звичаю – складники моральності народного життя, а будь-яке відхилення від такої норми розглядається письменником як порушення гармонії світу. Герої Квітчиних оповідань, які не дотримуються традиційної норми, потрапляють у межові ситуації: Нечипір із «Мертвецького великодня» опиняється серед мерців, бо він п'яниця, який не шанує звичаю й порушує церковний піст; Хома Масляк з оповідання «От тобі і скарб» зневажає чесну працю, нехтує природними для селянина нормами поведінки й готовий закласти душу чортові; сотник Микита Забрюха з «Конотопської відьми» легковажить своїми обов'язками, вірить у чарівництво і відновлює «дикі» середньовічні закони топлення відьом. Зображуючи моральну деградацію своїх героїв, автор, за посередництвом оповідача з народу Грицька Основ'яненка, ніби застерігає читача від подібних вчинків. Що ж до демонологічних персонажів, то вони – складники практичної моральної науки: «Добре роби – добре й буде». Демонологічне в Г. Квітки-Основ'яненка стає засобом сатири, «кривим дзеркалом» у відображенні дійсності й використовується автором з дидактичною метою.

До тих, хто перейнявся проблемою самобутності літератури належав О. Сомов. У праці «О романтической поэзии» (1823) він обґрунтовує необхідність звернення в художній творчості до національних джерел, адже словесність народу це «промовиста картина його вдачі, звичаїв, способу життя» [262, с. 159]. Письменник, серед перших, зосереджує свою увагу на народній демонології, а його тексти часто доповнені етнографічними коментарями. У повісті «Русалка (Малороссийское предание)» він komponує народні сюжети про русалок у розповідь про трагічність та вічність кохання. В оповіданні «Київські відьми» подає не лише яскраву палітру традиційних уявлень про відьом, а й створює особливий психологічний портрет жінки-чаклунки. Мета його «Сказок о кладах» – «собрать сколько можно народных преданий и поверий, распространенных в Малороссии и Украине между простым народом, дабы оные не вовсе были потеряны для будущих археологов и поэтов. И теперь уже многие из них позабыты; другие, по смутным рассказам старых людей, еще удерживаются в памяти простодушных сельских жителей. С распространением просвещения они и вовсе исчезнут. Сочинитель, знакомый с нравами и обычаями тамошнего края, собрал, сколько мог, сих народных рассказов и, не желая составлять из них особого словаря, решился рассеять их в разных повестях. У других просвещенных народов Европы много было писано о таковых предметах: они, у каждого из сих народов, составляют запас для народной поэзии, равно как и для исследований о первобытных нравах и обычаях их предков» [265, с. 203]. Ця доволі розлога цитата з авторських приміток до «Сказок о кладах», охоплює не лише коло фольклористичних інтересів О. Сомова, а й увиразнює його погляд на завдання романтичної літератури. Безумовно, що творче переосмислення фольклорного матеріалу робить авторський твір неповторним, але й чимало хисту потребує вдале використання власне народних оповідань. Для епохи становлення міфологічної традиції в літературі вже саме збереження традиційного колориту було знаковим.

Дослідники, які в різний час зверталися до вивчення творчості М. Гоголя, суголосні у своїх висновках про те, що письменник був добрим знавцем і носієм фольклору [11; 18; 61; 168; 173; 182; 217; 233; 240; 251; 270]. Про його глибоке зацікавлення українською усною поетичною творчістю свідчать і наукові розвідки, як-от стаття «О малороссийских песнях» (1833), в якій автор подав своє бачення історизму фольклору. Чималий інтерес викликає й Гоголева «Книга всякой всячины», де, з-поміж іншого, є розлогі записи про русалок, мавок, відьом та ін. [61].

У листах до рідних та друзів письменник просить ретельно записувати «описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самих сапогов, с поименованием, как это все называлось у самих закоренелых, самих древних, самих наименее переменившихся малороссиян; равным образом названия платья, носимого нашими крестьянскими девками, до последней ленты;... Еще обстоятельное описание свадьбы, не упуская наималейших подробностей... Еще несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках. Если есть, кроме того, какие-либо духи или домовые, то о них подробнее, с их названиями и делами; множество носится между простым народом поверий, страшных сказаний, преданий, разных анекдотов и проч... Все это будет для меня чрезвычайно занимательно» [62, Т. 8, с. 279–280].

Етнографічні пояснення і словникова стаття супроводжують і збірку «Вечори на хуторі біля Диканьки», а в передмові до неї М. Гоголь, ніби жартома, налаштовує читача на те незвичайне, про що не згадують вголос (таке табу накладається в традиційній народній культурі на привселюдне згадування нечистої сили – *Т. Д.-Т.*): «Еще был у нас один рассказчик; но тот (нечего бы к ночи и вспоминать о нем) такие выказывал страшные истории, что волосы ходили по голове. Я нарочно и не помещал их сюда. Еще напугаешь добрых людей так, что пасичника, прости Господи, как чорта все станут бояться. Пусть лучше, как доживу, если даст Бог, до нового году и выпущу другую книжку,

тогда можно будет пострашать выходцами с того света и дивами, какие творились в старину в православной стороне нашей» [62, Т. 1, с. 35].

У «Сорочинському ярмарку», «Вечорі проти Івана Купала», «Майській ночі, або Утоплений», «Ночі перед Різдвом» народна демонологія подана в контексті обрядових дійств і народного календаря (весілля, Різдво, Купала). В міфосвіті «Вечорів на хуторі біля Диканьки» всі сюжетні колізії розв'язуються завдяки втручанням нечистої сили: Грицько з «Сорочинського ярмарку» не одружився б із Параскою без допомоги цигана, в рисах якого вгадується чорт; через Басаврюка дістає «нечисте» багатство Петро з «Вечора проти Івана Купала»; без чорта коваль Вакула з «Ночі перед Різдвом» не здобув би прихильності Оксани; без русалки неможливий шлюб Левка і Ганни з «Майської ночі»; письменницький геній витворив власний колосальний образ «нечистої сили» в повісті «Вій». Отже, М. Гоголь став зачинателем традиції екзотичного фольклорно-фантастичного оповідання.

Успішна презентація української теми в прозових жанрах (оповідання, повість) і «мода» на народне демологічне оповідання надихнули письменників нового десятиліття. На початку 40-х рр. XIX ст. виходять друком російськомовні фольклорно-етнографічні оповідання П. Куліша. Дослідники переконливо доводять, що їхні ідейно-естетичні витoki у фольклористичних захопленнях автора: цілеспрямоване видання й активна популяризація українського фольклору стимулювали художнє дослідження стану душі цього ж народу [118; 217].

Показовими і зразковими для свого часу стали «Записки о Южной Руси» (1856–1857). Об'єднавши різножанрові фольклорні тексти і пояснюючи причини, які спонукали взятися до праці, П. Куліш писав: «С некоторого времени в образованном классе Северно-Русского населения пробудилось особенное желание узнать поближе Малороссию, или Южную Русь, эту богатую дарами природы и историческими воспоминаниями страну, о которой так много говорят и пишут. С другой стороны, уроженцы Малороссии начали

чувствовать живее прежнего жажду самопознания, которая выражается множеством книг по предмету местной истории и этнографии, изданных в последнее время в Киеве, Одессе, Харькове и других Южно-Русских городах» [152, с. V–VI].

З особливою ретельністю дослідник коментує розділи, присвячені народним віруванням, хоча й зізнається, що «народные рассказы получили некоторую обработку, которой обыкновенно нет в нерифмованных созданиях народной фантазии. Надеюсь, однако же, что моя компиляция сделана в духе народной поэзии, и не уменьшила цены игры необразованного воображения» [152, с. 304]. За точною заувагою В. Івашківа, апробацію манери оповіді, яка так живо представляє фольклорний фактаж у «Записках», П. Куліш випробував ще у своїх ранніх оповіданнях: «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став», «О том, что случилось с козаком Бордюгом на Зеленой неделе», «Коваль Захарко» і повісті «Огненный змей» [118, с. 36].

Фольклорно-фантастичні твори П. Куліша – це притчі, в яких автор опрацьовує тему гріха. Порушити народний, усталений віками звичай означає накликати на себе гріх. Тому головні герої Кулішевих оповідань, які відступають від норм народної моралі, порушують християнські заборони приречені на спокуту або й загибель. Маруся та Іван з «Огненного змея» відступили від благочестивого наміру – порушили обітницю посту й почали женихання в паломницькій подорожі («недоброе начало худой имеет и конец!»); козак Бурдюг з оповідання «О том, что случилось с козаком Бордюгом на Зеленой неделе» працює у свято, чим і наражає себе на зустріч із чортом. Наталка, головна героїня оповідання «О том, от чего в местечке Воронеже высох Пешевцов став», так тужить за своїм чоловіком-чумаком, що стривожила його душу. «А если две души затоскуют в разлуке,— пояснює ворожка до якої звернулася Наталчина свекруха, – то та душа, которая горячее любит и сильнее тоскует, перекликает к себе другую. Ох, тогда редко проходит без беды: душа и мертвого, и живого человека не любит, чтоб ее вызывали»

[152, с. 213]. Міфологічні сюжети в ранніх творах письменника виконують як естетичну, так і дидактичну функції. Образна система (чорт, огнений змії, ворожка, русалка) оповідань П. Куліша лише potwierджує, що його мистецькі пошуки вповні суголосні з творчістю романтиків.

До художнього потрактування народно-міфологічних сюжетів вдається М. Костомаров. Як фольклорист, він спробував систематизувати матеріал у праці «Слов'янська міфологія» і, як письменник-романтик, підтвердив його культуротворчу цінність, наголошуючи, що українське письменство розвинулося із «власного джерела народності і національності» [144, с. 281]. Завдання письменника – у створенні цілісності художньої картини. «Писатель, – переконаний М. Костомаров, – воспринимает переданное ему народом и возвращает ему от него взятое полным и сознательным; неправильным отрывистым частицам сообщает целость, собирает рассыпанные перлы и создает из них художественные ожирелье» [144, с. 287].

У полі зору Костомарова-прозаїка – людина з її душевними протиріччями. Мотив народної легенди про те, як чорт підмовив бідного чоловіка на злочин задля збагачення, став основою його першого українського прозового твору «Сорок літ» (1840). У підзаголовку автор наголошує, що це «українська мирянська казка». На таку жанрову приналежність вказують і традиційний зачин («Були собі парубок і дівка»), і сатирично-іронічне зображення негативних персонажів (Придибалка, Семен Швець, Мосій Коваль, молодиця). На жаль, цілісний текст україномовної повісті не зберігся, вцілів лише її перший розділ, скопійований видавцем альманаху «Сніп» О. Корсуном. До цього ж сюжету М. Костомаров повернувся в російськомовній версії: «Сорок лет. Народная малороссийская легенда» (1876). На думку В. Смілянської, це «цілком новий твір, написаний на спільний з ранньою українською прозою фабульний мотив» [260, с. 30]. У центрі уваги автора людина, що через певні життєві обставини вчинила злочин – убивство [140, с. 407]. Отже, повість «Сорок лет» М. Костомарова – це глибокий творчий

синтез фольклорного матеріалу з чітким підпорядкуванням його авторській ідейно-художній меті.

Своєрідним явищем в українському красному письменстві стала романтична проза О. Стороженка. Оповідання «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддав», «Жонатий чорт», «Закоханий чорт», «Чортова корчма» та інші демонструють неабияке зацікавлення автора народною демонологією [268]. Зберігаючи фольклорно-фантастичний елемент, О. Стороженко опрацьовує й історичну тематику. Насамперед його захоплюють яскраві події минулого, можливість через призму міфологічного розкрити реальне й навпаки: поряд з чортом чи відьмою тут завжди діє запорожець-характерник, який і на полі бою герой, і чортові приятель, і відьмі християнську душу поверне. Отже, фольклоризм О. Стороженка полягає в ускладненні сюжетів про «нечисту силу», в несподіваній контамінації мотивів народної казки, легенди та демонологічного оповідання.

Синтез фольклорного матеріалу та літературної традиції, безперечно, був конструктивним. Демонологічні сюжети та мотиви стали вдячним джерелом для художньої фантастики. З одного боку, це спонукало письменників до філософського осмислення давніх світоглядних уявлень народу, а з іншого – дозволяло популяризувати «живі» народні оповіді, повір'я, легенди, казки. Помітні тут і впливи західноєвропейської романтичної традиції з її тяжінням до демонічного, таємничого, із протиставленням божественного і диявольського, світлого і темного. Народна міфологія входить у літературний твір як своєрідна символічна система, а в основі творчої методології романтиків наявна паритетність запозичень та авторських інтерпретацій на рівні образу, мотиву, сюжету, теми. На перший план виходить людина з її почуттями, бажаннями, переживаннями, страхами.

Отже, серед основних аспектів взаємодії фольклорно-міфологічного матеріалу і романтичної прози визначаємо такі: 1) національна література, орієнтована на загальноєвропейську «моду» на демонологічні сюжети, залучає

до художнього осмислення мотиви про нечисту силу; 2) письменники відтворюють такі пласти духовної культури, де ще присутні елементи міфологічного світогляду; 3) романтики-прозаїки апелюють до загальновідомих (упізнаваних) фольклорних мотивів; 4) народно-міфологічні мотиви збагачують літературу універсальними образами-символами; 5) інтерпретація фольклорного матеріалу дозволяє романтикам створити систему власних міфологем.

2.2. Образ русалки як знаковий для романтичної традиції

У європейській літературній традиції першої половини XIX ст. «русалкова тема» представлена багатством художніх інтерпретацій (Г. Х. Андерсен, К. Брентано, Г. Гейне, Й.-В. Гете, В. Жуковський, Ю. Б. Залеський, М. Лермонтов, А. Міцкевич, О. Пушкін, Ю. Словацький, Ф. Фуке, Ф. Шиллер та ін.).

«Мода» на русалок не оминула й українських романтиків. Фольклорна стихія відкрила митцям особливий світ народної міфології, в якому русалка постала «етнічним символом національної демонології» [230, с. 13]. Літературні історії фольклорної русалки від українських романтиків одночасно стали й етнографічними джерелами, оскільки фіксували «русалкові» повір'я й показували, як вони живуть в «устах народу». Такий літературний фольклоризм спостерігаємо в поезії («Рибалка» П. Гулака-Артемовського, «Заманка (Пісня русалок)» Л. Боровиковського, «Жулин і Калина» І. Вагилевича, «Мана» М. Костомарова, «Русалки» М. Маркевича, «Причинна», «Утоплена», «Русалка» Т. Шевченка) і прозі («Майська ніч, або Утоплена» М. Гоголя, «Русалка» О. Сомова, «Втоплениця» Х. Купрієнка, «Что случилось с козаком Бурдюгом на Зеленой неделе» П. Куліша).

Коли йдеться про олітературення «русалкової теми», важливо зрозуміти, якою інформацією про міфологічний персонаж могли послуговуватися митці. Особливо цікавим видається доробок тих, кому вдалося поєднати дослідницьку працю й письменницький хист. До таких

авторитетів належить М. Костомаров. У праці «Слов'янська міфологія» дослідник зауважував, що русалки «багато значили для слов'ян», про них «зберігалась не тільки пам'ять, але й навіть віра в їхнє існування; і найсуворіші літописці змушені були називати русальним тижнем пору, визначену для святкування цих німф» [145, с. 227]. Етимологію слова «русалка» М. Костомаров виводить з кельтської мови, де «рус означає воду», а тому «русалка значить жителька русла – води» [145, с. 228]. Дослідник звертає увагу на «теперішні повір'я», які «зображають їх істотами свавільними, жартівливими: вони гойдаються на деревах, чешуть волосся при місячному світлі; але інколи нападають на людей і залоскочують їх до смерті; це одначе коїться більше з пустощів. Русалки істоти легкі, майже безтілесні, ані добрі, ані злі; вони – ніби втілені в людській подобі речі фізичного світу, що, незважаючи на людську постать, зберегли і несвідомість, і байдужість матерії. Їм приносили жертви...у нас, до останнього часу, зберігся звичай розвішувати рушники по деревах на сорочки русалкам, а на Україні ще розкладають гарячий хліб по підвіконнях, гадаючи, що парою від нього живляться русалки» [145, с. 228].

Відомості про русалок містять і фольклорні записи І. Срезневського. Учений наголошував, що його респонденти-селяни вірили, що русалки збираються «на луках і схилах Дністра, і там, де вони бігали й танцювали, ще краще трава росте» [266, с.7].

Розлогу характеристику русальних вірувань і обрядів представив у праці «Дні та місяці українського селянина» М. Максимович. Фактаж його «народного щоденника», репрезентував так звану «нижчу» або народну міфологію, що подавалася в контексті календарних свят. Русальні мотиви учений пов'язував зі святом переходу весни в літо, а також виділив «три види й покоління русалок»: 1) «первісні, корінні русалки» – їх уявляють дорослими дівчатами з блідим обличчям, довгим русим волоссям, мешкають вони у водах Дніпра. До цієї групи зараховано також дівчат, які втопилися

або покінчили життя самогубством. Особлива прикмета таких русалок – довге зелене волосся; 2) «дівчата-семилітки» – діти, які померли без хрещення. Вони мають русяве кучеряве волосся, одягнені в білі сорочечки без поясів; 3) «русалки-німфи», що виходять із морських глибин [175, с. 114]. У контексті розповіді про Зелений (Русальний) тиждень, дослідник подає й тексти русальних пісень, з-поміж яких вирізняє пісні-загадки, які «русалки співають чіпляючись до людей». Той, хто не розгадає русалчиної загадки («Ой що росте без кореня, / А що біжить без повода, / А що цвіте без цвіту?») буде залоскотаний до смерті, бо «лоскотання – це єдиний спосіб, у який усі русалки, великі й малі, убивають людину» [61, с. 76]. Улюбленим русалчиним зіллям є петрушка, а от чи не єдиним оберегом від них служить полин. Учений підсумовує, що Русальний або Зелений тиждень в язичницькі часи був одним із найголовніших у календарному році слов'ян.

В дусі романтичної фольклористики подає відомості про русалок М. Маркевич у праці «Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян»: «Русалки, водяные красавицы; ночью при луне они выходят на берег озер, рек, ручьев, нагие, в венках из осоки и древесных ветвей; они садятся на траве, расчесывают косы или хороводы ведут... Русалки прелестны собой; они бледны, но черты лица восхитительны, стан волшебный, косы ниже колен. Солнце просвечивает сквозь воду в их волшебные жилища; месяц и звезды вызывают их на берег. На Троицын день они выходят в лес; там целую неделю они качаются по росистой траве. Накануне Духова дня бегают во ржи, хлопают в ладоши, хохочут. Однако они бидняжки: в Духов и Троицын день просят себе св. крещения» [175, с. 114]. Попри таку «літературну» модель запису, М. Маркевич все ж зберігає «реалії» народних уявлень про те, що русалки – це душі нехрещених дітей і утоплениць.

Замилування українською русалкою демонструють М. Гоголь та О. Сомов. Письменники самі вказують на походження тих чи тих сюжетів, доповнюючи власні тексти етнографічними коментарями. Такий супровід

має оповідання «Русалка (Малороссийское предание)» О. Сомова: «Простой народ в Малороссии думает, что русалки суть утопленницы и удавленницы, произвольно лишившие себя жизни. Одни говорят, что у русалок зеленые волосы, другие просто наряжают их в большие зеленые венки. Сочинитель принял последние из сих поверий, а для отличия русалок, одних из них покрыл венками из осоки, других – венками из древесных ветвей. Разумеется, что первые из них утопленницы, а вторые удавленницы. Они, по мнению малороссиян, бегают по лесам на *зеленой* (т. е. троицкой) *неделе*, аукают, качаются на деревьях, и если поймают живого человека, то щекочут его до смерти. Посему малороссияне боятся в продолжение сей недели откликаться на лесное ауканье. Луна, по малороссийскому поверью, есть *сонце утопленников*. Они выходят ночью из воды греться на лучах месяца, которым воображение малороссиян придало теплоту» [265, с. 124].

З огляду на «русалкову тему», чималий інтерес викликає й Гоголева «Книга всякой всячины», в якій, з-поміж іншого, є записи: «*О мавках, малороссийских русалках*. Это суть умершие, некрещенные дети. В сие время простолюдины так боятся их, что без зелени не ходят и в церковь; только полынь и чеснок предохраняют от них. Ежели же кто скажет: “Петрушка!”», то защекотят на смерть. Вот как люди говорят, встретясь с ними: Мавка (спрашивает): “З чим ідеш?”, Человек (надо сказать): “З полинем”. – Мавка: “Мене мати родила, нехрещену положила, часник та полинь то погане зілля, а петрушка то ж моя душка. Полинь на той год прикинь”. А ежели кто-нибудь скажет, что идет с петрушкой, мавка в ответ: “Тут твоя і душка!” и защекочет на смерть» [61] .

Про русалку, як особливий персонаж слов'янської міфології, пише чеський фольклорист П. Шафарик. У дослідженні «О Rusalkach» вчений зауважує, що термін «русалка» для означення міфологічного персонажа найуживаніший серед українців і білорусів: «На Білорусі думають повсюди, що Русалки це без хрещення померлі діти. Розповідають, що Русалки перед

зеленими і русальними святами по посівах снувати починають, і плещучи голосно викрикують “Того! Гого! Душа солом’яна! Мати мене породила, а не охрестила!”... В деяких сторонах Малоросії побутує цілком інша думка про Русалок. На їхню думку, є це утоплені чи удавлені наречені й самогубці. Деякі прикрашають голову очеретяними вінками, інші листям: перші – утоплениці, другі – удавлениці. За мисленням Малоросів, місяць є сонцем утоплениць, котрі вночі із води виринають і при світлі його гріються» [337, с. 258].

Отже, знакові для свого часу студії переконують, що романтична фольклористика сприяла появі своєрідного образу-стереотипу, за яким русалки – юні красуні-утоплениці / самогубці; живуть у воді, лісі, полі; з’являються вночі біля води; побачити їх можна лише в певний календарний проміжок часу (Русальний, Зелений тиждень); при місячному сяйві вони чешуть свої довгі коси, гойдаються на гіллі, танцюють, співають, загадують загадки; не залишають сліду; уникають людей, або ж заманюють перехожих (особливо юнаків) у нетрі чи безодню (ріку, вир, прірву, море); лоскочуть свою жертву до смерті.

Баладу «Рибалка» П. Гулака-Артемівського вже давно визнано «першим кроком романтизму» в новій українській літературі [289, с. 63]. Переспів балади «Der Fischer» Й.-В. Гете не лише виправдав сподівання перекладача «малоросійською мовою передати почуття ніжні, благородні, піднесені, не примушуючи читача або слухача сміятися як від «Енеїди» Котляревського» [289, с. 63], але й актуалізував знаковий фольклорний сюжет про звабливу русалку. Власне від «Рибалки» П. Гулака-Артемівського й починається в національній літературі романтична історія сумного рибалки й звабливої красуні з водяної стихії.

Нові жанрові форми для літературної творчості віднаходить в усній поезії Л. Боровиковський. Народні балади, легенди, вірування означені письменником як «рудник нетронутый» визначають і тематичні

пошуки [26, с. 5]. Романтичний світ поезії «Заманка (*Пісня русалок*)» націлений у сферу таємничого і уособлюють його русалки – дівчата, яким байдуже до людських турбот («ми не бажаєм ні срібла, ні злата» [286, с. 68]). В авторській інтерпретації, оберненість міфічного світу людському полягає не лише в тому, що русалки живуть «на дні дніпровським», досягнути якого людина може тільки втративши життя, а й у світосприйнятті («на білім світі серце заб'ється – язик ворожий з серця сміється» [286, с. 68]). Міфосвіт втілює одвічне прагнення до досконалості, а русалка стає уособленням такого ідеалу («А ми, русалки, зради не знаєм, / Вас молоденьких щиро кохаєм...» [286, с. 68]).

У «Жулині і Калині» І. Вагилевича розгортається історія закоханих, яких розлучила смерть дівчини, що «зникла в вир безвісті» [31, с. 377]. Автор не називає свою героїню русалкою, але характерні їй добре впізнавані народнопісенні маркери спонукають саме до такого сприйняття («Гарна діва, круглолиця, / Єй свита рясниться... / Красне личко блідненьке / І очі чорненькі, / Розсипаються густенькі / Косоньки жовтенькі [31, с. 375]. Юнак «жалем прозябає», шукає порятунку (чи швидше смерті) на дні ріки, куди його вабить кохана («Розсміявся глухо, дико, / Схитав головою... / Вергся в синій вир глибокий, / В ріку бистренькую. / І вир під ним розступився, / До дна, іграючи...» [31, с. 378]).

В художній версії І. Вагилевича міфологічний персонаж втрачає номінацію й набуває іншого змісту. Відчутною стає його асоціація з водяною стихією та відображенням безодні внутрішнього світу героя. Коментуючи образотвілення русалки, К. Г. Юнг стверджував, що це «інстинктивний перший ступінь чарівницької жіночої істоти, яку ми називаємо Анімою» [321, с. 111]. Отже, спостерігаємо явище творення поетом універсального образу трагічного кохання, який закріпився за образом русалки в художній літературі ХІХ ст.

Лише на перший погляд «Русалка» М. Маркевича та «Мана» М. Костомарова – «малопоетичні перекази народних вірувань про русалок» [286, с. 15–16]. Така оцінка видається не об'єктивною, хоча б з огляду на те, що від письменника неабиякої художньої майстерності вимагає поєднання двох-трьох фольклорних мотивів. Автору «Русалки» вдалося об'єднати близько десяти, а саме:

- русалки – нехрещені діти («Кто мертвым рожден, / Кто умер младенцем и не был крещен»);

- русалки бувають польові /лісові /водяні («У тех, что во ржи от людей схоронились, / Волнуясь на плечи колосья спустились; / У тех, что живут под холодной волной, / Зеленою стали власы осокой.../ У тех, что укрылись под тенью лесов, / Явились власы из дубовых листов»);

- побачити їх можна на Трійцю («на тройцын русалки сбегаются день»);

- вони гойдаються на деревах («по ветвям хохотливо качаясь»);

- танцюють, співають, сміються на березі річки («купаются, плещут, из рек выплывают»);

- ходять у житньому полі не залишаючи сліду («по тонким колосьям плясать начинают, / И, выпрямясь, колос стоит молодой: / Не гнется под легкой русалки ногой»);

- переймають і лякають подорожніх («растянутся цепью, толкнутся, топчут, / Кидаются, ловят и в смерть защекочут»);

- на Трійцю не можна йти в поле, ліс, до води, бо русалки залоскочуть («На тройцын вы день / не смейте ходить под дубовую сень, / Не стойте во ржи, не смотрите в воду»);

- на Трійцю влаштовують проводи русалок («Не лучше ли вам хороводом играть? / Русалки боятся в селе щекотать») [286, с. 106].

Мотив зустрічі людини з русалкою, що у фольклорі нерідко трактується як трагічний, М. Костомаров у поезії «Мана» розгортає в психологічному ключі («Коли світ тобі огиднув, / Нікого любить, / Коли хочеш краще зразу / Вік свій вкоротить...») [286, с. 167–170]. Хоча поет не називає своїх героїнь русалками, а узагальнює назвою «краснії дівки», проте загальний «портрет» складається з низки традиційних фольклорних характеристик демонологічного персонажа: «Їх одежа – вся укупі / Світова краса; / Їх урода – що й казати? – / Божі небеса. / Заспівають, затанцюють, / Поведуть танок; / Їм музикою повіє / З річки холодок» [286, с. 169].

Водночас текст демонструє нові можливості «упізнаваних» мотивів, що сприймаються як надто емоційні й чуттєві бажання. «Дражлива жіноча істота, – коментує К. Г. Юнг, – з'являється у нас на дорозі в різних іпостасях і в різному вбранні, прикидається, викликає блаженні і згубні омани, депресії, екстази, некеровані ефекти і т. ін.» [321, с. 112].

Подальшого розвитку образ русалки зазнає у творчому потрактуванні Т. Шевченка. Дослідники слушно зауважують, що в художньому просторі поета цей демонологічний персонаж функціонально значно розширений, порівняно з народним його втіленням [190, с. 248; 220, с. 21; 243, с. 39].

У «Причинній» автор ніби об'єднує відомі йому народні уявлення: русалки тут – «малії діти, / Голі скрізь / З осоки коси, бо дівчата»; виринають місячної ночі з Дніпра; співають, танцюють та мають старшу між собою; ходять по землі до третіх півнів; мають холодний («солом'яний дух»); залоскочуть свою жертву; зустріч з ними небезпечна для людини. Проте, Т. Шевченко не переобтяжує твір зайвою фантастичністю, надреальне тут пов'язане з дійсністю, а міфологічний світ віддзеркалює внутрішній стан героїні. Дівчина, змучена самотністю («ні батька, ні неньки, / Одна, як та пташка в далекому краю» [313, Т. 1, с. 73]), шукає забуття чи й смерті. Героїня гине, але її фізична смерть від русалок є тотожною тій духовній самовтраті, божевіллю, яке вже спіткало її. Образ русалки тут має позатекстове

навантаження. Як рефрен у «Причинній» повторюється пісня русалок: «Ух, ух! / Солом'яний дух, дух! / Мене мати породила, / Нехрещену положила [313, Т. 1, с. 75]. В цитованих рядках якраз і зосереджено усю глибину персонажа і його авторський зміст-код: «нехрещена», тобто новонароджена дитина, виявилася зайвою (убита / утоплена матір'ю) на «цьому» світі, себто в соціумі (за К. Г. Юнгом, дитина – це «досвідома і післясвідома сутність людини» [332, с. 230]. Саме ця «зайвість» є основою трагізму образу русалки і, так інтуїтивно вловлена Т. Шевченком у фольклорній семантиці персонажа. Нікому не потрібною є й дівчина-сирота в «Причинній».

Продовження тема набуває в поезії «Русалка» Т. Шевченка. Ідейно-естетична глибина демонологічного персонажа розкривається через розв'язку психологічного конфлікту. Фольклорний мотив про русалок як нехрещених дітей поет розгортає в сюжет про злочин і кару: «Породила мене мати / В високих палатах. / Та й понесла серед ночі / У Дніпрі скупати. / Купаючи, розмовляла / Зо мною, малою: / «Пливи, пливи, моя доню, / Дніпром за водою. / Та впливи русалкою / Завтра серед ночі, / А я вийду гуляти з ним, / А ти й залоскочеш» [313, Т. 1., с. 376].

Дослідники цілком слушно вказують на реальні соціальні мотиви. Та ідейно-естетична глибина поезії має прихований зміст і досягається шляхом міфологізації тексту. Свідченням цього є двоплановий розвиток подій: мати живе у «високих палатах», дочка з «дніпровими дівчатами». Задіяний у Шевченка й міфологічний час, бо Русалка сама пояснює свій швидкий ріст: «Уже з тиждень, як росту я» [313, Т. 1., с. 376]. На «тому» світі, як відомо «потойбічний день прирівнювався до року на цьому світі [77, с. 89]. Поет керується міфологічною світобудовою поєднання двох істотно відмінних просторово-часових зрізів – профанного («цього світу») та сакрального («того світу») характерною для легенди. Цінності тут теж різні, тому й русалки залоскотали не кривдника «пана Яна», а матір-дітовбивцю.

І першість тут не за соціальним, а психологічним конфліктом: мати, яка страждає, варта співчуття, мати, що «згадала, / як купала і як примовляла. / Та байдуже. Пішла собі / у палати спати» [313, Т. 1, с. 377], варта зневаги, а може, й смерті. Принаймні, народна мораль тут цілком категорична: злочин вимагає покарання. Людина, яка порушила моральні норми, а значить, зрушила рівновагу міфосвіту (космосу та хаосу), повинна заплатити найвищу ціну – життям. На нашу думку, русалка в однойменній поезії Т. Шевченка не є втіленням злих начал. Швидше, образ цей уособлює межу між добром та злом, стає своєрідним авторським кодом до розуміння проблеми злочину й покарання.

У сюжеті балади «Утоплена» Т. Шевченко дещо змінює погляд, тут усі герої (дівчина, закоханий у неї рибалка, мати) стають русалками. У фольклорі, таке перетворення жіночих персонажів вмотивоване. Характерним для слов'янської міфології є й образ русальця. Чимало сучасних записів із Західного Полісся підтверджують чоловічу іпостась персонажа [224, с. 33]. С. Мишанич слушно зауважує, що створений Шевченком образ рибалки, який став русалкою, не відомий центрально-українській традиції, та й сумнівно, що поет запозичив його з балад карпатського циклу [190, с. 248]. На нашу думку, рибалка в баладі «Утоплена» – уособлення самотності («Нема в мене роду, / Нема долі на сім світі, / Ходім жити в воду» [313, с. 206]). Традиція започаткована в «Причинній», знайшла своє продовження в «Утоплений»: рибалка-сирота, нікому не потрібний на «цьому» світі, шукає порятунку в міфопросторі.

«Причинну», «Утоплена» та «Русалку» Т. Шевченка об'єднує спільний образ-код покинутої, забутої, зневажено людини. Саме тому русалка тут сприймається і як символ трагічної долі сироти, і як покарання за злочин, і як жертва людських взаємин. У Т. Шевченка фольклорна фантастика поступово втрачає свою функцію. Творчий геній автора наповнює демонологічний образ якісно новим змістом.

В. Пропп наголошував, що «поняття творчості» зовсім не означає створення абсолютно нового, воно «виростає зі старого» [238, с. 30]. Тому закономірно, що письменники вдаються до наслідування, обробки й перенесення на літературний ґрунт народнопоетичних сюжетів та образів. Фольклор, як і література, забезпечує загальну «пам'ять колективу» про те чи те явище культури. Але у фольклорі менше проявляється зіставлення реального з фантастичним. Традиційні народні сюжети байдужі до зовнішнього вигляду своїх героїв; тут відсутня портретна характеристика; немає пейзажів та змалювання внутрішнього світу персонажів. Фольклорні сюжети цілком самодостатні, в них немає «зайвих» образів, а взаємодія будь-яких міфологічних героїв – явище досить рідкісне. Літературні сюжети – багатопланові, їм притаманна значна кількість дійових персонажів та їх взаємодія. Фантастичність авторських сюжетів побудована на протиставленні світів: профанного та сакрального.

Український романтизм розширив творчі можливості художнього використання фольклору. Спираючись на власну інтуїцію, письменники-романтики використовують загальні принципи фольклорно-міфологічного мислення, з'ясовують характер і значення персонажів, визначають їх символічний зміст або ж трансформують той чи той сюжет. Але трансформація вимагає мотивації, тому з'являються різноманітні пояснення абсолютно однакових вчинків, творчі заміни, які визначаються фантазією автора. «Романтичний текст, – наголошує Р. Крохмальний, – має здатність чуттєвого сприймання “тонкої матерії”, яка пронизує світ видимий, проте аксіоматичні категорії видимого є тільки канвою, на якій барвистими візерунками переплітаються візійні образи – зв'язки минулого і майбутнього із теперішнім, небесного (інфернального) із земним, вічного з минулим» [149, с. 214]. Відображення в поезії народних уявлень було не лише екзотикою, а й свідомою популяризацією народної культури.

Образ русалки став основою для розгортання сюжету про трагічність та вічність людських стосунків; про долю, фатум, незбагненність, пристрасть. Переосмислення і творче потрактування цього міфологічного персонажа поетами-романтиками спричинили появу нових символів, які розширили його естетичні та виражальні можливості. У результаті у підсвідомості автора й читача формуються два стійкі, відчутно полярні асоціативні ряди: 1) русалка – краса, молодість, кохання, зваба; 2) русалка – вода, ніч, холодний дух, безодня, самотність, смерть. Традиції фольклорного романтизму початку XIX ст. своєрідно використовує неоромантизм кінця XIX – поч. XX ст.

Примітно, що художня проза першої половини XIX ст. утверджує в ролі русалки винятково юних дівчат-красунь. В оповіданнях «Майська ніч, або Утоплена» М. Гоголя, «Русалка» О. Сомова, «Втоплениця» Х. Купрієнка, русалки – це утоплениці, кожна з яких має власну фатальну історію.

Улюблений Гоголів прийом «сюжет в сюжеті» не лише захоплює читача «Майської ночі, або Утопленої», але й дозволяє автору поєднати елементи чарівної казки та міфологічної легенди. Казкових «злотворців» нагадує мачуха-відьма, яка намагається позбутися прийомної дочки. Вже при першій зустрічі вона так «страшно глянула на свою пасербицю, що та аж скрикнула, її побачивши» [59, с. 78]. Вночі сотникова донька відтинає лапу «чорній кішці з залізними кігтями», а зранку не виходить зі своєї світлиці молода мачуха. Щоб уникнути викриття, чаклунка намовляє чоловіка вигнати доньку з дому. Скривджена пасербиця, залишивши батьківську оселю, кидається з високого берега в воду, себто стає самогубцею-утопленицею [59, с. 79]. Цей образ надзвичайно популярний у міфологічних легендах, де русалки постають як дівчата-утоплениці. Очевидно, що ремінісценція мотивів казки та легенди дозволяє письменникові по-своєму інтерпретувати образи русалки та відьми: «Сотникова дочка стала в них (русалок – *Т. Д.-Т.*) за найстаршу. Якоїсь ночі побачила вона мачуху свою

біля ставу, кинулася на неї і, кричачи, затигла в воду. Проте відьма й тут додумалась: обернулася під водою на одну із утоплених, та через те й уникла трійчатки з зеленого очерету, якою хотіли її утоплені бити... Кажуть іще, немов панночка збирає збирає щоночі утоплених і заглядає поодиноці кожній в обличчя, щоб пізнати, котра з них відьма; та й досі не пізнала. І коли попадеться з людей хто, зараз силує його вгадувати, страхаючи, що як не вчинить по її, то вона його втопить у воді» [59, с. 79].

Тяжіння письменника до міфологізації зображуваного виразно простежується в п'ятому розділі оповідання: Левко втомлений змаганням з рідним батьком, який хоче розлучити його з коханою Ганною, опиняється на березі ставу. Свій сум парубок виказує грою на бандурі, мелодія якої навіює сон. У напівсні, вдивляючись у «непорушні води ставу», він бачить «старовинний панський дім, дахом перекинутий вниз, одбивався там виразно, в якійсь ясній величі. Замість похмурих віконниць блищали на ньому веселі скляні вікна та двері. Крізь чисті шибки виблискувала позолота. І раптом здалося, ніби вікно одчинилось. Затаївши подих, не зворухнувшись і не одводячи очей від ставу, він начебто переселився в глибочінь його і побачив: спершу білий лікоть виткнувся в вікно, далі виглянула привітна голівка з блискучими очима, що тихо зоріли крізь хвилі темнорусої коси, і обперлась на лікоть. Бачить: вона киває стиха головою, вона махнула ручкою, вона усміхається...» [59, с. 95]. Сон Левка – майстерний авторський хід, що поєднує реальне й фантастичне. Феномен сну та віра в те, що духи «з'являються людині у сновидіннях і оголошують їй свою волю», поширена у багатьох народів [301, с. 248]. Сон героя – неодмінна передумова пригод в українських чарівних казках («Спав-спав... Коли це за який там час чує – хтось його будить: “Уставай, уже твоє щастя поспіло, вставай!”» [282, с. 117]).

М. Гоголь дотримується і традиційних уявлень про те, що час появи русалок на землі – ніч. Примітно, що ніч ця «майська», тобто весняна, а у

віруваннями східних слов'ян саме весняно-літній період є календарним проміжком перебування русалок на землі. Утоплениця-панночка просить Левка віднайти в гурті однаковісінських русалок лукаву й хитру відьму-мачуху: «Я знаю, я відчуваю, що вона тут. Мені тяжко, мені душно від неї. Я не можу через неї плавати легко та вільно, як риба. Я тону й падаю на дно, мов ключ. Відшукай її, парубче!» [59, с. 96]. Таке прохання нагадує фольклорний мотив про те, що русалки люблять загадувати загадки, а той хто їх розгадає, отримає найвищу винагороду – життя. Що ж до казкового мотиву впізнавання, то на думку В. Проппа, він пов'язаний з давніми міфологічними уявленнями про те, що, «помираючи, людина втрачає свої особисті властивості та ознаки й стає невпізнаною» [237, с. 300]. За законом жанру, віднайти лиху відьму може лише живий. Левко впізнає мачуху в грі у «Ворона». Вона, на відміну від русалок, «гналася за дівочим ключем і кидалася на всі боки, щоб упіймати свою здобич. Тут Левко запримітив, що тіло її не так світилось, як у інших: всередині в ньому щось чорніло. Зненацька пролунав крик: ворон кинувся на одну з гурту, схопив її, і Левкові привиділось, ніби у неї випустились кігті і на виду блиснула люта радість. – Відьма! – сказав він, раптом показавши на неї пальцем і повернувшись до будинку» [59, с. 96]. Загалом, автор ніби не відступає від народних уявлень про здатність відьми до перевтілення. Проте в Гоголя його форма не відповідає міфологічній традиції. В жодному фольклорному сюжеті відьма русалкою не стає. Така метаморфоза неможлива вже з огляду на різне походження цих демонологічних персонажів. Відьма в українських повір'ях та близьких до них міфологічних оповіданнях абсолютно негативний персонаж. Вона чинить зло як своїм рідним, так і чужим, а русалка традиційно виступає заступницею «свого» роду. Наділена вона й характерною ознакою представників «того світу» знати про все на світі. Очевидно, що «знання» утоплениці є нічим іншим, як сакральними знаннями предків: «Чим же віддячити тобі, парубче? Я знаю, тобі не золота треба: ти кохаєш Ганну; та суворий батько твій не дає тобі побратися з нею. Він тепер

не стане на заваді; візьми, оддай йому цю записку...– Біла рученька простяглась, обличчя її дивно якось засвітилось і засіяло...» [59, с. 97]. Щодо «записки», то важко пояснити, що це – авторський художній хід чи ще один контамінований елемент української чарівної казки. На дуже схоже натрапляємо в казці «Кирило Кожум'яка» («Думала-думала (*княжна – Т. Д.-Т.*), а далі храп – і написала до панотця...» [282, с.117]). Як бачимо, розв'язка сюжетної лінії «утоплениця-панночка та відьма-мачуха» тісно пов'язана з щасливою розв'язкою всього твору: Ганна та Левко одружуються. Отже, можна з упевненістю стверджувати, що одним із найдієвіших стилетворчих чинників М. Гоголя є трансформація елементів чарівної казки та міфологічної легенди через власне авторське розуміння образів народної демонології. Очевидно, що основою образу русалки в оповіданні «Майська ніч, або Утоплена» М. Гоголя стали такі фольклорні мотиви: русалки – це дівчата-самогубці (утоплениці); вони з'являються на землі у весняно-літній період; улюбленим часом появи русалок є ніч; найчастіше русалок бачили біля води, де вони сміються, танцюють, співають; русалки загадують загадки; вони знають про все на світі; керує русалками старша, або особлива; інколи вони допомагають людям.

Оповідання «Втоплениця» Х. Купрієнка нагадує «Майську ніч, або Утоплена» М. Гоголя. Спільним для обох творів є мотив про русалку-помічницю, що допомагає героям одружитися. Обравши одну тему, кожен митець йде власним шляхом художньої модифікації міфологічного образу.

Для архаїчного світогляду характерна двочленна модель світу, що «на цьому» світі прекрасне, на «тому» вважається потворним, і навпаки. Така міфологічна оберненість чітко простежується в змалюванні зовнішності русалки з оповідання «Втоплениця»: «Панночка в білому платті, на голові гребінь, а намиста, намиста! – уся шия так золотом і сяє. Яка ж вона спереду має бути... коли ззаду така пишна... Лице у панночки було синє, мов сукно, і руки сині, а із рота вода так і крапле» [159, с. 87]. Амбівалентність у

зовнішності русалки стає цілком зрозумілою, коли врахувати, що письменник з одного боку дотримується романтичного стереотипу русалки-красуні, а з іншого, відображає фольклорні мотиви про русалок як страшних і бридких істот. Принаймні етнографічні матеріали XIX ст. засвідчують і таку іпостась цього міфологічного персонажа: «Русалка, кажуть, жінчина... сама голая, страшна, волосся довге» [315, с. 140]. Цікаво, що в гуцульській демонології маємо дещо схожий опис нявки: «Спереду як дівчата, а ззаду тіло отворене і видно утробу» [58, с. 395].

В оповіданні «Втоплениця» Х. Купрієнка русалка з'являється біля води, а точніше вона припливає в човнику. Для традиційних сюжетів поява русалки-утоплениці біля води цілком умотивована, оскільки це своєрідна лімінальна зона, яка з'єднує профанний та сакральний світи. Однак фольклорна інформація про те, що русалка припливає в човні, нам не траплялася. Але з огляду на давні міфологічні уявлення про смерть та ритуальні поховання в човнах, імовірність існування такої є цілком можливою. На увагу заслуговує авторський мотив про втопленицю, яка «вийде з води й дасть особе плаття. Нарядить так, що той чоловік буде наче втоплениця. Се вона робить для того, щоб як вийдуть з води її подруги, то щоб не пізнали, що живий чоловік» [159, с. 88]. «Особе плаття» від втоплениці дуже нагадує білу сорочку-оберіг, яку отримує герой від помічників в українських чарівних казках. За припущенням В. Проппа, серед способів, якими в обряді посвяти досягається тимчасова смерть, є одягання на дівчину сорочки [237, с. 111]. Маруся, одягнувши за наказом русалки «біле плаття», стає невпізнанною для решти втоплениць і разом з усіма йде на вечерю. Автор не пояснює, що це за вечеря, коли вона відбувається, а лише використовує сам факт трапези: «Що за прехороша була вечеря! У всякій страві усе свіжа риба, були тут і раки, тільки не було хліба» [159, с. 92]. Відсутність хліба можна пояснити тим, що в християнській традиції звичай приносити до церкви хліб за покійником не поширюється на

самогубців та заставних небіжчиків, до яких, за народними віруваннями, належать і русалки.

Заступниця-русалка обіцяє дівчині врятувати її милого від солдатчини й передає через Марусю своєму батькові-сравнику записку та перстень. У фольклорі, незалежно від контексту, перстень служить прямим натяком на наближення шлюбу, тому цілком мотивованим із цього погляду є фінал «Втоплениці»: Грицько та Маруся зіграли весілля «і просили Милосердного Бога, щоб він нагородив добрую втопленицю за те, що зробила їх щасливими навіки» [159, с. 93]. Отже, складниками художнього образу русалки в оповіданні Х. Купрієнка стали такі фольклорні мотиви: русалки – це дівчата-утоплениці; вони з'являються вночі біля води; інколи русалки допомагають людям; людина, що побачила русалку, вважається щасливою.

«Русалка» О. Сомова – своєрідний синтез українського фольклорного матеріалу та європейської літературної традиції, увиразненої через уособлення в міфологічному образі ідеї вічного й трагічного кохання. Сюжет розгортається за баладним принципом: кохання – зрада – смерть. У баладі зустрічаємо й мотив звернення дівчини до чаклунки (ворожки, бабусі, циганки, відьми) і мотив смерті від нещасливого кохання. В оповіданні О. Сомова головна героїня твору Горпинка, покинута паничем Казимиром Чепкою, йде до чаклуна: «Что сказал он ей, никто того не ведает; только мать напрасно ждала ее во всю ту ночь... никто не знал, что с нею случилось! Один монастырский рыболов рассказывал спустя несколько дней, что видел молодую девушку на берегу Днепра» [265, с. 118]. Так поступово вплітає автор у канву художнього тексту народні вірування про русалок. Примітно, що демонологічні персонажі в авторському тексті не взаємодіють, письменник акцентує на зустрічі чаклуна й матері дівчини. Всевідаючий старець знає, з якою бідою прийшла до нього Фенна, через те береться допомогти їй повернути доньку, що вже стала русалкою: «Скоро настанет зеленая неделя, – продолжал старик, – в последний день этой недели, в самый

полдень, пойді в лес, отыщи там поляну, между чащею; ты ее узнаешь: на ней нет ни былинки, а вокруг разрослись большие кусты папоротника. Прoberись на ту поляну, очерти клыком круг около себя и в середине круга воткни черную свечу. Скоро они прибегут; ты всматривайся пристально и чуть только заметишь свою дочь схвати ее за левую руку и втащи к себе в круг» [265, с. 120]. Магічного кола, за світоглядними уявленнями східних слов'ян, не можуть подолати сили, пов'язані з потойбіччям. Традиційно сюди належить і русалка. В одній із українських легенд розповідається, що чоловік, побачивши на Русальному тижні в полі жінку в білій довгій сорочці, з розпущеним волоссям, спочатку «обвів віз і воли кругом, а тоді давай тікати додому» [224, с. 117]. Мабуть, не випадкові в художньому просторі О. Сомова предмети сакрального світу – ікло кабана та свіча. Як правило, у фольклорі вони виступають амулетами-оберегами від русалок.

Уявлення про міфопростір у «Русалці» О. Сомова представлені традиційними віруваннями в те, що «той світ» знаходиться по той бік водного простору. Водною (рікою, морем) досить часто означена межа, яка розділяє життя та смерть, вона розглядається як медіатор між світами: «Як диви сі у воду, у ріку – то видит сі, шо там є другий світ під водов... То кажут, як би чоловік упав у воду і потоп, то би пішов на “той світ”» [211, с. 28]. Така міфологічна модель світобудови імпонує авторові «Русалки»: «Брось напрасный страх и опустись к нам на дно Днепра. Там весело! там легко! там все молодеют и становятся так же резвы, как струйки водяные, так же игривы и беззаботны, как молодые рыбки. У нас и солнышко сияет ярче, у нас и утренний ветерок дышит привольнее» [265, с. 121]. Не відходить автор і ще від однієї традиційної умови: якщо русалці з якоїсь причини не вдається разом із іншими вчасно повернутися до потойбіччя у встановлений термін (останній день Русального тижня), то вона змушена залишитися на землі рівно на рік [315, с.198]. Такі мотиви дослідники пов'язують з календарною обрядовістю, де спостереження над зміною пори року поєднувалися з міфологічними уявленнями про періоди «відкритості»

границь між земним і потойбічним світами [38, с. 116]. В оповіданні О. Сомова русалка сиділа в хаті цілий рік без руху і ознак життя, ніби мертва. Метаморфоза відбувається з непорушною, страшною Горпинкою-русалкою на Зеленій неділі. Вона оживає та втікає із гуртом подруг-русалок. Як бачимо, фольклорний елемент служить натяком на хтонічний статус русалки, а її зовнішній вигляд зближує її з мерцями. Все це надає творові ще більшої фантастичності.

Д. Зеленін вважав однією з важливих характеристик русалки уявлення про її походження з душ передчасно померлих дівчат, які помстаються живим за образи [112, с. 58]. Зазвичай, у таких сюжетах дівчина-самогубця стає русалкою, а потім веде хлопця-кривдника на смерть. Подібний фінал «Русалки» О. Сомова: «На другой день после того, как русалка улежала от своей матери, нашли в лесу мертвое тело. Это был поляк в охотничьем платье, и единоземцы его узнали в нем Казимира Чепку...никакой раны, никакого знака насильственной смерти не заметно было на теле; но лицо было сине, и все жилы в страшном напряжении.... народ объяснял дело гораздо проще: он говорил, что *покойника русалки защекотали*» [265, с. 123].

Отже, О. Сомов творить образ русалки відповідно до народних уявлень, а основу авторського сюжету склали такі народно-міфологічні мотиви про русалок: це дівчата-самогубці (утоплениці); вони живуть під водою; час їхньої появи – ніч, Русальний (Зелений) тиждень; вони танцюють, співають, бігають не залишаючи сліду; якщо їх упіймають, живуть у людей до року; оберегом від них служить магичне коло, свічка; русалки заманюють юнаків і лоскочуть свою жертву до смерті.

Примітно, що літературна русалка переймає від фольклорної й деякі функції, а саме: 1) здатність карати людину за порушення узвичаєних правил та моральних норм; 2) опікунство над родом (наділяє силою, багатством, сакральними знаннями).

Проте чимало фольклорних мотивів, пов'язаних із цим персонажем народної міфології, не знайшли відображення в прозі першої половини XIX ст. Так, при загальній популярності в літературі традиційного мотиву про сезонне перебування русалок на «цьому світі», рідкісними є мотиви про заборони, пов'язані із Русальним тижнем. За народними віруваннями, цього тижня не можна: йти в поле, ліс, до води («бо русалки вхоплять»); працювати у полі («бо град все зіб'є»); полоти капусту («бо русалки головки посічуть»); спати в полі на межі («бо русалки очі позашивають»); прати білизну («бо то зазолюєш очі тим мертвим»); вибілювати, стелити полотно («бо русалки робили дірки») [224, с. 31–33]. Окремий перелік заборон виявляють і пісні, які ніби-то наспівували русалки [20, с. 167–168]. Що ж до художньої літератури, то тут подібні уявлення представлені сюжетами про заборону працювати в свято. Скажімо, П. Куліш в оповіданні «Про то, что случилось с козаком Бурдюгом на Зеленой неделе» нагадує, що «за нашим християнським звичаєм треба святкувати весь клечальний тиждень, і що робота, зроблена в свято, ніколи на добре не піде [153, с. 22]. Але такі «господарські» табу в художній традиції рідкісні.

Отже, літературний образ русалки має такі фольклорні ознаки: 1) це душі померлих (дівчат-утоплениць; дітей, згублених матір'ю); 2) вони мають гарну зовнішність (молоді, у довгих білих сорочках, з розпущеними косами та вінком на голові; або ж голі); 3) з'являються на русальному тижні; 4) улюблене місце появи – вода (ріка, море) або ліс; 5) з'являються переважно вночі; 6) легкі, прозорі, не залишають сліду; 7) бігають, співають, танцюють, розчісують довге волосся, сидячи біля ріки; 8) загадують загадки; 9) живуть на дні ріки (моря) в кришталевих палатах; 10) керує русалками старша або найкраща; 11) добре ставляться до людей; 12) живуть у людей; 13) русалку може побачити лише щаслива людина; 14) оберегом від русалок служать часник, полин, магічне коло.

Серед традиційних русальних вірувань розрізняються й уявлення про різні статево-вікові категорії русалок: діти, дівчата, жінки, старі баби, хлопчики, парубки, чоловіки [224, с. 31]. В художній літературі вік русалки окреслений межами – малі діти або молоді, вродливі дівчата. Очевидно, така вікова градація зумовлена естетичними уподобаннями та принципами мистецтва. Спираючись на власну інтуїцію, митці використовують загальні принципи фольклорно-міфологічного мислення, з'ясовують характер і значення персонажа, за його зовнішньою атрибутикою приховують центральну ідею твору, а традиційні мотиви використовують для символічного осмислення важливих категорій людського буття. Міфологічний персонаж у фольклорному тексті представлений не цілісним образом, а варіантами, які функціонують рівноправно в межах однієї традиції. Письменники обирають і підтримують в літературний стереотип – один із фольклорних варіантів (як от русалки-утоплениці), а інші фольклорні мотиви про походження русалки ігноруються авторським текстом. Творча трансформація вимагає мотивації, тому з'являються різноманітні пояснення абсолютно однакових вчинків, заміни, які є нічим іншим, як фантазією автора. Аналізований матеріал переконує, що відображення в художній прозі народних уявлень про русалок було свідомою популяризацією уснопоетичних джерел. Переосмислення та творче потрактування фольклорного матеріалу спричинило появу в художній літературі нових символів, розширило естетичні та виражальні можливості образу. Як справедливо зауважила Е. Померанцева, цей персонаж народної міфології «настільки опрацьований, настільки звичний, що легко включається у композицію як добре підігнана стандартна деталь» [229, с. 88]. З одного боку, тиражування образу призводить до стереотипізації, зрештою русалка потрапить у масову літературу і втратить первинну ускладненість. Але, з іншого боку, саме надзвичайне поширення персонажа в літературі сприяло виявленню його архетипного змісту. Русалка – один із найяскравіших образів, подарованих культурі романтиками завдяки творчому використанню

народної міфології. З усіх демонічних персонажів, цей найбільш привабливий і позитивно маркований. Це істота двох стихій, наділена людською здатністю кохати і відчувати страждання. Вона – архетип жертви, яка отримує надприродні здібності і владу над чоловіками у своєму потойбічному житті. Русалка пов'язана з архетипами Тіні й Аніми в чоловічій психіці. Тому цей персонаж народної демонології дозволяє митцям ставити й розв'язувати складні проблеми екзистенційного вибору, виявляти зміст несвідомого, роль ірраціональної сфери в процесі творчості, наповнювати твори психологічним змістом. Фольклорний матеріал у літературі романтизму саме в образі русалки отримав найширший діапазон значень, став національним символом з'єднання усної і писемної традиції.

2.3. Містичний аспект романтичної літератури: образи мерців

Проблема життя і смерті належить до улюблених літературних тем від найдавніших часів до сучасності, адже людина постійно намагається осягнути загадку свого існування. На розуміння онтологічної проблеми життя і смерті впливають і фольклорно-міфологічні елементи, переплетені з біблійно-християнськими основами. Романтична література з її зацікавленням надприродним, моторошним і архаїчним обирає для реалізації теми взаємин двох світів «цього» (профанного) і «того» (сакрального) образ мерців. Основою для таких літературних сюжетів стала усна народна традиція, в якій склалася ціла система уявлень про тих, хто залишив «цей» світ, але в «постійному і тісному контакті з близькими і взагалі з реальним світом. Лише згодом відвідини мерців починають обмежуватися певною порою року та певними категоріями осіб» [184, с. 9].

В українській усній традиції амбівалентність образу мерця виявляється у двох функціях – позитивній та негативній. Дії «позитивних» зазвичай спрямовані на користь людині. Наприклад, в казці вони постають в образах чарівних помічників і дарувальників, від яких герой отримує сакральні предмети та знання. В міфологічній легенді теж чимало «гостей із того

світу». Традиційно вони постають в образах померлих родичів (матері, батька, бабусі) – предків-заступників, які попереджають про небезпеку, дають підказки й обереги. Негативно марковані в цих фольклорних жанрах мерці-упири, ті, що за життя були чарівниками; самовбивці, бо вчинили страшний гріх, позбавивши себе життя; ті, що з певних причин (через недотримання родичами ритуалу) хочуть помститися живим за нанесену кривду; прокляті батьками діти. Популярність мотивів про мертвих можна пояснити і особистісним досвідом людини, наближеністю до життєвих ситуацій. Не останню роль тут відіграє й загадковість, небуденність таких історій. Визначальною прикметою таких розповідей дослідники вважають психологічні чинники, а саме страх і цікавість. Два останні фактори Л. Петрухіна визнає за найвпливовіші у функціонуванні літературних історій про мерців, оскільки тема страху – це ще й «ретранслятор настроїв, почуттів і думок на людську свідомість» [219, с. 16].

Історії з мерцями були аж надто популярними в культурі ХІХ ст. Фактично кожна національна література має свою знакову розповідь про мерців, а з-поміж історій, які складають «золотий сюжетний фонд» західноєвропейської літератури, першість належить фольклорному сюжету «про прихід мертвих наречених». Про його функціонування в українській романтичній поезії йдеться в дослідженнях І. Арендаренко [7], Л. Петрухіної [219], які переконують, щойого варіації походять із двох джерел: фольклору та художньої літератури.

Цікаво простежити, які мотиви «про прихід мертвих» знайшли відображення в художній прозі 30–60 рр. ХІХ ст. Дослідники вже давно з'ясували, що сюжет оповідання «Мертвецький великдень» Г. Квітки-Основ'яненка вибудовано на основі народних уявлень. І. Денисюк вказує на запис «Як Нечипір ділив вареник» із зібрання Б. Грінченка [93, с. 44]. Та й сам Г. Квітка в листі до П. Плетньова вказує на першоджерело: «Это легенда, местный рассказ, ежегодное напоминание в семье на заговоры о «Терешке,

попавшемся к мертвецам с вареником». Рассказанное по-нашему, как все передают это предание, нравилось, перечитывали, затверживали» [124, Т. 7, с. 216]. Отже, самою назвою твору автор наголошує на особливому часі події. Великдень – найбільше свято в християнській традиції, яке утверджує думку про воскресіння не лише Христа, але й усіх праведників.

Історію Нечипора Г. Квітка-Основ'яненко починає традиційною казковою формулою («був собі чоловік та жінка»), а далі перед читачем розгортається цілий родовід «п'яниці, ледащо, злодіяки і бурлаки», який не шанує ні людей, ні звичаю [123, Т. 3, с. 88]. Такі характеристики від автора, переносять героя в розряд грішників, яких традиційно можна покарати, або ж дати можливість спокутувати гріхи. Г. Квітка-Основ'яненко обирає особливий спосіб – провчити п'яницюжахом зустрічі з мерцями. Зрештою, образ мерців, як джерело жаху, вповні вписується в народну свідомість. Г. Квітка майстерно обіграє цілу низку фольклорних мотивів. На цвинтарі біля церкви Нечипір зустрічає дітей («Манюсінькі, та усе у білих сорочечках, та бігають круг церкви, та просяться у двері, та щебечуть, та лящать, кричать, порощать: “Пусти, мамо; пусти мамо, і мене на празник! Зачим мене породила, нехрещену схоронила, під порогом положила та й до себе не приймаєш!”» [123, Т. 3, с. 92 – 93]). Очевидно, такий авторський хід, як зустріч зі згубленими дітьми (фольклорна традиція називає їх потерчатами) служить своєрідним випробуванням для Нечипора. «Окаянний п'яниця» його не проходить і тим самим потрапляє в «інший» світ. Письменник створює загальну картину моторошного за допомогою зорових образів. Фольклорні тексти не дають портретних характеристик таким персонажам, тут хіба принагідно уточнюється якась одна риса. Квітка вдається до протилежного і виписує цілу «портретну» галерею: «А ось дівка дума, що вона й тепер ще хороша, і чорнява, і повновида, і рум'яна, як була на сім світі; тільки вже в неї носа нема, одної губи не питає, очі позападали, брови повилазили, замість гладесеньких та повнесеньких щік стали жовті, сухі, позморщувані, як тая губка, що у греків у бакалейній лавці меж хвигами та родзинками продається;

на голові волосся повилазило і замість кіс шматочки від скиндячок позоставались; оттака підійде до попа, та, щоб поцілуватись з ним, протягне губу, та й засоромиться, – бач би то стидно дівці цілуватись – та і втреться кістлявою рукою, бо вже ні одежі, ні сорочки не зосталось, усеповідлежувала; то гляди попхнуть її ззаду, щоб мерщій кінчала, то вона воп'ять до попа... та мерщій: стук! кістка об кістку! та й засоромиться іще гірше, і ті ямки, де колись були очі, закрие рукою та, похиливши голову – бач, їй стидно, що поцілувалась, – і біжить назад; та як ще пробирається побіля парубка, з котрим вона на сім світі женихалася, а він її, щоб згадала старовину, за тую плахтину – смик! То вона ще й дужче засоромиться і ховається промеж людей» [123, Т.3, с. 96]. Така деталізація не лише дивує й захоплює читача, але й загалом цікаво проектується на творчість Квітки. Можна стверджувати, що в інших текстах письменника, коли йдеться про світ живих (як от повість «Маруся»), все з точністю до навпаки.

В народній традиції захистом від усякої потойбічної сили є лічба, спів півня та ін. Не оминає цих оберегів й автор «Мертвецького великодня»: Нечипір, почавши ділити вареника, рахує мерців, чим виграє час, а розганяє їх спів першого півня. Отже, використовуючи казковий сюжет, письменник показує логіку демонічного – чи все це було справді, чи лише приснилось п'яниці. Та найбільшим покаранням для нього стає громадський осуд і те, що його розповідь про нічні пригоди викликає сміх.

Художня проза перших десятиліття XIX ст. проявляє інтерес до містичного, яке стає особливим чинником поетики романтизму. У художньому просторі повістей О. Сомова містичне походить не лише від народного демонологічного оповідання, письменник ніби розділяє його в циклах свої оповідань і повістей: у «Былях и небылицах» переважає уснопоетичне начало, а от «Рассказы путешественников» все ж, більше марковані літературною традицією. Остання і наближає деякі тексти О. Сомова до готичної прози. Цікаво в такому контексті розглянути повісті

«Приказ с того света. Повесть» і «Самоубийца. Из рассказов путешественников». Композиційно обидва тексти оформлені як спогади автора («однажды, минувшим летом, провел я день на даче» [265, с. 251]), або ж іншого оповідача («несколько лет тому я послан начальством моим в Т...скую губернию по делам службы» [265, с. 324]) і на сюжетному рівні переказують історії про загадкових мерців.

У кожній національній традиції готична проза має свій колорит і особливості. Західноєвропейський готичний роман виявляв нахил до таємничості, ірраціоналізму, середньовічного світовідчуття, де людина почувала себе підвладною вищим силам і не могла самотійно впливати на своє життя. Традиція української готики, на думку Ю. Винничука, тяжіє до народного демонологічного оповідання, в якому надприродне часто зображується з великою дозою гумору [36, с. 9]. В українській готичній прозі підтекстовий гумор щодо віри в надприродне знімає первісний страх, але й «потойбічне» тут часто «говорить» тихо. Таку модель спостерігаємо в повісті «Приказ с того света» О. Сомова. Своєрідним тлом для розгортання розповіді автор робить природу, яка відображає настрій героїв («небо стемнело, тучи набежали и гром начал греметь по сторонам» [265, с. 251]). Така атмосфера ніби спонукає до слухання різних містичних історій, яку й починає розповідати один із гостей, при цьому він і сам налаштовує слухачів на незвичайне («Я помню одну такую грозу, заставшую меня в Германии. Гроза и повесть о духах, которую слышал я в след за нею, слившись в мыслях моих с развалинами старого замка, который я видел в тот вечер, всю ночь меня тревожили самым странными и непонятными снами» [265, с.252]). Довго й в деталях розповідаючи про свої подорожі Францією й Німеччиною, оповідач («путешественник») своєрідно «обрамлює» історію історією. І коли нарешті починається «власне історія», слухач уже не може пропустити жодного слова. Історія оповідача повісті «Приказ с того света» починається описом напівзруйнованого замку, що велично височіє на горі. Польська дослідниця М. Яніон визначає топос замку чи покинутої старої оселі, місячні чи грозові

ночі як неодмінну ознаку готичного тексту [338, с. 18]. Оповідач-подорожній разом із приятелем заходять у місцевий шинок, де «за бутылкою доброго гохгеймского вина» не лише знайомляться з місцевими жителями, але й дізнаються від власника шинку і нащадка роду Гогенштауфен, місцеву легенду про те, що кожні двісті років тінь володаря замку, графа Гогенштауфена «является одному из его потомков для устранения фамильных дел» [265, с. 261]. Отож, з'являється третій оповідач, який розповідає свою «історію» про те, як до нього приходить «черный рыцарь, в черных доспехах с черными перьями; из-за черной решетки его шлема торчали курчавые черные бакенбарды. В левой руке приведение держало огромный черный меч; в правой... был сверток пергамента, перевязанный черною лентою и запечатанный черною печатью» [265, с. 262]. Привид передав шинкареві дивне послання, в якому «было написано красными чернилами и чуть ли не кровью» розпорядження барона и лицаря Георга фон Гогенштауфена за підписом: «Дано на пути моем в воздушном пространстве, на пределах обитаемого мира» [265, с. 263]. Така зустріч уписується в міфологічну формулу першопредка / опікуна роду і може відбутися за певних умов і обставин. Дії так званих «добрих мерців» якраз і скеровані на користь героїв. Ослухатися такого наказу не можна, бо тоді розгніваний мрець може помститися живим. Виконуючи волю предка, шинкар, попри страх (саме це відчуття він постійно називає), вирушає на призначену зустріч. Розв'язка цієї історії пов'язана з іншою історією – коханням доньки шинкаря Мінни до розумного, але бідного Ернста Германа. Першопредок своїм рішенням робить щасливими закоханих, а шинкар, попри своє небажання мати бідного зятя, все ж не може порушити його волю. О. Сомов завершує розповідь примітками, в яких пояснює причини, а головне завдання – написати повість в дусі модної тенденції (Шписа), але не писати так, щоб читачеві було нудно.

Детективно-містичний сюжет розгортається О. Сомовим в повісті «Самоубийца». Допитливий подорожній намагається з'ясувати історію покинутого панського будинку, до якого місцеві мешканці навіть удень

боятися підійти, бо сама згадка про дім викликає в них страх. Почута історія нагадує детектив: у панському будинку сталося два загадкових убивства, убитих (старого пана та його небожа) поховали не на цвинтарі, а біля лісу, як ховають самовбивць. Розгадка одного вбивства неминуче розкриє й причини другого. Історія про доброго «старого барина» (саме таким ім'ям називає свого героя автор – *Т. Д.-Т.*) і його підступного небожа Ілля Степановича нагадує вічний мотив про злочин і кару. Племянник-гульвіса витрачає статки дядька, а той від великої любові до єдиної рідної душі ніби й не помічає його підлої вдачі. Ілля Степанович хоче одружитися, але дядькові не подобається вибір і він не дає благословення. Розлючений небіж («лицо было словно у Каина») залишає старого, а на ранок дядька знаходять мертвим. Проте смерть його не звичайна, судові засідателі, які розслідують справу вважають, що небіжчик сам перерізав собі горло, тому він – самогубець. За такий вердикт вони отримали від племянника щедрі подарунки. Усі, хто знав старого, не вірять сказаному, але коряться волі начальства. Своє ставлення до небіжчика «дворові» люди виявляють в особливому його пошануванні, хоча традиційно народна мораль до тих, хто наклав на себе руки ставиться і з острахом, і з презирством. Вияв любові і поваги, відчуття втрати, письменник передає через опис прощання з небіжчиком: «Сердца наши разрывались, словно у каждого из нас душа разлучалась с телом. Добрый, неоцененный наш барин! Никто из родных не отдавал ему последнего долга, даже наследник, воспитанник, усыновленный им, отказался провожать его тело в могилу!» [265, с. 355]. Містичним видінням супроводжується поховальна процесія, ті, хто по-справжньому любив старого бачать, привида, який нагадує покійного («там шел сам старый барин, точно в том же образе, как мы накануне видели его в саду» [265, с. 356].

Ніхто з героїв жодного разу не називає імені справжнього вбивці старого пана, але читач здогадується, що це Ілля Степанович. Вчинене не дає йому спокійно жити («он стал робок, молчалив и подозрителен; боялся всякого шороху, прислушивался к каждому слову» [265, с. 356]). Злочин, як

моральна смерть, підштовхує Іллю Степановича до самогубства, а люди навіть не хочуть торкатися його гробу, «все в один голос отказались» [265, с. 356]. Навіть коні, як непідйомний тягар, волочать його тіло до цвинтаря. Невелика процесія знову бачить привида – старого пана, який прийшов на могилу свого небожа-убивці. Зрештою й ставлення до привида як до «ходячого» мерця негативне («Долго еще представлялся он нам ночью в сновидениях, так живо, как ми его видели наяву, и тяжело перерывал глубокий наш сон» [265, с. 356]). Складається враження, що автор «Самоубийцы» жодним чином не втручається в сюжет, а просто фіксує події. Очевидно, О. Сомову вдається реалізувати свій задум – читач може доторкнутися до потойбічного і не порушити народної віри в те, що самовбивство страшний гріх. Отже, художня проза значно розширює коло мотивів. Найпопулярнішими тут стають мотиви про злочин і кару; про доброго предка-заступника, про злого упира-чаклуна.

2.4. Фантастичний аспект романтизму: образ вовкулаки

У процесі відтворення картини світу людина завжди знаходилася на перетині добра і зла, світла та темряви, містичного й профанного. Образ вовкулаки, – людини-перевертня, що за допомогою чарівництва перетворюється або ж перетворений у вовка на певний час, – один із найдавніших у фольклорі та міфології народів Європи, Малої Азії та Кавказу [115, с. 283; 276, с. 242–243].

Одночасна приналежність до світу природного й надприродного, сприймалася давньою свідомістю як дводушництво, тому вовкулаці приписувалася неймовірна сила, спритність, сакральні знання та ін. Його амбівалентна природа проявлялася і в здатності зберігати людські якості (розум, розуміння людської мови, хоч сам він говорити не може, страх, відчай та ін.). К. Г. Юнг вважав, що «в образі тварини виражається архетип духу» [332, с. 260]. Як тотем, вовк символізує не тільки загрозу та хижість звіра-убивці, але й силу та хоробрість ідеального воїна.

Літературна традиція пов'язана з образом вовкулаки, починається ще в античному письмі. Воїни-троянці порівнюються з вовками в Гомеровій «Іліаді». Опис досвіду контактів людини з вовкулакою зринає і в «Історії» Геродота. Розповідаючи про звичаї неврів, які жили у верхів'ях Дніпра, Прип'яті та Південного Бугу у IV–V ст. до н. е., він писав: «Цих людей підозрюють у тому, що вони чаклуни. Бо скіфи і елліни, що живуть у Скіфії, кажуть, ніби один раз на рік кожний із неврів стає вовком на деякий час, а потім, повертається і знову стає людиною» [53, с. 264 (№ 105)].

Мілітарно-сакральний культ воїна-звіра неперервно існував на теренах України з часів Київської Русі до козацької доби. Дослідники переконані, що його відгомони збереглися в археологічних, історичних, етнографічних, фольклорних джерелах [24; 108]. Про бойову звитягу князя, який «сірим вовком обертається» оповідає «Билина про Волха Всеславовича» [17]. За гіпотезою Л. Залізняка, її герой мав свого історичного прототипа – князя Всеслава Брячиславича Полоцького [108, с. 163], про якого в «Повісті временних літ» говориться, що «народився у сорочці від волхвування» [221, с. 116]. Факт перетворення князя-чародія у вовка поетично передає й «Слово о полку Ігоревім»:

Всеслав князь людям суди чинив,
князям городи рядив,
а сам в ніч вовком рискав.
Із Києва добігав до півнів у Тмуторокань,
великому Хорсові вовком путь перебігав.
Тому в Полоцьку подзвонили заутреню рано
у святої Софії у дзвони,
а він у Києві дзвін той почув.
Хоч і віща душа в другому тілі,
та часто від бід страждала [328, с. 101].

Цитовані рядки мають чимало наукових інтерпретацій та прочитань. П. Салевич припускає, що князь-чаклун – «один із трьох важливих символів

язичництва, на якому тримається міфологічна структура тексту, тому так багато епічної інформації і міфологічних смислів пов'язані із Всеславом. Інші два важливі міфологічні символи “Слова”: співець Боян та держава Троянь» [245, с. 209]. Отже, міфологічна семантика вовкулаки в текстах давньої літератури зберегла зв'язок зі слов'янською міфологією.

Неперервність уявлень українців про воїнів-вовків засвідчують джерела козацької доби XVI–XVIII ст., в яких з'являється образ козака-характерника. Найяскравішим персонажем такого героїчного епосу стає отаман Іван Сірко, якого усна традиція наділила містичною здатністю до перетворень [244, с. 65].

Середньовіччя вносить свої корективи у світосприйняття українців. Міфологічне уявлення поступається християнському віровченню, символіка якого витісняє язичницьке позитивне сприйняття образу вовка. Із символу військової доблесті він переходить у розряд підступного ворога («вовк в овечій шкірі») й поступово набирає демонічних обрисів злого чаклуна [24, с. 170]. Проте, фольклорна традиція демонструє свою прихильність до архаїчного світовідчуття. Саме цим сучасні фольклористи пояснюють «живу» й донині популярність оповідей про перевертнів-вовкулак, а серед мотивів, що інтерпретують причини перетворення виокремлюють три основних: 1) чаклун / відьма перетворюються у вовкулаку, щоб шкодити людям; 2) чаклун / відьма через образу перетворюють людину на вовка; 3) перетворення у вовкулаку відбувається незалежно від волі людини, як покарання за батьківський гріх [169, с. 478–480; 75, с. 27–62].

Особливий інтерес до перевертнів, як до містичного й демонічного виявляє романтична література. Першість тут за О. Сомовим, який 1825 р. публікує оповідання «Гайдамак. Малороссийская быль», чим засвідчує і свою прихильність до України, і добру обізнаність з віруваннями, звичаями, історією, літературою «поэтической Малороссии» [265, с. 38]. Сюжет про шляхетного розбійника Гаркушу захопив читачів і критиків, а сам

письменник у листах до друзів зізнавався, що мріє написати велику повість чи роман про Гаркушу [126, с. 10]. 1828 р. побачила світ повість «Гайдамак», у підзаголовку до якої О. Сомов уточнює, що це «главы из малороссийской повести» [265, с. 38–92].

Історія розбійника-лицаря Гаркуші, який допомагає закоханим, грабує багатих і вступається за бідних («Сказывают, он проучивает злых панов, чуть только про которого прослышит худое» [265, с. 64]) розгортається у двох площинах – реальній і фантастичній.

Головний герой нагадує фольклорного козака-характерника: має надзвичайні здібності («дунет на воду – вода загорится, махнет рукою на лес – и лес приляжет» [265, с. 42]); непомітно з'являється й так само зникає («он словно как из воды вынырнул: всполошил всю ярмарку, заставил о себе трубить всех, от мала до велика, и после вдруг исчез невесть куда» [265, с. 46]); як ворожбит ману на людей напускає («он вдруг околдовал своих конвойных: все они, человек сорок, не могли тронуться ни руками, ни ногами, хотя слышали, как вдруг расплеснулась вода в Клевени, видели, как оттуда выскочил на паром черный конь с огненными глазами, как Гаркуша сел на него, взвился над рекой и бегом – поминай как звали!» [265, с. 41–42]) та й з'являється він у трьох різних іпостасях – чумака Кір'яка Максимовича, польського пана і жебрака. Таке перевдягання в міфопоетичному сприйнятті цілком співвідносне з фольклорним перевтіленням. Схильність до містичного й аргументацію її присутності в літературному тексті, О. Червінська пов'язує з ментальною свідомістю [306, с.40–46]. Автор «Гайдамака» щоразу наголошує, що його повість «о жизни и занятиях малороссиян» [265, с. 38].

Манерою поведінки (обман, підступність, трюкарство) герой О. Сомова набуває рис трікстера, який творить, руйнуючи, і шкодить, будуючи. На думку Л. Скупейка, причина «двоїстості характеру й поведінки трікстера полягає в його медіативній функції, зумовленій самою суттю міфологічного мислення» [253, с. 75]. Розповіді про невловимого розбійника Гаркушу

доповнюються іншою формою оповіді – чутками («не слышно ли чего о гайдамаке?» [265, с. 38]). Таким чином письменнику вдається поєднати реальне й містичне, те, про що всі говорять, але не бачили. Зрештою, й про перевтілення гайдамаки йдеться в пісні, яку склав про нього сліпий бандурист Нестеряк: «Кто один в селеньях бродит / И, как злобный волколак / Старым, малым страх наводит? / Кто сей знахарь? – Гайдамак!» [265, с. 47]. Отже, авторський хід умотивований: розмови про розбійника-вовкулаку посилюють демонізм Гаркуші, а для читача, тим паче, коли йдеться про читача ХІХ ст., сліпий бандурист – безсумнівний авторитет.

У такому контексті слухними видаються коментарі А. Бондаренка щодо спорідненості культу воїнів-звірів із діями розбійницьких загонів, які з'явилися на українських землях наприкінці ХVІІІ ст. Дослідник зауважує, що причини формування таких груп – соціальні, бо «за умов остаточної ліквідації Гетьманщини, знищення козацтва і насадження кріпосного права, такі банди, як правило, намагалися наслідувати козацькі традиції військової слави та вільного соціального устрою» [24, с. 173–174].

Українська усна традиція зберегла й імена легендарних одчайдухів – Северин Наливайко, Максим Залізняк, Устим Кармелюк, Олекса Довбуш, Лук'ян Кобилиця, Семен Гаркуша та ін. На рівні оповіді, легенди чи переказу така пам'ять, або, за термінологією Р. Крохмального, – «металінгвістичний код» (націленість слова на формування національної свідомості) [151, с. 564], для автора «Гайдамака» стає можливістю у формі майстерної розповіді зберегти, зафіксувати й передати те, що визначає національний світогляд.

Водночас джерелом образу шляхетного розбійника для О. Сомова був не лише фольклор. Важливу роль тут відіграла західноєвропейська культурна традиція, в якій кожен народ мав свого героя (англійці – Робін Гуда, іспанці – Ель Темпранільйо, шотландці – Роб Роя та ін.) [309, с. 186–195]. Романтична література, творчістю своїх чільних представників (Д.-Г. Байрона, К. А. Вульпіуса, В. Скотта, Ф. Шиллера та ін.) утвердила героя-розбійника,

який протиставляє себе суспільству та впроваджує свою систему справедливості. Повість О. Сомова про шляхетного розбійника Гаркушу представляє українську версію такого сюжету. Свої мистецьке увиразнення історія Гаркуші знайде в творчості В. Наріжного («Гаркуша, малороссийский разбойник»), Г. Квітки-Основ'яненка («Предания о Гаркуше»), О. Стороженка («Братья-близнецы») та ін. Важливо, що тема, запропонована О. Сомовим, вирізнялася авторською оригінальністю в потрактуванні історичного факту, а фольклорні мотиви про вовкулаку – воїна й чарівника, додали їй фантастичності. Отож, письменник демонструє неймовірну здатність міфологічного персонажа адаптовуватися відповідно до творчого задуму.

Літературна історія вовкулаки розгортається і в казці «Оборотень» (1829), яка увійшла до умовного циклу «малороссийских былей и небылиц Порфирия Байского». Як вправний казкар, О. Сомов починає із зачину, що готує читача / слухача до оповіді. Ніби розважаючись, автор обіграє / коментує назву твору («Скажу только в оправдание моего заглавия, что я хотел вас подарить чем-то *новым, небывалым*, а оборотни сколько помню, до сих пор еще не пугали добрых людей в книжном быту [265, с. 206]), і причини, які спонукали до цього вибору («Я мог бы вместо оборотня придумать что-нибудь другое или подменить его каким-либо лихим разбойником; но все другое новое, как я уже имел честь доложить вам, разобрано по рукам другим, а в книжных наших лавках залегли тепер такие большие шайки разбойников – не всегда клейменных (по крайней мере клеймом гения), но всегда печатных, – что если б мыши и моль не составили против них своей Santa Hermandad, то от них не было б жителя порядочным людям» [265, с. 206]).

В іронії казкаря Порфирія Байського, який «в шутку вздумал попугать», вчувається серйозність автора трактату «Про романтичну поезію»

О. Сомова, з його переконанням «творити літературу на національній основі» [262, с. 173].

Головний герой «Оборотня» Артюша наділений усіма рисами казкового дурня: «прост, очень прост: молвит, бывало, что с дуба сорвет, до сотни не сочтет без ошибки и не всегда, бывало, впопад ответит, когда у него спросят, которая у него правая рука и которая левая» [265, с. 207]. Його названий батько Єрмолай – злий чаклун, що «умывается росой, собирает разные травы, ходя безперестанно что-то шепчет <...>, спит с открытыми глазами и пр. и пр.» [265, с. 206–207]. Риси «царівни» і «помічниці» (за В. Проппом) простежуються в образі Акулини Тимофіївни, яка і «заступалась за Артюшу перед своими подругами», і «смекнула, что старик Ермолай очень богат и очень стар, что жить ему на свете оставалось очень недолго и что после него единственным наследником его имени должен быть Артем Ермолаевич» [265, с. 208].

Насмішки односельчан над сином, провокують чаклуна Єрмолая до помсти («Пастухи не раз видали, как из лесу вдруг выбежит большой-пребольшой волк, схватитодну или пару овец, стисне тим горло зубами, выбросит их к себе на спину – и был таков: мигом умчит их к лесу...Крестьяне тотчас взяли догадку, что это не простой волк, а оборотень; вслед за этою догадкой пришла к ним и другая: что этот оборотень не иной кто, как сам Ермолай Парфентьевич» [265, с. 207–208]).

Мотив про ображеного чаклуна, який у вовчій подобі помщається за нанесену кривду, належить до ключових у системі народних вірувань [169, с. 478–480]. Фольклорні сюжет такого плану розгортаються у двох версіях: перетворення чаклуна у вовка і шкода від дій перевертня. Вовкулака-зловмисник небезпечний для соціуму, бо має корисливу мотивацію (він безжальний до людей, нападає на худобу односельчан та ін.). Такі оповіді й до нині збереглися в усній традиції: «Десь за озером був чулувік, що знався з вувками. І сам вовком прикидався. То тех вувків він напускав на людей, на

якех мав зло. Пирикениться, піде в ліс – і вже потакують, що десь напустив вовчу зграю на того чи генчого чоловіка. А коє-кого і вовком пускав» [75, с. 18]. Позбутися чаклуна не просто, та вже ж можливо, якщо вдається, часом випадково, підгледіти магічний ритуал переверництва, суть якого полягала в особливих діях перекочування (через голову; пеньок; ножі чи кілки встромлені в землю) чи перестрибування (через рів; паркан; поріг). Етнографічні джерела ХІХ ст. зберегли кілька способів такого перевтілення. В матеріалах П. Шейна зазначено, що «перед оберненням на вовка чарівник вбиває в землю п'ять осинових кілків у якомусь усамітненому місці, але так, щоб два кілки були ніби передні ноги, два – задні, а п'ятий – хвіст, і скачучи вперед через усі, починаючи з заднього кілка, стає вовком» [315, с. 253], подібне фіксує й Б. Грінченко («Вийшов за клуню, устроїв ножа в землю, почав розбиратися, геть розібрався, голий зостався. Потім перекинувся через той ніж да й став вовком» [72, с. 187]). Побутування таких архаїчних уявлень демонструють і сучасні фольклорні записи: «Знахур миг стати вовкулаком. Пасуть люде ввичке, а він піде, пирикениться чириз пиньок тре разе догоре – і вже зробився вовком. Забере ввечку, преїде назад, чириз пиньок знов пирикениця, тільки вже в другий бик, – і вже знов чоловік» [75, с. 18 – 19].

Очевидно, що й автору «Оборотня» були добре відомі подібні фольклорні оповіді, бо ж його чаклун Єрмолай «трижды обошел тихо вокруг пня и при каждом обходе бормотал вполголоса такой заговор: «“На море Океане на острове Буяне, на полой поляне, светит месяц на осинов пень; около того пня ходит волк мохнатый, на зубах у него весь скот рогатый. Месяц, месяц, золотые рожки! Расплавь пули, притупи ножи, измочаль дубины, напусти страх на зверя и на человека, чтоб они серого волка не брали и теплой бы с него шкуры не драли”...После этого заговора старый колдун став лицом к месяцу и воткнув в самую сердцевину пня небольшой ножик с медным черенком, перекинулся через него трижды таким образом, чтобы в третий раз упасть головою в ту сторону, откуда светил месяц» [265, с. 211].

Важко сказати чи наведений текст замовляння справді автентичний, але цікавим тут видається те, що саме використана письменником магічна формула, служить точкою відліку нових фантастичних перевтілень: Артем, який за намовою Акулини Тимофіївни, вистежує й підглядає за діями батька-чаклуна, з молодечою нерозважливістю («если не умнее, то смелее») повторює його дії й сам перетворюється у вовка. Отож, О. Сомов розгортає художню версію фольклорного мотиву про профана, який повторює дії чаклуна й перетворюється на вовка, але не може повернутися назад в людську подобу, бо не бачив усього ритуалу. Перебуваючи у «вовчій шкірі», герой переживає різні емоції: від захоплення тим, що «никогда, никто его столько не боялся, как теперь: какая радость!» [265, с. 213] до «тоски-кручины в волчьей коже» [265, с. 214]. І хоча О. Сомов дещо іронізує над своїм героєм («мне, признаться, никогда не случалось слышать, чтобы оборотни в волчьей шкуре становились умнее прежнего» [265, с. 212]), читач все ж усвідомлює, що Артюша з простака-дурня переходить у статус розважливого чоловіка. Таке переродження закономірне для чарівної казки. Її герой, пройшовши ініціацію, окрім досвіду й багатства, отримує бажану наречену. В казці О. Сомова розвиток подій дещо змінений. Тут переважає комічне: горе-перевертня рятує розумна і лукава Акулина Тимофіївна, яка просить чаклуна Єрмолая повернути людську подобу синові. Майже з етнографічною точністю (подібні оповіді представлені в записах П. Куліша [152, Т. II, с. 35], П. Іванова [117, с. 506–507] та сучасних джерелах [169, с. 489–490]) автор описує ритуал чаклуна, який «обошел трижды около оборотня и что-то шептал себе под нос; потом растянул его (вовкулаку – Т. Д.-Т.) на все четыре лапы и колдовским своим ножиком прорезал у него кожу накрест, от затылка до хвоста и впоперек спины. Распоротый балахон упал на солому, и в тот же миг Артем вскочил на ноги...» [265, с. 215].

Фінал «Оборотня» О. Сомова хоч і не озвучує казкову формулу «і стали вони жити й поживати», проте їй відповідає. А от авторський «Епilog» цілком суголосний морально-дидактичній настанові романтичного

демонологічного оповідання – *«тот, у кого нет волчьей повадки, не должен наряжаться волком»* [265, с. 216].

Тексти О. Сомова переконують, що своє завдання автор «Гайдамака» та «Оборотня» бачить і в збереженні, аж до етнографічної точності, народних уявлень про вовкулаків, і в можливості демонстрації естетичної спроможності демонологічного персонажа в літературному тексті. Один фольклорний мотив стає джерелом для різних літературних образів (вовкулака як праобраз шляхетного розбійника Гаркуші і корисливого Єрмолая). Письменник дає приклад і олітературення фольклорних мотивів, і їх творчої інтерпретації.

Історики літератури, згадуючи поему «Вовкулака» С. Александрова, суголосні у висновках про те, що її автор належав до «пізніх діячів котляревщини» 40–50-х рр. XIX ст. [113, Т. 2, с. 43]. Зрештою, С. Александров іронічно називає свою творчість то «піснею», то «свистом», але з великим пієтетом перераховує імена тих, хто надихнув його «узятись за каламар з пером»: І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемовський, А. Могила, О. Корсун і Т. Шевченко [3, с. 309–312]. Таке літературне коло і тема поеми наближають його до ідейно-естетичних пошуків романтиків.

Ще одним аргументом на користь автора «Вовкулаки» слугують слова І. Франка: «Александров іде слідами Котляревського, форсуючи іноді, особливо в першій частині своєї поеми, в описі весілля, гумористичний тон “Енеїди” до ступня відомого українського юродства. Одначе, друга часть поеми, в якій змальовано пригоди чоловіка, перемінного в вовка, має значний психологічний і літературний інтерес і заслуговує на більшу увагу, ніж яку звертала досі на себе ся поема» [297, с. 267]. Справжній професіонал у царині літератури, І. Франко помітив те, чого майже не було на тематичному рівні (в порівнянні з масивом відьом, русалок і чортів) представлено в письменстві першої половини XIX ст. – вовкулаку.

Історія вовкулаки Володьки, починається з інтриги, яку розгортає той, хто і побував у вовчій шкірі – автор («Пишу про те, як був я звіром, / Нехай хоч увесь світ кричить!» [3, с. 312]). Так з'являється оповідач, який манерою оповіді вписується і в фольклорну оповідну традицію (бачив сам на власні очі; чув, сусід розказував; один чоловік розказував), і в літературну формулу оповідача з народу (пасічника в М. Гоголя, місцевого старожила в Г. Квітки-Основ'яненка). Фактично перша частина поеми зі своїм розлогим побутописанням, якраз і створює оту атмосферу правдивості подій: пригода трапилася на весіллі і не з ким-небудь, а з весільним дружкою Володькою.

Серед фольклорних обрядів, весільне дійство займає особливе місце, адже від того, як розгортатимуться події залежало подальше щасливе життя подружжя. Українське весілля, за спостереженнями Хв. Вовка, мало свою складну структуру, в якій кожен учасник наділений особливими функціями й обов'язками [44, с. 195]. Весільному дружкові тут відводилася виключна роль, він супроводжував молодого в часі сватання, заручин, був розпорядником у день весілля, ділив коровай і проводив молодих до їхнього усамітнення [44, с. 195–197].

Отож, дружок не лише добрий приятель і помічник молодого, але й хранитель традиції, який ревно виконує кожне правило і стежить, аби інші дотримувалися того ж. Саме такими функціями наділяє свого героя й автор «Вовкулаки». Володька – вправний розпорядник весілля Тетяни й Савки. Він призначає свашок, дружок та бояр, та ображає Параску Колпаківну, не взявши її у свашки, бо «у неї мати злюча відьма, / то кажуть, що й дочка така» [3, с. 322]. Зневаживши відьмину дочку, Володька накликає на себе гнів старої чаклунки.

Народна традиція знає чимало оповідей про ображеного чаклуна чи відьму, та їхню помсту – «пустити весілля вовками» [169, с. 496]. Такі уснонародні перекази функціонують на теренах Західного Полісся й донині:

«Був той знахур. То він що зробив? Наслав таке, що весілля пушло вовками. То весілля якось, не знаю, одмовили, а дружок ходив, той ходив» [78, с. 75].

С. Александров не дивує читача страшними сценами. Здається, що він більше зосереджений на тому, скільки його герой випив і з ким танцював, але саме ці подробиці якраз і мотивують втрату реальності («в очах заблискали вогні», «холодний піт мене пройняв», «голови не підведу» [3, с. 354]). Серед такої хмільної не-реальності з'являється відьма – стара Колпаківна, яка й виказує Володьці свій гнів: «Сама я чула під вікном: / не знаю, чим тобі огидла, / що ти зробив мене...» [3, с. 356]. Вона заставляє свого кривдника «на врем'я» роздягнутися, «валить» на землю й забирає пояса (очкура), голісінького маже чимось «липким, вонючим, як смола» і крутить, «як малу дитину сюда-туди разів із сім», штрикає шилом у литку і запихає у шкуру, завершуючи словами: «Хоч ти й жонатий – не бурлака, / Та пакостиш на весіллях; / Будь же три годи вовкулака, / Живи собі в лісах, полях» [3, с. 358]. Т. Бовсунівська осмислюючи фантастику «Вовкулаки» С. Александрова, зауважує, що тут «демонологічне – незвідане, незнане і тому надзвичайно притягальне. Кожна людина і кожен предмет можуть виявитися сповненими таємничою чаклунською силою. Адже світ реальний і чарівний співіснує у довічній єдності» [22, с. 105].

Хоча іронічний тон дещо й руйнує атмосферу чарівного, проте фольклорні мотиви розгортаються в логічній послідовності. В народних переказах відьма чи чаклун, аби перетворити когось на вовка мусить, накинути на людину вовчу шкіру, або ж просто перевести через пояс (очкур) [169, с. 518], а от мотиву про чарівну мазь такі сюжети не мають. Видається на те, що С. Александров контамінує фольклорні мотиви, об'єднавши мотив про перетворення у вовкулаку з мотивом про відьомські польоти, у яких мазь виступає ключовим елементом перетворення. Витримана автором і ще одна важлива умова міфологічного перетворення – час. За присудом Колпаківни, Володьці «бігати» вовком три роки. Випробування-покарання для перевертня

починається з першої хвилини перебування у вовчій шкірі. Вовкулака зберігає свою людську суть, він мислить і розуміє людську мову, але сам говорити не може. Відчувши усі бідування на власній шкірі, Володька-вовкулака навіть плакати не може, а виє і «терпить муку» [3, с. 365], так з'являється *комічний страдник* (за Т. Бовсунівською).

У традиційних сюжетах перевертень не їсть звіриної їжі, а шукає людських харчів. С. Александров дещо відходить від фольклорної традиції, бо його вовкулака все ж полює на худобу, але голод стає найпершою причиною того, що перевертень виказує себе і йде до людей. Володька-вовкулака чужий у людському світі: його не впізнає дружина, а односельчани б'ють і «травлять» собаками («Чи не прийшли з киями люди / Мене шукати, бідняка? / Тепер смерть неминуча буде, роздавлять, наче черв'яка» [3, с. 369]). Не приймає його й вовча зграя, бо він не справжній вовк. Усвідомлення себе *чужим* і визначає трагічність образу вовкулаки в поемі С. Александрова.

Народні перекази переконують, що незалежно від того, на скільки було пущено людину вовком, її поневіряння уриваються ближче до зими. Володька-вовкулака в цьому сакральному часі переживає свої страждання: «Прожив я так аж до покрови: / Голодним днів по п'ять лежав, був хворий часто, був здоровий / Й було все те, чого бажав» [3, с. 369]. Врешті він іде до старої відьми, аби та пробачила йому кпини. Колпаківна проганяє вовкулаку, бо він не відбув призначеного часу: «Іди відсіль, не оглядайся, / Живи так, як тепер живеш, / На милость же не сподівайся: / До строку ти не пропадеш» [3, с. 373]. Змучений вовчим життям, побитий і гнаний звідусіль Володька-вовкулака засинає, а уві сні мандрує до пекла. Автор не розгортає пекельної подорожі, він лише штрихами передає історію грішників-п'яниць, яких зустрічає Володька («А в пеклі всі пошти знакомі, / що повмирили наперед; / Живуть, як свині, у соломі, / Їх сам нечистий береже!» [3, с. 382]). Прокидається вовкулака з молитвою в думці і обітницею пожертви «на

бідних крайнюю нужду». Його молитва почута Богом: «Тут хтось такий мені явився, / Мене на оберемок взяв» [3, с. 383]. Вовкулака обіцяє виправитися, бути благочестивим, розсудливим і вірить в Боже покровительство.

Отож, друга частина поеми С. Александрова якраз і становить той психологічний інтерес на якому наголошував І. Франко, бо герой став людиною лише тоді, коли усвідомив свої гріхи. Чудесна метаморфоза таки відбувається в часі різдвяних свят, і, очевидно, на Водохреще, або третю Коляду. І хоч автор не називає цього свята, проте його суть вповні прочитується в рядках: «Перехрестився, вліз у воду, та спершу трохи ізлякався: / Вода холодна, наче з льодом, / Одначе сьак-не-так скупавсь» [3, с. 385]. Дослідники так і не з'ясували в чому ж секрет отих зимових перевтілень вовкулаки в людину, проте, існує версія, що Коляда, як родинне свято повертає додому усіх блукальців [75, с.42]. Іде додому й Володька, а обітниця, яку дав будучи у вовчій шкірі, веде його до церкви. Саме там він чує настанови панотця про благочестиве життя: «В біду ж Володька б не попався, / Якби Колпачки не страмив, / Та ще горілки не впивався, / То й досі б дома тихо жив» [3, с. 389]. Отже, С. Александров продовжує традицію демонологічного оповідання – моралізує й повчає свого читача зображуючи випробування грішника.

Усе сказане вище переконує, що літературна історія фольклорного вовкулаки розпочавшись у творах давньої літератури, демонструє прямий зв'язок персонажа зі слов'янською міфологією. Романтична література по своєму інтерпретує історію про людину-перевертня, розгортаючи її в літературні сюжети про необмежені можливості й надзвичайні здібності людини. У творчості О. Сомова вовкулака постає в образі розбійника-лицаря, чаклуна-перевертня, простака-дурня, а герой С. Александрова долає шлях від п'яниці-грішника до праведника, втілюючи християнський концепт спокути і прощення гріхів. Кожен герой має свій мистецький ракурс, але митців, насамперед, цікавить психологічний стан людини у вовчій шкірі. Для

О. Сомова і С. Александрова фольклорний персонаж став можливістю реалізувати свої творчі пошуки. Романтики лише «придивляються» до трагічної історії людини у вовчій шкірі. Свій «реванш» вовкулака візьме в «Лісовій пісні» Лесі Українки й утвердиться як один із знакових персонажів національної літератури.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що процес олітературення народної демонології в творчості українських романтиків був тотальним і навіть масовим. Через фольклор, його естетичну спроможність і глибоку архаїку, відбувалось активне національне самоусвідомлення, пошуки власної ідентичності. Народна демонологія посідає тут особливе місце, її літературна цінність у персонажній сфері, яка відкриває невичерпне джерело захопливих сюжетів, до яких легко доєднатись авторською уявою і фантазією. Переходячи в літературу, персонажі народної демонології тяжіють до структуризації на інших, аніж у фольклорі, засадах. Народна демонологія насичена численними персонажами, кожен з яких має вузлу чи ширшу, але переважно досить конкретну спеціалізацію у взаєминах з людьми. Література вже на першому етапі опрацювання фольклорного фактажу обирає персонажів, найбільш придатних для вирішення літературно-мистецьких завдань.

На основі аналізу текстів українських романтиків, за значимістю і частотою використання, можна виділити таких персонажів, як русалка, відьма, чорт (про відьму і чорта йтиметься в наступному розділі – *Т. Д.-Т.*), мерці і вовкулака. Це досить короткий ряд, особливо на персонажному тлі фольклорних джерел. Письменники, звужуючи образний ряд народної демонології (численність нечисті часом теж фігурує в творах, але як умовне позначення її сили і всюдисущості), тим самим одразу посилюють її вагу, починають розробку образу в глибину.

Виокремлення образу русалки, як найбільш поетичного, знакового для романтичного світосприйняття, сталося в українській літературі не без

впливу європейського романтизму. Але українські романтики отримали щедрий фольклорний матеріал, який приваблював своєю літературною інтенцією. Впродовж 60–80-х рр. XIX ст. цей персонаж тиражується і поезією («Лоскотарка» Я. Щоголіва, «Русалка» Олени Пчілки), і прозою («Стехин Рог» О. Стороженка, «Русалка» Ганни Барвінок). Та вже наприкінці XIX ст. звернення до нього сприймалося з іронією, і не більше, як данина романтичній традиції, яку треба було долати чи переосмислювати, що й успішно здійснили ранні модерністи (яскравий приклад – еволюція творчості Лесі Українки від «Русалки» до Мавки з «Лісової пісні»), остаточно закріпивши цей образ як традиційний в українській літературі. Літературна спроможність персонажа прямо пов'язана з архетипністю його змісту. Поступово персонажі народної демонології позбуваються зайвої деталізації, на поверхню проступають ті риси, які зберігають і окреслюють глибинні коди. Русалка – це образ, який своїми витокami сягає культу мертвих, відомого всім архаїчним спільнотам. Але в європейському романтизмі мерці отримали своє окреме місце, заповнивши містичну літературу і сформувавши жанр горуру. Русалка ж асоціюється не так із потойбіччям, переважно моторошним, як із «двосвіттям». Найперше цей персонаж узагальнює історії про трагічне кохання, стає символом жертви заради / через кохання.

Архетипний зміст перевертня-вовкулаки пов'язаний з первісними віруваннями й водночас з процесом усвідомлення того, що людина, як біологічний вид, споріднена з усім живим, найперше з тваринним світом. Перевтілення людини в звіра чи комаху (як не згадати Франца Кафку) – це сюжет про її необмежені можливості і надзвичайні здібності. Але це також образ, який чи не найяскравіше уособлює «двоїстість» людської природи – тваринної і божественної водночас. Це та феноменологія людини, яка й нині, як і сотні років тому, здається незбагненою. Літературна матриця перевтілення, створена романтиками, продовжує жити письменство новими й часто несподіваними відкриттями.

Література до розділу

2, 3, 4, 7, 17, 20, 22, 24, 25, 30, 31, 38, 39, 41, 42, 43, 46, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 72, 73, 75, 77, 78, 80, 81, 87, 89, 94, 117, 126, 145, 152, 159, 161, 169, 172, 175, 176, 180, 196, 197, 199, 215, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 229, 230, 237, 243, 244, 245, 246, 255, 261, 262, 264, 265, 285, 286, 309, 313, 321, 328, 336, 338.

РОЗДІЛ III

ГЕНДЕРНІ ПАРАМЕТРИ ДЕМОНОЛОГІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ РОМАНТИЗМУ

3.1. Архетип демонічної жінки (образ відьми)

Вірування в існування людей з надприродною силою відомі всім народам, але кожна національна і навіть регіональна традиція має свою специфіку. Перебуваючи на межі профанного і сакрального світів, жінка зазнає позитивних і негативних впливів, а тому, як і весь світ, сповнена таємничості. У міфології такою «подвійністю» наділена відьма.

Історії з відьмами відображені в різних фольклорних жанрах (календарно-обрядових піснях, баладах, іграх, повір'ях, легендах, казках), релігійних проповідях, судових справах, наукових студіях, художній літературі. Інтерес до теми сформували дослідники XIX ст. (В. Антонович, О. Афанасьєв, В. Гнатюк, П. Іванов, М. Костомаров, В. Милорадович, А. Свидницький, М. Сумцов). Науковці кінця XX – поч. XXI ст., орієнтуючись на досвід попередників в осмисленні генези образу відьми, звернули увагу на етнографічні, етнолінгвістичні та археологічні відомості. Такий підхід вирізняє праці В. Балущка, Л. Виноградової, Г. Грабовича, В. Давидюка, К. Диси, А. Каустова, О. Кісь, В. Кметь, О. Курочкіна, О. Левкієвської та ін.

Популярність персонажа в українській усній традиції засвідчено і сучасними фольклорними записами, в яких респонденти переконують, що вони або ж їхні родичі, сусіди, знайомі постраждали через відьомські дії.

Дослідників XIX ст. більше приваблював фольклорний фактаж, етнографічні деталі, сучасних учених цікавить питання генези образу. Більшість стверджує, що слово «відьма» походить від давньоруського «вѣдь» – себто знання, чаклунство, і етимологічно пов'язане з праслов'янською та індоєвропейською мовами (санскритське *veda*– священне знання) [160, с. 23–24].

В язичеську добу древні слов'яни вважали відьмами жінок, які виконували функції жриць і були хранительками сакральних знань. Вони, за словами І. Огієнка, були «сильніше прив'язані до нашого стародавнього поганства, і по прийнятті Християнства ще довго сильно його трималася. І ці жінки найбільше заступили давніх волхвів, і з них постали різні відьми, чарівниці гадалки й т. ін.» [119, с. 180].

В. Балуюшок пов'язує цей персонаж з ініціальним обрядом, в якому відьма чи чаклунка виступала однією з головних осіб в обряді посвячення юнаків [10, с. 19].

На основі джерел давньоукраїнської літератури, А. Каустов виділяє 16 груп людей, що займалися магією. На думку дослідника, це свідчить про «істотну питому вагу магічних практик за язичницької доби в Україні, а також їхню різноманітність і поділ згідно з магічною спеціалізацією» [121, с. 251–270]. Через історичні об'єктивні та суб'єктивні причини, багато з цих назв цілком зникли, а диференціювалися між собою лише чаклун, відьма і знахар.

Надзвичайна популярність теми спричинила появу як у світовій, так і в українській літературі, художніх творів, у яких відьма знаковий персонаж. «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Вій» М. Гоголя, «Київські відьми» О. Сомова, «Закоханий чорт» О. Стороженка відобразили не лише загальний погляд на постать відьми, позначений подвійністю її сприйняття, але й сформували та закріпили за персонажем певну модель поведінки й функцій. Перше визначав страх людини перед незрозумілим і таємничим світом, а друге, як зауважив О. Левицький, на Україні народний погляд на чародійство був не демонологічний, а виключно пантеїстичний [164, с. 266]. Припускаючи можливість існування в природі сил незнаних основній масі, народ вважав, що багато із них доступні особам, які їх досягнули, а опанування таємницею природи не уявлялося справою гріховною, суперечною релігії.

У світоглядних уявленнях українців відьма – це жінка, яка своїми зовнішніми ознаками не вирізняється серед оточуючих. Заміжня, але чоловік та сусіди не підозрюють її в чаклунстві, лише випадок або ж необережність виказують чарівницю. Переважно, вік такої особи не вказується, але наголошується, що «ще й не стара дуже жінка, але з нечистими ділами знається» [224]. Рідше відьма – «стара бабисько у чорним лахмітті» [224], яка не приховує свого ворожого ставлення до людей. Ознакою чаклунки є «погане око», а якщо вона «родима», то мусить мати ще й невеликого хвоста. Ставлення до неї було дещо м'якшим, адже «то така, що від роду вже відьмою народилась, бо в її роду всі відьми – від матері до дочки» [184, с. 54]. «Вчена» відьма вважалася набагато небезпечнішою, бо вона свідомо чинила зло. Чаклунка здатна до перевтілень; найчастіше вона з'являється вночі, а особливо в переддень річних свят (Великдень, Юрія, Купало, Різдво); відьми збираються на свої гульбища-шабаші (злітаються з різних куточків світу); боїться хлопця-первістка, пса-ярчука, співу півня, не може переступити магічного кола; покаранням за чарівництво є її страшна смерть [41; 184].

Етнографічні джерела зберігають чимало свідчень про те, що відьма – об'єкт постійної уваги з боку громади, з нею пов'язували незвичайні події та явища і, як зауважує О. Кісь, виникали обставини, коли односельці потребували певних магічних послуг або карали чаклунку за наслідки її дій [133, с. 229]. Звідси розмаїтість народних сюжетів про відьом, і навіть «ціла народна філософська концепція, як треба поводитися. Тут і поради, як виявити відьму, як відрізнити природну та навчену, як “відворожувати”» [63, с. 105].

Хоча літературна історія української відьми й розпочинається образом Кумської Сивілли в «Енеїді» І. Котляревського, все ж особливого «статусу» чаклунці надав перший прозаїк української літератури – Г. Квітка-Основ'яненко. Його повість «Конотопська відьма» утвердила в

національному письменстві інтерес до народного демонологічного оповідання і водночас порушила надзвичайно цікаву проблему – як народні вірування / «забобони» формують суспільну свідомість. Видається на те, що саме з «Конотопської відьми» в національному письменстві розгортається захопливий сюжет про «чоловіче» і «жіноче» притягування / відштовхування, тобто те, що сучасна наука вписує в категорію гендеру.

На нашу думку, визначальною характеристикою «Конотопської відьми» Г. Квітки-Основ'яненка є відчуття незвичності, а точніше того, що Г. Блум називає *дивністю* – «ефект оригінальності, котрий ми або не можемо асимілювати, або який настільки асимілює нас, що ми перестаємо його помічати» [21, с. 7]. Ця *дивність* у химерному поєднанні реального й фантастичного: діалоги Забрьохи і Пістряка актуалізують увесь «комплекс» народних уявлень про відьом. Водночас ці розмови стають своєрідним пошуком винного – того, кого ці двоє в силу свого суспільного стану, можуть і хочуть звинуватити в «напастях», а точніше у власних невдачах. Так у славному Конотопі розпочинається полювання на відьом, або ж за Г. Грабовичем «архидраматичний приклад того, як перцепція статі (gender) і політика статі (genderpolitics) можуть легко перетворюватися на соціопатологію, на планомірну й нещадну війну патріархального суспільства проти жінки, тобто не кожної жінки, а власне жіночого начала» [69, с. 276].

Сотник і писар мають досить аргументів для такої розправи: перший – через «печеного гарбуза» від Олени Йосиповни, другий – через кпини містечкового жіноцтва. Зрештою й шукати способів теж не треба, бо йдеться про традицію, яка переходить від батька до сина й визначається не інакше як переємність. Саме оте: «А що ж покійний панотець з ними робив? Кажі лишень, може, і я теж зумію зробити?», – стає визначальним для Микити Уласовича Забрьохи, якому писар переповідає історію «велеліпного пана сотника прехраброї Конотопської сотні» Уласа Панасовича, що «з сими бабами єгипетськими, просто рещи, відьмами, управлявся

благочестивомудренно...у річці топляше» [122, с. 146]. Ретроспективу можна продовжити – так робив і Опанас Забрюха. Отож, вчинок унука проектується не інакше як норма і традиція – «Що то старовина! Любезне діло!» [122, Т. 2, с. 154].

Можливо авторська логіка скерована й на історичну подію, пов'язану з гетьманом І. Брюховецьким, який 1665 року наказав спалити шістьох жінок звинувачених у відьомстві: «...боярин де и гетман войска Запорожского Иванъ Мартыновичъ велел зжеч пять баб ведмъ да шестую гадяцкова полковника жену. А зжечъ де ихъ велел за то, мнил на них то, что оне ево гетмана и жена ево портили и чахотную болезнь на них напустили..., носятца де у нас в Гадиче те слова, будто де те же бабы выкрали у гетмановой жены дитя из брюха; а иная де баба ведьма ушла. А как де те бабы сидели за караулом в меншом городе в погребу, и от них де из погреба бегивали мыши и кошки и по городу бегаютъ многое время, и бегав де незнамо одеваютца» [146, с. 5]. Принаймні «глаголаніє» Пістряка про силу й можливості відьом дуже перегукується з історичними джерелами про судові процеси над відьмами [5; 95; 305; 318].

Саме в контексті національної історії пропонує поглянути на «Конотопську відьму» Олексій Гончар. Дослідник вважає, що творча мета її автора полягала передусім у художньому осмисленні й розкритті причин історичного занепаду Української козацької держави: «Зовнішні причини зрозумілі кожному: це загарбання, поступова окупація України Росією й перетворення її на експлуататорську колонію імперії. Внутрішні ж причини – це міжгрупові чвари, що роздирали українське суспільство, брак сильних, мудрих патріотичних, активних, пасіонарних, благородних лідерів, це виродження, перетворення козацької старшини на корисливу експлуататорську-панівну верхівку, на знікчемніле начальство» [65, с. 36]. Очевидно, історії з відьмами, що з дивною системністю бентежать українську громаду, видалися Квітці найвдалішою ілюстрацією суспільного життя, бо ж

виявляється, що в Конотопі топити є кого і є за що. Ті, хто потрапляє на екзекуцію, особисто скривдили Пістряка: Пріська Чирячка замість приворотних любовщів, дала йому чогось такого напитися, що пан писар з вечорниць «ледве додому добіг»; Химка Рябокоби́лиха «вказала», що писар «у чоловіка бджоли підрізав»; Явдоха Зубиха «глянула на нього й всміхнулася..., а він давай вегері скакати перед громадою» [122, с. 150–151]. Так алегорично письменник говорить про те, що завжди є і будуть ті, з ким можна розправитися навіть через посмішку. Водночас Г. Квітці цікаві й важливі народні уявлення про чаклунок. Автор «Конотопської відьми» вперше в національному письменстві засвідчує їхні різні «спеціалізації»: перша Пріська Чирячка – «усю худобу попереводила на зілля та корінці та на усякі ліки, та й лічить людей чи від лихоманки, чи від гризів і від заушниць, бо вона змолоду давила зінське щеня; знімала остуду, переполох вилива, злизує від уроків, соняшниць заварює»; друга – Химка Рябокоби́лиха – могла вказати «замиравши» на злодія, табашника, брехуна; третя – Явдоха Зубиха – «стара-стара та престарезна!... Кажуть про неї люди, що вона як удень, то і стара, а як сонце заходить, так вона і молодіє; а у саму глупу ніч стане молоденькою дівчинкою, а там і стане стариться і до сходу сонця вп'ять стане така стара, як була учора. Так вона як помолодіє, то й надінебілусорочку і коси розпустить, як дівка, та й піде доїти по селу коров, овечок, кіз, кобил, собак, кішок, а по болотам жаб, ящериць, гадюк»; четверта – Пазька Псючиха «як усі полягають спати, а вона вийде надвір та й махне рукою. То куди махнула, туди і хмари підуть»; п'ята – Домаха Карлючківна – страшна з лиця «перейшла жити у пустку, що на леваді, над болотом, та й стала чаклувати та людям капості робити» [122, с. 150–152]. Як бачимо, згадуються в «Конотопській відьмі»: знахарка, що лікує людей, ворожка-провидиця, природжена і навчена відьми, хмарниця, що відводить дощові та грозові хмари.

Значна частина етнографічних матеріалів підтверджує, що Квітка відтворив детальний і правдивий опис судів над жінками, яких підозрювали в

чарівництві: «купали» відьом у Правобережній Україні не лише у XVIII ст., а й у XIX ст. [95, с. 30 – 39; 184, с. 58]. К. Цибульський фіксує такий факт 1833 року [305, с. 76–83]. Про таку «практику» через посуху, пише й сам Квітка в листі до П. Плетньова: «...все это основано на рассказе старожилов. Топление (мнимых) ведьм при засухе не только бывалое, со всеми горестными последствиями, но, к удивлению и даже ужасу, возобновленное помещицею соседней губернии»[128, Т. 7, с. 214].

В «Конотопській відьмі» письменник з точністю подає опис пристрою, що слугував у випробуванні: «Посеред ставу убито чотири палі товстеньких, а угорі зв'язано вірьовками, та вп'ять якось-то хитро та мудро попереплутувано; та у кожній палі угорі дірка продовбана і туди вірьовка просунута» [122, Т. 3., с. 149]. Детальний опис такої екзекуції містять і судові справи: зв'язавши в особливий спосіб підозрювану у відьмуванні жінку («великий палець правої руки прив'язували до великого пальця лівої ноги і теж робилось навхрест»), кидали на мотузці в річку або став, якщо вона одразу топилася, її витягали як невинну, в протилежному випадку – визнавали відьмою та карали [5, Т. 1, с. 347].

Конотопською відьмою виявилася Зубиха: «Як об дошку, так наша Явдоха об воду, і не порина, а як рибонька поверх води, так і лежить, і бовтається зв'язаними руками та ногами» [122, Т. 3, с. 157]. Автор акцентує не лише на фантастичній природі відьми, його більше цікавлять люди та їх поведінка аж до подробиць: «Усі кричать, гомонять, біжать до неї, против неї; усяк хоче тусана або запотиличника їй дати...та є за що! Нехай не краде з неба хмар, не хова дощу у себе на миснику» [122, Т. 3, с. 158].

Мотиви перевтілення відьми в живі істоти та неживі предмети відомі всім індоєвропейцям. Проте набір відьомських метаморфоз в українській демонології – один із найповніших. В. Милорадович наголошував, що така «здатність до перевтілення часом обмежується лише 12 видами предметів, а часом визнається майже безмежною» [184, с. 50]. Ще й дотепер побутують

розповіді про те, що відьма може перекидатися в: *жабу* («Ведьми то рубили погане тайком. То якею жабою перекинетесь. Колись я жила на хуторі, то така жаба великая прилізла в комору. Раз викинув її хазяїн, другий, а на третій взяв, то й скулов її вилами. А на другий день, приходять сусідка, то й янчить на ногу» (О. Філіпчук, 1931 р. н., с. Щетинь Любешівського р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 446]; *комаху* («вона (відьма – Т. Д.-Т.) прилетіла жуком у хлів. Тико пирид яким вже святом? От Юрія! А чулувік пубачив того жука, та й схватив вилка і просто в того жука попав, а на ранок вже прийшла та баба-відьма, її Лялькою звали, й на ногу скаче, нога пробита» (М. Нінічук, 1930 р. н., с. Щетинь Любешівського р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 447]; *собаку* («Відьма, то тая в субацюру такую великую більш перекидаєцца» (Є. Потапчук, 1921 р. н., с. Великий Обзир Камінь-Каширського р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 447]; *кота* («Був случай, то старий Чубалишин чулувік зловив на Купала чорного кота і відрубав йому когті. А зранку в сусідки були відрубані пальці. Бо вона була ведьма»» (М. Нінічук, 1930 р. н., с. Щетинь Любешівського р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 448]; *зайця* («До нас колись прибігав заєць, а з нашого хлива до другого пішов. Пирибили йому ногу, а на другий день пубачили, що одна жінка биз ноги» (В. Ліщук, 1921 р. н. в с. Боровне Камінь-Каширського р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 448]. Рідше трапляються мотиви перекидання відьом у неживі предмети: *мітлу* («Ведьма, то пирикінецца мітьолкою. Та й лякає» (С. Терещук, 1924 р. н., с. Нири Турійського р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 448]; *колоду* («Хлопци йшли з вечорниц, а їм на дорози колода. Вони туди – вона за їми. Ото лякала» (О. Філіпчук, 1931 р. н., с. Щетинь Любешівського р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 448]; *клубком* («Викотився з хліва якийсь мохнатий клубок, та й покотився по вулиці. Скотився до дороги, а з клубка зробилась баба, а в її в руках дійниця з молоком» (О. Літвінчук, 1935 р. н., с. Пульмо Шацького р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 448].

За містечковим поголосом, Явдоха-відьма перекидалася в колоду, кішку, собаку, зі старої в молоду, а її чарування поширювалися на всі сфери

людського життя. Тому Забрьоха й просить Зубиху причарувала до нього Олену Йосиповну. Для чарів-любощів відьма використовує воду, принесену від криниці «особливим способом», любисток, материнку, чорнобривці, цвіт папороті, терлич та ще «узяла муки пшеничної, замісила водою, та й вийняла з калитки у папірці кошачого мозку... далі достала у себе з хустки, що був зав'язаний, слід пана Забрьохи та й розділила пополам і одну часточку всипала у те ж таки тісто, замісила і скачала коржик» [122, Т. 3, с. 170].

З цитованого уривку зрозуміло, що письменник звертається до найархаїчніших пластів фольклору. Рослини, згадувані Квіткою, присутні в народних замовляннях. Ці фітоніми (любисток, материнка, чорнобривці, терлич) наділені магіко-анімітичною семантикою приворотного зілля. Сучасні фольклористи наголошують, що лише «у замовляннях спостерігаємо звертання до конкретних рослин, що володіють магічними властивостями» [47, с. 92]. Український етнографічний матеріал про любовну магію, зафіксований В. Милорадовичем, містить опис магічних дій, які виконували над слідом, аби приворожити, причарувати людину («Дівка, котра полюбить парня, бере землі з-під його сліду з правої ноги і замазує у себе в челюсті, і він тоді до неї пристане» [184, с. 34]). Очевидно, в міфо-ритуальних уявленнях, земля з-під сліду ноги служить медіатором між двома особами. Маніпуляції з нею в комплексі зі словом можуть контролювати дії, поведінку та життя людини. Примітно, що автор «Конотопської відьми» подає й вербальну частину ритуалу. Логічним завершенням Явдошиного привороту стає закляття, яке вона кричить у піч: «Терлич, терлич! Десятьох приклич, а з десятьох дев'ятьох, ... а з двох одного та доброго» [122, Т. 3, с. 170]. Про «любощі», як одну із магічних практик, згадує й А. Свидницький: «В чім чарівниця може допомогти, то любощі: так зробить, що кого схочеш, той і покохає» [246, с. 446].

Окрім опису обряду «привороту», Г. Квітка-Основ'яненко акцентує на ще одному особливому об'єкті міфологічного простору – хатній печі. У

фольклорі вона – важливий атрибут багатьох дійств. Культ печі, яку називають хатнім вогнищем чи опікункою дому – характерна риса міфологічних уявлень усіх слов'ян. Саме з півного комина відьма, за народними переказами, вирушає в чарівний політ. У східнослов'янській міфології мотиви про відьомські польоти містять і перелік особливих ритуальних дій та предметів, які використовує чаклунка. До них належать кочерга, мітла, ступа, терниця, рогачі. В обрядовому фольклорі вони вважаються жіночими й використовуються з ритуальною метою. На думку М. Нікольського, і піч, і речі, пов'язані з нею, характеризуються лімінальною семантикою [200, с. 64]. Власне, лімінальність, як приналежність до двох світів, і є однією з основних характеристик відьми в українському фольклорі. Атрибутами відьомського польоту в «Конотопській відьмі» служить днище зі ступи та веретено: «Явдоха як свисне, як цмокне!.. днище піднялося угору, на ньому пан сотник верхи, а ззаду підсіла Явдоха, та знай веретенем поганя, та цмока, та приговорює, мов на кобилу, і піднялися під самі небеса!» [122, с. 175]. Подібні предмети зустрічаємо в чарівних казках, тут ними володіє Баба-Яга. Г. Квітка-Основ'яненко, немов ненароком, все ж уживає для свого твору назву «казка»: «А сюю повість, або казку, та розказав мені покійний Панас Месюра...» [122, с. 190]. Щодо казкової основи твору, то вона чітко простежується в однаковому початку всіх розділів: «Смутний і невеселий...», в триступеневому повторі мотивів (потоплення відьом показано тричі) і т.д. Зрештою, й Квітчина відьма деякими рисами нагадує казкову Ягу. Так, у VII розділі «Конотопської відьми» Зубиха з'являється до Олени у вигляді старенької бабусі: «Та я так собі... я і здалеку і не здалеку, я і тутешня, я й зовсім не відсіль; я і нічого не знаю і усе знаю; і хто, і по чому журиться, я і знаю, і не знаю; і що подіяти, і вмію і не вмію» [122, с. 168]. Подібні «знання» має й «стара бабище» з української народної казки «Шовкова держава» [122, с. 113].

О. Боряк переконує, що значна частина міфологічних уявлень про сакральність веретена пов'язувалась із його обертовими властивостями. Саме

це зумовило той факт, що веретено зайняло одне з провідних місць у релігійно-міфологічній картині світобудови. Тут воно виступає медіатором полярних семантичних сфер [27, с. 33]. Ураховуючи те, що цей предмет використовується в ткацтві, традиційно жіночому ремеслі, його поява в тексті Квітчиного твору цілком умотивована. В українських легендах, відьомським польотам передують магічна церемонія – виготовлення спеціальної мазі чи рідини. У «Конотопській відьмі» цю функцію перенесено на свист Явдохи. У фольклорі свист характеризується неоднозначно: з одного боку, він виступає оберегом від нечистої сили (його бояться водяники та лісовики), а з іншого – він є знаком магічного виклику надприродних істот [112, с. 335]. Та все ж видається, що сцена фантастичного польоту не стільки демонструє відьомську силу Явдохи Зубихи, скільки додає до характеристики конотопського сотника, що «полетів, як гусак» [122, Т. 3, с. 172]. Таке порівняння стає аж надто промовистим, якщо врахувати фольклорну символіку цього птаха. «В малорусской поэзии, – наголошує М. Костомаров, – гусь встречается более всего в шуточных песнях. Шипение, подобное змеиному, охота погнаться за человеком исподтишка, а потом трусость против открытого неприятеля придали этой птице насмешливое значение» [14, с. 103]. Фактично, мовою фольклорного символу Г. Квітка увиразнює риси свого героя – глупоту й боягузтво.

Цікавою є й числова символіка Явдошиного «приворотного» замовляння, бо тут зворотний лік має свою магічну мету – «зменшення наявності» [279, с. 275]. Водночас сцена чарування посилює авторську іронію. Для «дії» чарів, Зубиха вириває з лівого вуса Забрюхи кожен дев'ятий волос, а «пан сотник кричить, пан писар регочеться» [122, с. 172]. В такий спосіб знижуючи надприродне, автор створює комічну ситуацію.

У східнослов'янській міфології відьма абсолютно негативний персонаж. Покаранням за її лихі вчинки, зазвичай є страшна смерть. Чарівниця помирає тяжко: «Довго не вмере, поки не перекаже кому. А ж

нихто ни хоче приймати» (С. Терещук, 1924 р. н., с. Нири Турійського р-ну, Данилюк-Терещук Т.); «...у нас у селі була жинка, то як вмирала, то вмерть ни могла. Аж поки стелю не зірвали. Як глина посипалась, то й сконала» (М. Борбіч, 1921 р. н., с. Старі Червища Камінь-Каширського р-ну, Данилюк-Терещук Т.); «коли відьму ховають, то у труну чи могилу тра забити осиковий кілок» (А. Сорочук, 1934 р. н., с. Майдан Липненський Маневицького р-ну, Данилюк-Терещук) [85, с. 451].

Г. Квітка-Основ'яненко додає сцені смерті відьми більшої фантастичності: «Умира і не вмира; і руками, і ногами не двига... Далі зірвали стелю... тут де взявся ворон, та чорний-чорний; улетячи у хату, надлетів над неї, крилами махнув... тут їй і амінь... Нікуди її по-людськи ховати; виволокли за село, зарили ниць у яму, прибили осиковим кілком та зверху і заплішили, щоб не скочила. Собаці собача смерть!» [122, Т. 3, с. 191].

Зрештою, покараними виявляються всі герої «Конотопської відьми»: Забр'юху усувають із сотництва й до того ж він «покараний» одруженням з «гнусообразною» дівкою Солохою; Пістряк несподівано втрачає посаду писаря; Халявський, будучи сотником прокрадається: Олена заживає поганої слави. Отже, таке закінчення твору має моральне обґрунтування та постає у «вигляді правил і зразків поведінки – своєрідних моральних уроків» [25, с. 71]. Цілком очевидно, що в Г. Квітки-Основ'яненка образ відьми психологічно глибокий та більш індивідуалізований. Найбільш цікавим аспектом його модифікації є амбівалентне ставлення до всіх тих моментів відьомства, які можна узагальнити поняттям «забобони». Точніше сказати, іронічне ставлення саме до ритуальних деталей. Оточена заниженими в морально-етичному плані чоловіками (Забр'юха, Пістряк), Явдоха набуває жіночої «притягальності». В ній відчувається вітальна сила, вона весела й дотепна навіть тоді, коли її «топлять». Ці характеристики дозволяють

письменнику відкрити шлях до архетипного змісту образу, що й започатковує відкриття нового – психологізму персонажа.

Вплив народної творчості на красне письменство йде як через безпосереднє запозичення мотивів, так і через використання жанрових форм. Однією з них є казка. Її розповідна манера регулює механізм зв'язку між оповідачем і слухачем. Адже тут оповідач бере на себе «функцію свідка, що розповідає про пригоди або повторює чужі оповідання і таким чином надає їм очевидної гарантії достовірності» [54, с. 341]. В літературній моделі таку функцію переймає на себе автор.

Зіставлення тексту народної казки «Івасик Телесик» із оповіданням «Ведьма» Г. Квітки-Основ'яненка засвідчує їх безсумнівну подібність, а то й тотожність в основних моментах. Примітно, що й сам письменник у підзаголовку уточнює, що його твір – «украинская сказка». З огляду на такі зауваги, можемо припустити, що в основу «Ведьмы» покладено казковий мотив про відьму – викрадачку дітей. Суто казковою є дія твору – викрадення героя і його втеча. Роль і функції оповідача автор розподіляє між «видавцем» і «дописувачем Грицьком Основ'яненком». Гарантією достовірності стають авторські зауваги про те, що «из песни, что из сказки слово не выкидывается, а выкинешь слово, не наверстаешь и тремя» [123, Т. 2, с. 431]. Як в уснонародному, так і літературному варіантах тотожною є система персонажів: дід (козак), баба (жінка), Іванко, відьма, її дочка Оленка, коваль, гуска. Подібний і фінал: Іванко втікає від відьми та повертається додому. Проте, казковий сюжет акцентує на чудесному народженні героя, його викраденні та втечі, а Г. Квітку-Основ'яненка більше цікавить образ відьми. Помітно, що цей персонаж поєднує риси казкової Яги і відьми із народних меморатів.

Знайомство читача з відьмою відбувається ще в експозиції твору. Вона – дівчина, яку покинув козак, через те, що в неї мати – відьма. Парубок одружується з іншою, а ображена відьмина дочка, перейнявши від матері

«ремесло» та «слетав на Лысую гору, под Киев, стала ведьмою сполна, как, сами знаете, ведьмы бывают: и с хвостиком, и с чертовой думкой, и со всеми сатанинскими пакощами» [123, Т. 2, с. 432]. Її помста родині козака-зрадника щоразу дужчає. Відьма виганяє подружжя з нової хати, «псує» худобу та збіжжя, і навіть викрадає в матері ненароджених дітей. Спорідненість усіх цих моментів із фольклором можна ілюструвати відповідними посиланнями на фольклористичні джерела [58, с. 229 – 230]. Сучасний фольклорний фактаж переконує, що й респонденти кінця XX – початку XXI ст. вірять у те, що відьма «псує» худобу, врожай: «Вони (відьми) з чого хоч брали і пірінімали» (В. Ліщук, 1921 р.н., с. Боровно Камінь-Каширського р-ну, Данилюк-Терещук Т.) [85, с. 452], а свої «знання» переймає від матері-відьми, бо «в її роду всі відьми – від матері до дочки» [224, с. 68].

З огляду на викладене вище, можемо припустити, що для Г. Квітки-Основ'яненка важливим було зближення авторської позиції з народним світосприйняттям. Водночас міфологічний персонаж виходить за межі початкового фольклорного джерела і модифікується автором. Письменник мистецьки експериментує: з одного боку, образ відьми дозволяє йому залишатися в межах уснонародної традиції й національного колориту, а з іншого – авторське іронічне ставлення до «забобону» дозволяє модифікувати персонаж. Письменник лише «приглядається» до літературного потенціалу образу відьми (її літературний тріумф припадає на XX століття), але вже закладає основи магістральних пошуків – в сфері архетипу жіночої Тіні, адже найбільш привабливим в образі відьми є її жіноча ірраціональна могутність.

Н. Петруніна називає повість «Київські відьми» найкращою з усіх «малороссийских небылиц» О. Сомова [218, с. 8]. Фольклорний сюжет про те, як чоловік, вистежуючи дружину-відьму, потрапляє на відьомський шабаш, переростає у фантастичне оповідання. Головна героїня твору Катруся Ланцюгівна має одну надто промовисту характеристику: «Завше, коли був

місяць у серп, чоловік помічав ночами за дружиною якийсь незвичайний неспокій» [265, с. 56].

У народних легендах відьма, бажаючи вирушити на промисел, «знімає з себе сорочку, намащує все тіло якоюсь маззю, ставить після цього в піч горщик з рідиною, розігріває її і, коли варево починає парувати, відьма схоплює кочергу чи помело, сідає верхи, як на коня, і вилітає разом з випарами в комин» [310, с. 199]. О. Сомов не порушує традиції: Катруся «поставила на жар гладущика з водою і почала кидати в нього зілля, примовляючи стиха дивні і дикі для вуха слова» [265, с. 54]. Витримана автором послідовність магічних дій чарівниці, все ж порушується авторською іронією, коли вода в горщику закипіла, звідти «пискливим і різким голосом... пролунало одне слово: “Лети, лети, лети”. Після того відьма намастилась якоюсь маззю й вилетіла в каглу» [272, с. 55]. Фольклорні сюжети, вказуючи на чудодійну силу відьомської мазі, не розкривають секрету її складників. У творі О. Сомова маємо цілу «рецептуру»: «Там були людські кості й волосся, засушені кажани і жаби, зміїна шкура, вовчі зуби, чортові пальці, осикове вугілля, кістки котячі, безліч небачених мушель, якогось зілля, корінців – годі усе пригадати» [265, с. 57].

У міфології багатьох індоєвропейських народів популярні сюжети про відьомські зборища-шабаші на голих вершинах гір. Українські легенди розповідають про улюблене місце зібрання відьом – Лису гору в Києві, а «головує на цьому зібранні відьмак або вовкулака» [310, с. 199]. В оповіданні «Київські відьми» О. Сомова це місце зображується так: «На самій маківці гори була гладка місцина, чорна як вугілля, і гола, мов лисина старого діда. Посеред майдану стояло риштовання зі сімома східцями, що покриті були чорним сукном. На риштованні сидів здоровенний ведмідь з двома мавпячими пащеками, цапиними рогами, зміїним хвостом, з настовбурченою щетиною по всьому тілу, з руками кістяка і котячими кігтями на пальцях»

[265, с. 59]. У традиційних сюжетах відсутній детальний опис і самих зборищ, вони подаються через посередництво окремих деталей. В авторському тексті немає обмежень для фантазії, що й сприяє розвитку сюжету.

Фольклорна відьма не буває доброю навіть до своїх рідних [116, с. 443]. Стара Ланцюжиха з «Київських відьом» О. Сомова примушує до відьмування дочку. Катруся, виправдовуючись, розповідає чоловікові: «Я не винна. Винна моя мати, що силоміць відвела мене на сабаш. Прирекла мене в чарівниці і вимучила страшну клятву. Мені було тільки чотирнадцять» [265, с. 61]. Смерть чекає на ту людину, яка дізнається про таємницю чаклунки. Змушена вбити того, хто їй найдорожчий, і Катруся Ланцюгівна. Отож, в оповіданні О. Сомова перемагають «київські відьми», а не любов Катрусі до Федора. Від чаклунства страждає сама героїня. Воно порушує її сімейну ідилію. Така розв'язка твору цілком логічна, бо в уявленні народу чарівництво – тяжкий гріх.

З огляду на викладене вище, можемо припустити, що для характеристики образу відьми О. Сомов використовує найбільш упізнавані фольклорні мотиви. Водночас письменник прагне досягнути й іншу сторону образу: жінка-демон здатна кохати й страждати. Таке «роздвоєння» співзвучне з фольклорними уявленнями про подвійну природу відьми, але саме це й дозволяє митцеві наблизитися до психологічного потрактування персонажа, розглянути відьомство не як безпричинне зло, а як трагедію для людини, що стала жертвою фатуму. Цей художній хід вирізняє твір з-поміж «народних» оповідань О. Сомова. Відьма Катруся Ланцюгівна переживає, страждає, кохає, а це вже свідомо трансформація фольклорних мотивів.

Світ фантастичних оповідань М. Гоголя органічно поєднує смішне та страшне, а майже всі сюжетні колізії «Вечорів на хуторі біля Диканьки» та «Вія» так чи так розгортаються довкола образу відьми. Яскравість і виразність персонажа в авторському тексті переконує, що різнопланове

використання добре впізнаваних міфологем дає митцеві можливості для індивідуалізації своїх героїнь. Гоголева відьма, як і її фольклорний відповідник, здатна до перевтілень. В «Майській ночі, або Утоплений» це вродлива, але зла мачуха, яка знущається з пасербиці. У «Вечорі на Івана Купала» відьомські метаморфози майже безкінечні (чорний собака, що раптово перетворюється в кішку, і, нарешті, «стара потворна баба з лицем ніби печене яблуко, вся зігнута в дугу; ніс із підборіддям немов щипці, якими лускають горіхи» [59, Т. 1, с. 67]. В «Ночі перед Різдвом» – молодиця, яка ніби й нічим не вирізняється з сільської громади, але напередодні Різдва вилітає з комина на мітлі, збирає зорі, має невеликого хвоста, бігає чорною кішкою, доїть чужих корів. Письменник використовує добре впізнавані фольклорні мотиви, прагне відтворити своєрідну народну віру в чарівництво: на відьму зважають, її бояться і знають як від неї рятуватися.

Іншою постає відьма в оповіданні «Вій» М.Гоголя. Надзвичайної вроди панянка увиразнює всі демонічні риси фольклорної відьми. Дослідники неодноразово зауважували, що в цьому тексті, автор об'єднав у єдине ціле два сюжети. Перший, орієнтований на схему народної казки про відьму та парубка [270, с. 472–477]. М. Сиваченко назвав його «вієвським» типом казкового сюжету [250, с. 59–60]. Другий – поява фантастичної істоти, яку письменник називає Вієм. У коментарях до повісті М. Гоголь пише: «Вій – колосальний витвір протонародної уяви. Таким іменем називається в малоросіян начальник гномів, у якого вії на очах сягають землі. Вся ця повість – народний переказ. Я не хотів ні в чому змінювати його й розповідаю майже в такій же простоті, як чув» [59, Т. 2, 127].

Та все ж гоголівський Вій не такий уже й однозначний щодо свого фольклоризму. На нашу думку, його розгадку слід шукати в найближчому оточенні – образах відьми та Хоми Брута. Вперше семінарист-філософ зустрічається зі старою і гидкою чаклункою вночі. Її демонську природу виказували очі, що «блищали якимось незвичайним блиском» [59, с. 133].

«Лихе око» – промовиста деталь у характеристиці зовнішніх ознак відьми не лише в українському, але й російському, білоруському, польському, сербському, болгарському фольклорі. Добре відомі цим народам і мотиви про відьомські польоти. Для них чаклунка використовує мазь чи рідину, виготовлену за спеціальним рецептом, секрет якого тримається в таємниці та предмети хатнього вжитку (мітлу, кочергу, рогаці, ступу і т. д.), інколи відьма може літати верхи на людині [184, с. 54]. Ці фольклорні мотиви і використав автор «Вія». Стара відьма, що несподівано з'явилася перед семінаристом, миттєво скочила верхи на нього і «все це сталося так хутко, що філософ ледве міг отямитись і схопив обома руками себе за коліна, бажаючи вдержати ноги, та вони, на превелике здивування його, підіймалися проти волі й робили стрибки хутчій за черкеського бігкна. Коли вже минули вони хутір, і перед ними відкрилась рівна долина, а з боку простягся чорний, як вугіль, ліс, тоді тільки він сам собі: “Еге, та це відьма!”» [59, с. 133–134]. Читаючи молитви, Хома Брут позбавляє відьму її демонічної сили, а тоді, схопивши поліно, що лежало на дорозі, починає щосили «гасити ним стару» [59, с. 134]. Тут і відбувається міфічна метаморфоза старої відьми в молоду панну: «Перед ним лежала красуня з розтріпаною розкішною косою, з довгими, як стріли, віями. Непритомно відкинула вона на обидві сторони білі оголені руки і стогнала, підвівши вгору очі, повні сліз» [59, с. 351]. Панночка-красуня – донька багатого сотника, перед смертю просить батька аби відхідну по ній упродовж трьох ночей читав семінарист-філософ Хома Брут. Такий авторський акцент на перетворенні (старої й потворної баби в молоду дівчину-красуню) актуалізує уявлення про змінну зовнішність чаклунки. Серед традиційних мотивів чимало розповідей про те, як вночі відтинають лапу кішці чи собаці, підковують коня, проколюють жабу, а зранку такі ушкодження виказують відьму [184, с. 49–61]. На думку сучасних дослідників, здатність відьми до перевтілення та її зловорожість до оточуючих належать до визначальних характеристик персонажа [41, с. 231]. Такі ж риси і в панночки-відьми [59, с. 365].

У відомих варіантах казки «Про парубка і відьму» герой виходить переможцем у боротьбі з нечистою силою, бо має помічників (діда, бабу, дівчину, наймита, москаля, запорожця), які радять йому, що слід робити першої, другої та третьої ночі [281, с. 36]. М. Гоголь залишає Хому наодинці з нечистою силою. Філософ намагається сховатися від панночки-відьми: першої ночі він «пройнятий страхом, обвів навколо себе коло. Насилу почав читати молитви й вимовляти закляття, що їх навчив його один чернець, який усе своє життя бачив відьом та нечисту силу» [59, с. 368]. В народній казці «Відьма і дяк» герой, за порадою бабусі-помічниці, рятується від відьми за допомогою чарівного кола: «Візьми собі освячений роговий ніж, і, як тільки трісне труна, ти читай, а як другий раз трісне, то стережися, а як трісне третій раз, то падай на підлогу і малюй коло довкруг себе тим ножем» [281, с. 36]. Примітно, що в багатьох індоєвропейських народів, колу, коловому обходженню чи оборюванню традиційно належить функція оберегу від нечистої сили: «Якщо хтось побачить відьму і обійде кругом її, чи її хати, то тая відьма вже не вийде в хату і помре» [41, с. 238]. Друга ніч для семінариста була жахливою, бо «відьма почала вимовляти мертвими вустами страшні слова ..., вона творила закляття» [59, с. 152]. Лише перший віддалений крик півня та чарівне коло врятували його від відьомського зла. Кульмінацією повісті стає третя ніч – переляканий до смерті Хома «пропав того, що побоявся. Аби не злякався, то відьма нічого не могла б з ним зробити» [59, с. 368]. Отже, письменник не порушує фольклорної першооснови демонологічного персонажа. Його відьма, як і вся «нечиста сила» «Вечорів на хуторі біля Диканьки», або смішить (смішне не страшне), або страшить, наближаючи до усвідомлення страху як моральної смерті. Загалом, його демонічні жінки (сільська спокусниця – зла мачуха – стара потворна баба – фатальна красуня-упириця) вирізняються своїм психологічним резонансом, який, за словами Г. Грабовича, «родиться зі стику жіночого й чоловічого» [69, с. 277].

Головна інтрига оповідання «Закоханий чорт» О. Стороженка полягає в зображенні відьми, яка прагне порвати з нечистою силою, позбутися своїх «знань» і врятувати власну душу. Примітно, що такий авторський задум зберігає всю принагідність, фантастичність і надзвичайність фольклорних мотивів про відьомство. Спробуємо простежити, які ж із них послужили основою для образу відьми Одарки в оповіданні «Закоханий чорт» О. Стороженка.

Авторська розповідь починається із пікантної сцени побачення дівчини-красуні з козаком. Незвичайним є не лише місце зустрічі героїв («невелика сажалка»), а й їхня поведінка. Дівчина починає роздягатися, і при місячному світлі стає помітним невеликий хвостик. Виходить, що вона – відьма, а козак, що теж має «хвіст такий довгий, як у хорта» – чорт. «Отож, – здогадується оповідач, – чортяка та закохався у відьму» [268, Т. 1., с. 83]

Як вже йшлося, подвійна природа відьми, її одночасна приналежність до світу людей і до світу демонів, стала визначальною характеристикою цього персонажа у фольклорі. За народними уявленнями, свої надприродні властивості звичайна жінка отримує від чорта, який і навчає її «нечистому» ремеслу [58, с. 225]. Таку чаклунку вважають «вченою» й тому особливо небезпечною для людини. Якщо відьма «родима», то знання отримує від матері-відьми. Проте вона нікому не шкодить, і навіть зрідка допомагає людям. Її зовнішньою ознакою і є невеликий хвіст [199, с. 61]. Очевидно, О. Стороженко свідомо контамінує уявлення про «вчену» та «родиму» відьму, бо ж Одарка починає відьмувати після того, як дізнається про таємницю своєї матері-відьми, яка силоміць забирає доньку на відьомський шабаш на Лисій горі біля Києва. Звідти дівчина повертається вже «на своїй мітлі» [268, с. 86]. Зображуючи героїню «родимою» відьмою, автор прагне не лише пом'якшити ставлення до неї, а й розповісти про її нещасливу долю. Одарка хоче позбутися свого фатуму та врятувати власну душу, бо знає яка страшна кара чекає на неї. Адже її матір за те, що хотіла врятуватись, «чорти

замордували» [268, с. 93]. Подібний мотив про відьму, яка змушена летіти на шабаш, бо «не полечу, самі являтьця, озьмуть мене, і горе буде міні! Треба летіти», – зустрічається й у фольклорі [116, с. 434].

Без сумніву, О. Стороженко чітко підпорядковує фольклорний матеріал художній меті. За окремим мікрообразом «Закоханого чорта» розгортається цілий фольклорний світ. За логікою народного міфологічного оповідання чорт полює на людську душу. В О. Стороженка саме чорт допомагає запорожцю-характернику Кирилу Келепу врятувати Одарку. Трутик розповідає, що «спасеніє» для відьми може «одмолить пустельник, бо він хоч якого грішника на путь істинний наведе» [268, с. 93]. Очевидно, такий авторський хід орієнтований на християнське розуміння гріха та спокути. Адже відьмування вважалося тяжким гріхом, а розплата за нього – страшна смерть чаклунки.

У фольклорі спостерігаємо різні формули окреслення міфопростору. О. Стороженку імponує казкова модель з фантастичними метаморфозами героїв (відьми в білу хортицю, чорта в коня), швидкістю їх переміщення. Подібний до казкового й фінал авторського твору. Відьма, що відмолила собі прощення, одружується зі сміливим козаком-характерником. Отож, О. Стороженко дивує читача не страшними сценами сваволі нечистої сили, а її «олюдненням». Можливо тому, відьма – щира, лагідна, покірنا сирота, що потребує допомоги і захисту, а чорт – вірний товариш і побратим козака. Художніми складовими образу відьми в оповіданні «Закоханий чорт» О. Стороженка є такі фольклорні мотиви: відьма – дівчина-красуня; вона одночасно належить до світу людей і до світу демонів; відьми бувають «родимі» та «вчені», «родима» відьма отримує своє ремесло від матері-відьми, а «вчена» від чорта; зовнішньою ознакою «родимої» відьми є невеликий хвіст; мати-відьма змушує до відьмування дочку; відьми справляють свої зборища-шабаші на Лисій горі біля Києва; відьма літає на

предметах хатнього вжитку (мітлі); душа відьми – власність чорта; відьма здатна перевтілюватись у різних тварин.

З огляду на викладене вище, можемо стверджувати, що фольклорні мотиви про відьом інтенсивно функціонували в українській художній прозі 30 – 60-х рр. XIX ст. У літературі того періоду відбився загальний погляд на постать відьми, позначений подвійністю її сприйняття. Вона жінка, яка знається із нечистою силою, або ж отримує свої «знання» у спадок від матері-відьми (Г. Квітка-Основ'яненко, О. Сомов, О. Стороженко, М. Гоголь); її зовнішніми ознаками є «лихий» погляд, невеликий хвіст (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, О. Стороженко); вона володіє надприродними здібностями та шкодить людям (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, О. Сомов, О. Стороженко); здатна до перевтілень (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, О. Стороженко); літає на гульбища-шабаші (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, О. Сомов, О. Стороженко); час відьомської активізації – ніч або переддень свята (Купало, Різдво) (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, О. Сомов, О. Стороженко); покарання за лихі вчинки чаклунки – її страшна смерть (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь).

Водночас у своєму літературному житті цей персонаж народної демонології зазнав різного роду інтерпретацій. Первинна фольклорна основа дозволяла митцям поглиблювати його характер та увиразнювати риси і функції. Художні варіації теми розширювали спектр зображення. Звідси передісторія та післяісторія конфліктів, а відтак бажання митців зрозуміти суть фольклорного образу, його місце в народній світоглядній системі.

Сучасні фольклористи переконані, що уявлення про відьом сформувалися на базі давньослов'янських язичницьких вірувань у добрих і злих духів. Їх нескінченна боротьба символізує ідею дуалізму, яка і визначає функціонування образу у фольклорі і літературі. Але література підпорядковує універсалії індивідуальній творчості, а отже відчутно втручається в маркування, форму і зміст образів. Фольклорна відьма стане

невід'ємним образом літератури пригодницького, містично-фантастичного характеру, набуде численних масок і перевтілень Зрештою відьомство – це та умовність, за якою окреслюється складний і суперечливий світ жіночої психіки, особливо коли він віддзеркалюється в чоловічій психіці. Ірраціональна сила відьми відлякує і позначає незбагненність *Іншої*.

3.2. Архетип демонічного чоловіка (образ чорта)

Українська міфологія стала невичерпним джерелом для художньої літератури першої половини XIX ст. Очевидно, саме тому письменницька увага акцентована на універсальних персонажах народної демонології, до яких належить і чорт, чи не найбільш поширений літературний персонаж новочасного періоду, узагальнений образ нечистої сили, уособлення зла, яке існує в містичному світі й постійно спокушає людину зійти з дороги доброчинства.

Спробуємо з'ясувати, наскільки українські прозаїки першої пол. XIX ст. вловили й виразили в своїх творах дух міфологічного сприйняття й народної естетики в зображенні нечистого. Однією з причин зацікавлення цим образом стало прагнення митців епохи романтизму художньо осмислити те, про що традиційно заборонялося навіть згадувати. Помітну роль у популяризації теми відіграла й західноєвропейська «мода» на сюжети такого плану. Водночас треба зважати й на традиції української бурлескної та травестійної літератури XVII–XVIII ст., в якій чорт був найпопулярнішим персонажем [203, с. 57; 287, с. 87–89].

Міркування дослідників щодо генези образу чорта різняться: одні стверджують, що він має давню дохристиянську основу, інші схиляються до висновків про його конфесійне походження. Так, М. Костомаров уважав, що в українському фольклорі збережені образи чортів, які є «не духом злоби, а фантастичними тваринами, чудернацькими та жахливими, схожими певними рисами на людину» [106, с. 339]. В. Гнатюк наголошував, що «під впливом християнства затирилися поволі різниці між чортом, домовиком, водяником,

болотяником, пасічником, скарбником і т.д.; усе те була “нечиста сила” і як така зводилася під один знаменник чорта» [57, с. 385]. Суголосної думки був і І. Нечуй-Левицький, вказуючи, що образ цей «щось середнє між русалками, полісунами і домовиками» [199, с. 55]. Роздуми Хв. Вовка цікаві тим, що розгортаються в компаративістичних контекстах. Учений зауважує, що український чорт, як і його західноєвропейські відповідники, недавнього походження, і «уявлення про нього тісно зв'язані з біблійськими та середньовічними розуміннями» [44, с. 182]. До висновку про пізню появу образу чорта в чарівній казці приходить В. Пропп. Дослідник припускає, що поява цього персонажа зумовлена «подальшою деформацією сучасних казкарю релігійних вірувань» [237, с.199]. Е. Померанцева зауважила пізнє походження образу чорта та його зв'язок з біблійними мотивами. На думку дослідниці, тут відчутні запозичення візантійських і західноєвропейських мотивів [229, с. 120–125]. Висновку про те, що під зовнішністю в чи самою назвою чорта в українському фольклорі приховуються функції зовсім інших, дійсно міфологічних персонажів доходить й Л. Виноградова [40, с. 146].

Американський філософ і історик Дж. Б. Рассел найбільш поширену в європейській культурі персоніфікацію зла назвав Дияволом. Досліджуючи формування традиційних уявлень про нього в античній та іудео-християнській концепції, вчений приходить до висновків, що «головні характеристики Диявола в часи Нового Завіту такі: 1) він був персоніфікацією зла; 2) він завдавав фізичної шкоди людям, ушкоджуючи їхні тіла чи заволодіваючи ними; 3) він випробовував людей, схиляючи їх до гріха, щоб занапастити їх чи перетягнути на свою сторону в боротьбі проти Бога; 4) він розвінчував і карав грішників; 5) він був верховником злих духів, грішних янголів чи демонів; 6) йому були приписані численні злостиві якості архаїчних злих природних духів і привидів; 7) він буде правити цим світом матерії і тіл, поки не настане Боже царство; 8) до тих останніх часів він буде постійно вести війну проти благого Господа; 9) коли настане кінець світу, він буде переможений всеблагим Господом» [241, с. 294]. Глибокі міркування

релігієзнавця зводяться до висновку, що «християнська традиція дійшла до більш повного ототожнення Диявола і демонів з грішними янголами, все більше віддаляючи Диявола від його божественного походження і асоціюючи його з князем демонів. Так була пояснена природа добрих і злих янголів і розподілені функції відповідно до їхньої влади над природою і людством» [241, с. 294-295].

Високий статус Диявола – князя тьми і уособлення світового зла, значною мірою впливає на його двоїсте, більш позитивне, ніж негативне маркування в численних літературних версіях сюжету про грішного янгола Люцифера (від «Втраченого раю» Дж. Мільтона до «Демона» М. Лермонтова чи Воланда із роману «Майстер і Маргарита» М. Булгакова). Навіть такий короткий огляд засвідчує концептуальний характер образу чорта, і насамперед, його архетипний зміст і значення. Попри своєрідну гендерну рівність демонічних істот, чорт має яскраво виражену чоловічу стать і дуже часто виступає жіночим спокусником. На відміну від диявола, чорт у всіх своїх іпостасях, навіть з огляду на його здатність перевтілюватися і з'являтися красенем, що зваблює дівчат і жінок, – це завжди занижений, часто огидний і відштовхуючий варіант зла.

В народних демонологічних оповідях чорт має вигляд «чорного чоловіка з крючковатим носом, із двома рогами, і з кігтями на руках, ліктях, колінах і ногах» [310, с. 185]. Але така зовнішність далеко не завжди визначальна, оскільки нечистий здатний перевтілюватися як у зооморфних (вівця, баран, козеня, кінь, свиня, кіт, пес, миша, заєць, жаба, півень, ворон), так і в антропоморфних істот (чоловік, сусід, знайомий, родич, пан, священик, іноземець (єврей, німець, циган), демонічну суть яких видають тілесні аномалії (копита, хвіст), або ж поставати в невизначеній формі («щось велике», «отаке велике чорне»). Улюбленим часом появи чорта є нічна пора чи так звані «нечисті» часові проміжки (переддень Великодня, Купала, Різдва); місцем перебування – вода (болото, вир, гребля), чагарники, дерева

(бузина, осика), перехрестя, покинуті будівлі, млин, гуральня, печера. Інфернальність персонажа виказують: знання про все на світі, швидкість переміщення, гучний голос та сміх. Чорти ведуть і свій «спосіб життя» – бенкетують, грають у карти, влаштовують весілля, залицяються до дівчат і молодиць. Головна ж їхня функція – шкодити людині. Вони пропонують багатство в обмін на найдорожче (у різних локальних варіантах це душа або дитина). Проте розумові здібності чорта сумнівні, його перемагає чоловік (коваль, мірошник, запорожець, солдат) і навіть жінка [44, с. 182; 57, с. 386 – 388; 199, с. 55; 229, с.120 – 125].

Незважаючи на розмаїття, фольклорні мотиви про чортів зазнали найбільшого табування, а для номінації персонажа в українській усній традиції використовуються назви, що виконують функцію власне табу: се, таке, воно, він, той, нечистяк, недобрий, поганий, клятий, рогатий, хвостатий, злий, смуток, сатана, лихе, лукавий, дідько, диявол, рябий, чорний, злий та ін. [57, с. 385–386] Ці «непрямі» означення дозволяють уникнути вимовляння справжньої назви демона та слугують своєрідними словесними оберегами від нього. Очевидно, з'явилися вони під впливом конфесійної асиміляції, де персонажі народної демонології почали співвідноситися з «нечистою силою» й врешті, уподібнилися до диявола. Зрозуміло, що такі християнські уявлення стали органічними складниками народного світогляду.

Спробуємо простежити, які саме фольклорні мотиви про «нечисту силу» стали першоосновою літературного образу чорта. Насамперед зауважимо, що звернення до народного демонологічного оповідання та олітературення міфологічних персонажів спричинило появу двох типів фольклорно-фантастичного оповідання – екзотичного і дидактичного [314, с. 5].

Зачинателем дидактичної традиції в національному письменстві став Г. Квітка-Основ'яненко. Дослідники наголошують, що в його творах

моральний аспект увиразнюється у «вигляді правил і зразків поведінки – своєрідних моральних уроків» [25, с. 71]. Очевидний тут і християнський проповідницький зміст, або ж швидше доступна версія віровчення, основою якої була не лише простонародна мова Квітчиних оповідань, а й яскраві гумористичні приклади-ілюстрації з народного побуту. Що ж до міфологічних образів, то вони виступають органічним елементом його творів, символічним засобом оцінки дійсності. Ідеалізуючи патріархальний уклад, Г. Квітка зображував його як втілення моральних норм, освячених християнською релігією. Очевидно, тому, події в оповіданні «От тобі і скарб» розгортаються напередодні Великодня, а саме в п'ятницю. Відчутно, що письменник був добре обізнаний із життям селян, їхніми звичаями та обрядами. Адже традиційно в українців із Великоднем пов'язано чимало вірувань. Майже кожен день передсвяткового тижня супроводжувався певними ритуальними діями від утілення яких залежав родинний добробут упродовж року. Фантастичні пригоди ледаря і його «шлях» до угоди з чортом розгортається на тлі етнографічного опису передвеликодніх приготувань, бо «у кожному дворі хазяйство робить своє діло» [122, Т. 3, с. 192]. У Квітки надприродне поєднується з реальністю через опис подій (пошук скарбу, зустріч з циганкою-ворожкою, вечерея з Юдуном, опис пекла та ін.).

У фольклорі демонологічний персонаж не має визначених іконографічних рис, в авторському ж тексті, зазвичай, подано цікаві «портрети» чорта. Нечистий з оповідання «От тобі і скаб» наділений антропоморфними рисами: «Аж ось під'їхала бричка, і з неї виліз, та так проворно, вже стар чоловік, чи купець-москаль, чи жид-шинкар, не вгадаєш. Борода б то йому і є, так цапина та ще рижая, очі сірі, та так і бігають, брови, густі та довгі, та широкі, так і напружились, як щетина. Ніс довгий та карлючковатий і на кінці загострений, ніби шпилька. Губи тоненькі, а рот... так від уха та до вуха, а як заговорить та роззявить його, так здоровенна голова з шапкою зовсім улізе; а у роті зуби притьмом свинячі. Каптан на ньому китаєвий, широкий та довгий, а пуща полотнище ззаду... Закавращі у

каптана теж довгі, що усі пальці закривали... Ноги у жовтих чоботях з пальцями, мов рукавиці, а на п'яті теж був палець, як у собаки; а крізь тії пальці пролазили когті, мов у kota заморського» [122, Т. 3, с.198]. Цілком очевидні тут і елементи християнської міфології, де чорт (диявол, сатана) – уособлення зла. Невід'ємним складником конфесійного міфу є імена, які закріпилися в міфологічній свідомості як носії знаковості. Очевидно таку ж художню функцію виконує ім'я чорта у Квітчиному оповіданні: «Адже звісно хто Юда, а то ще старше його Юдун» [122, Т. 3, с. 201].

Мотив угоди з чортом дістає несподіваного розвитку, бо нечистий відмовляється від такої «мізерної» платні як душа ледаря й п'яниці. «Ми з кращими вже не знаємо, куди дітись», – каже він Хоми. Такий художній хід потрібен автору, аби показати суспільний моральний занепад. Саме в картинах «модернізованого» пекла вилунує той резонанс, який викликали оповідання Г. Квітки-Основ'яненка в його сучасників.

Фольклорний мотив про те, що навіть випадкова згадка про молитву чи хрест робить нечистого безсилим або ж змушує зникнути, завершує фантастичну історію пригод Хоми, бо ж як тільки він перехрестився: «Шарах!.. нема ні Юдуна, ні шатрів, ні чортів, ні чортих, і музики катма!» [122, Т. 3, с. 213]. У різних варіантах народних оповідань людина після зникнення нечистого опиняється над прірвою чи в нетрях, довго хворіє та помирає. Подібний фінал і в аналізованому творі. Отже, демонологічне в Г. Квітки-Основ'яненка стає засобом сатири, «кривим дзеркалом» у відображенні дійсності й використовується автором з дидактичною метою, а характеристику образу чорта в оповіданні «От тобі і скарб» складають такі фольклорні мотиви: нечистий з'являється напередодні рокових свят (Великдень); набуває вигляду: а) чоловіка з ріжками, кігтями, хвостом; б) панича; він боїться хреста; старший над всією нечистою силою; чорти живуть у пеклі; чорт допомагає чоловікові розбагатіти, за що чоловік віддає йому свою душу; чоловік потрапляє на «чортяче весілля»; чоловік, що

побував у нечистої сили, хворіє та помирає; чорти охороняють заворожені скарби.

Водночас тут, як і в інших оповіданнях, Г. Квітка-Основ'яненко вміло створює своєрідну матрицю сюжетів про пошуки скарбів і неминучу їх пов'язаність з нечистою силою. Повчальний характер твору, що цілком узгоджується з контекстом часу, пригадує власне пригодницьку сторону сюжету, акцентує на моменті небезпечного випробування. Саме звідси починається літературна традиція, яка розробляє сюжет випробування скарбами в бік глибинної психології, закріплюється архетипний зміст цього сюжету, розпочатого в найдавніших міфологіях світу і утвердженого саме в християнській свідомості (спокушення Христа дияволом у Новому Завіті).

В кращих традиціях романтичної літератури, у стилі екзотичного, фольклорно-фантастичного оповідання, написані «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя. Аналізуючи фольклорні мотиви оповідань, зауважимо, що вони переходять із одного сюжету в інший, та щоразу розкривають різні сторони явища. Найпопулярнішим міфологічним персонажем «Вечорів на хуторі біля Диканьки» є чорт. Важко встановити межу між гоголівським та народним у змалюванні «героя». Доцільніше, на нашу думку, простежити його місце, роль та функції в низці оповідань із цього циклу.

За народною уявою, людина, що вступила в спілку з дияволом, назавжди позбавлена щасливої долі. Саме цей фольклорний мотив творчо опрацьований М. Гоголем у «Вечорі проти Івана Купала». Головний герой оповідання Петро, закоханий у Пидорку – дочку багатого козака Коржа. Та батько дівчини не дозволяє їм одружитися через бідність хлопця. В селі час від часу з'являється Басаврюк – «диявол у людській подобі» [59, с. 63]. Він і намовляє Петруся піти за скарбом.

Події розгортаються напередодні купальської ночі, того міфічного часу, що, за віруваннями східних слов'ян, пов'язується з апокаліптичною рівновагою світу. Саме в цю пору, за народними легендами, розцвітає

папороть. В українській усній традиції цей мотив реалізовано в кількох варіантах сюжетів. Квітка папороті виступає в них символом отриманих езотеричних знань. Той, хто знайшов чарівний цвіт, починає розуміти мову тварин, рослин, птахів; або ж знає, де заховані скарби [135, с. 93]. У «Вечорі проти Івана Купала» М. Гоголя квітка папороті вказує Петрусеві на місце знаходження скарбу.

Ю. Климець, досліджуючи купальську обрядовість, слушно зауважує, що в «ілюзорних віруваннях українців, як і в світоглядних уявленнях інших слов'янських народів, скарби поділялися на дві категорії: закляті й незакляті. На заклятих скарбах горить вночі полум'я і, щоб їх здобути, необхідно було сказати закляття. Без виконання цієї умови кожен, хто б не копав, то не наближався б до скарбу, а навпаки – скарб усе глибше входив би в землю» [135, с. 90-91].

У більшості фольклорних сюжетів у ролі охоронця скарбу виступає чорт. У М. Гоголя цю функцію виконує кровожерлива відьма. За її наказом Петрусь вбиває малого Іванка, брата Пидорки. Лише тоді отримує бажані гроші. На основі традиційних мотивів про те, що «чортові гроші добра не приносять», письменник розвиває власний сюжет про трагедію людини, яка вчинила злочин. Звернення автора до цієї теми не випадкове. Відчувається вплив західноєвропейської літературної традиції. Дослідники особливо наголошують на подібності Гоголевого «Вечора проти Івана Купала» з «Чарами кохання» Людвіга Тіка [59, с. 254]. Водночас неабияку роль відіграє й захоплення письменника колоритними народними оповіданнями та спроба їх творчої інтерпретації. Історія про угоду Петруся та чорта-Басаврюка відкриває автору шлях до потрактування народного погляду на нечисту силу як смертельну небезпеку, зло, хаос, і, одночасно, дозволяє зазирнути до потаємного внутрішнього світу людини. Тому кульмінацією твору є божевілля й смерть героя як покарання за злочин (хоча і вчинений мимоволі).

Саме це вирізняє названий твір з-поміж низки оповідань «Вечорів на хуторі біля Диканьки».

В оповіданні «Ніч перед Різдвом», малюючи привабливо-екзотичну картину українського народного життя й побуту, що повинна була посмішити читача, М. Гоголь не випадково обирає часовий проміжок передріздвяної ночі. За народною уявою, це особливий, магічний час. Щоб вберегти двір від злих сил, господар сам чи з родиною «з новоспеченим хлібом, медом і маком, водою, як де ведеться, обходить усе обійстя, стайні, комори і обкурює їх. [73, с. 180]. Господиня, накриваючи святковий стіл, не забуває й про те, що це остання ніч перебування на «цьому» (профанному) світі нечистої сили, примовляє: «Злая сило, темна сило, іди на болота, очерети, яри-скелі, у глибокі води-прірви, куди курячий голос не доходить, куди світ-сонце не світить» [125, с. 21]. Апотропеїчна магія, що знаходить тут свій вияв, підкреслює значення різдвяної ночі як початкової, світотворчої. Згідно з архаїчними уявленнями, на межі старого та нового року простір і час втрачають свою попередню структуру, «розриваються», тому залишається лише єдина просторово-часова точка, в якій все і вирішується. Вона стає зародком майбутнього простору та часу, що створюватимуться в кожному новому циклі творення [276, с. 14].

Дотримується народного погляду й автор «Ночі перед Різдвом»: «Остання ніч залишилась чортові тинятися по білому світі та виучувати гріхам добрих людей. Завтра ж, з першими дзвонами до вранішньої, побіжить він не озираючись, підібгавши хвоста, в свою барлогу» [59, с. 113]. Вловивши гумористичну ноту в зображенні нечистого у народних оповіданнях, М. Гоголь переносить її у власний твір. Очевидно, що авторові імponує саме комічний тип цього персонажа. Легка письменницька іронія в поєднанні з уснопоетичною традицією дарує читачеві оригінальний портрет нечистого: меткий франт, «спереду достоту німець, а ззаду справжній губерньський стряпчий», має тонкі ноги, довгий хвіст, свинячого п'ятака,

цапину бороду, невеличкі ріжки і сам чорний, як коминар [59, с. 113]. М. Гоголь не шкодує фарби, аби змалювати нечистого: він краде місяця, залицяється до сільської відьми Солохи та змагається з Чубом, дяком та іншими мешканцями Диканьки.

У «Ночі перед Різдвом» М. Гоголя чорт не грізний та зловісний демон, а швидше уособлення людських вад: аби помститися сільському ковалеві Вакулі за образливу картину, намальовану в церкві, чорт викрадає місяця. У східнослов'янській міфології функцію викрадачів найчастіше виконують відьма, змії та нечистий. Можемо припустити, що джерелом для авторської інтерпретації послужив міфологічний мотив про захоплення темними силами небесних світил.

Сюжет про те, що нечистий, укладаючи угоду з чоловіком, примушує того «записати власною кров'ю свою душу», добре відомий у німецькій, польській, російській, білоруській фольклорній традиції. У Гоголя він набирає цікавого розвитку, об'єднавши кілька мотивів: коваль Вакула ніби пристає на пропозицію чорта «укласти контракт» і навіть готовий скріпити угоду підписом: «У вас, я чув, розписуються кров'ю; чекай же, я дістану з кишені цвяха». Але натомість спритний хлопець «хапає чорта за хвоста» і починає його лупцювати й хрестити, а потім сідає на нечистого верхи й наказує їхати в Петербург по черевички для Оксани [59, с. 132 – 133].

Уявлення про те, що чорти бояться хреста, стали основою для багатьох народних сюжетів. В одному із варіантів розповідається: «Чоловік із жінкою бідно жили. І от якось плывуть вони човном і каже чоловік: “Де ті люди гроші беруть? Десь їм, певно, чорт дає”. Обертається, а за ним пливе на такому доброму човні пан. Підплив, зачепився веслом за їхній човен і каже: “Тобі треба гроші, то я тобі дам. Скільки тобі треба?” Чоловік перехрестився. І тут той пан подівся, тільки в долоні заплескало. А на воді соломину залишилася. Більше той чоловік так ніколи не казав. Бо так чорта на себе можна накликати» [281, с. 78].

Зазвичай навіть мимовільна згадка молитви чи імені святого змушує зникнути нечистого. Щодо народних сюжетів такого змісту, то тут відчутний вплив християнської традиції. Авторські мотиви, хоча й перегукуються з традиційними, мають швидше комічне спрямування і покликані розсмішити читача.

Не менш розповсюджений у фольклорі сюжет про осоромленого чорта, що змушений служити людині. На думку сучасної дослідниці Т. Бовсунівської, у жартівливих сценах вигнання, биття, знущання відбилися традиції зображення чорта в українських демонологічних віруваннях. Як правило, метою таких сцен є зниження об'єкту осміювання і його переродження (втрата негативних якостей) [23, с.101].

У «Ночі перед Різдвом» нечистий везе коваля до цариці, а подібний народний сюжет розповідає про чорта, що виносить на собі чоловіка (козака, запорожця), який потрапив до пекла й «зачав хрестити його на всі боки» [72, с. 188]. У переважній більшості таких оповідей біс перекидається в коня. Цікаво, що у світоглядних уявленнях слов'ян «нечиста сила» особливо «любить» цю тварину: домовик заплітає коням гриву [57, с. 389]; водяник показується перехожому у вигляді білого коня [72, с.90–91], а відьма – білою кобилицею [116, с. 471].

Досліджуючи природу казкового коня, В. Пропп узагальнює, що персонаж цей тісно пов'язаний з уявленнями про потойбічне життя, а його функція – «бути посередником між двома світами» [237, с.159]. Отже, характерною ознакою чортового коня в Гоголевих «Вечорах на хуторі біля Диканьки» є швидкість («біжить як по небу летить»), а інтерпретація фольклорного мотиву дозволяє авторові створити фантастичну картину польоту героя.

У «Вечорах» М. Гоголя чорт – не класичний диявол, втілення антигероя, а швидше злодійкуватий біс, що потрапив у халепу і змушений служити чоловікові. На таких комічних ситуаціях письменник особливо

акцентує. Чорт із «Сорочинського ярмарку» вигнаний із пекла за те, що на нього найшла блаж зробити яке-небудь добре діло. Невдаха-біс зранку до вечора сидить у шинку й зажив собі слави гуляки. Врешті нечистий пропиває найдорожче, що в нього є – червону свитку.

Майстерно обігруючи фольклорний мотив про химерність чортового майна, М. Гоголь не оминає нагоди висміяти людські вади. «Нечиста сила» не стільки любить приносити нещастя людям, скільки капостити, користуючись кожною зручною нагодою. Така «чортівня» в «Запропащій грамоті», «Сорочинському ярмарку», «Ночі перед Різдвом» М. Гоголя. Звісно, це замилювання народним гумором лежить на поверхні, але в автора «Вечорів на хуторі біля Диканьки» є й інша мета. Він прагне розповісти світові про давню історію свого народу. Дослідники неодноразово наголошували, що, виношуючи задум повістей, які склали збірник «Вечори на хуторі біля Диканьки», М. Гоголь ретельно збирає описи народних звичаїв, обрядів, казки, повір'я. Одночасно письменник серйозно студіює історичні джерела. Не проходить повз його увагу й надзвичайно популярна на той час «Історія Русів» [233, с. 48]. Цей симбіоз фольклорного та історичного й постає на сторінках Гоголевих повістей. А поява запорожців у сюжеті «Ночі перед Різдвом» – свідомий авторський хід розгортання міфу про історичну Україну. Пропускаючи крізь призму фантастичного (пригоди Вакули та чорта) реальні картини (опис Петербурга, історичні особи), автор зберігає інформацію про події та епоху.

Загалом можна простежити такі основні фольклорні мотиви, використані М. Гоголем для характеристики образу: чорти живуть у пеклі; чорт боїться хреста (молитви); угода з чортом небезпечна для людини, підписується кров'ю з мізинного пальця; нечистий виказує себе напередодні рокових свят (Купало, Різдво); виказує себе гучним сміхом; з'являється у вигляді чоловіка, пана, коня; охороняє заворожені скарби; чортове майно (гроші) не приносить користі людині, перетворюється на черепки (сміття,

листя); нечистий знається з відьмою; чоловік розумніший за чорта; чорт часом змушений служити людині; викрадає небесні світила.

Зіставлення демонологічного образу чорта з його літературним відповідником засвідчує авторські модифікації фольклорних мотивів. В оповіданні «Ніч перед Різдвом» нечистий може зменшуватись і влізати в кишеню Вакулі. Щодо зменшення-збільшення, то, за традиційними уявленнями, це автентична функція хованця або ж хатнього дідька, якого можна виносити під пахвою з курячого зноса [58, с. 389]. У «Вечорі проти Івана Купала» Басаврюк дарує дівчатам стрічки, мониста, а «візьмеш, то на другу ніч і чимчикує в гості який-небудь приятель з болота, з рогами на голові, і давай душити за шию, коли на шії намисто, кусати за палець, коли на ньому перстень, чи тягти за косу, коли в неї вплетена стрічка» [59, с.63]. В українському фольклорі подібні функції характерні для перелесника. Не зустріли ми й фольклорного відповідника до Гоголевого сюжету про чортову червону свитку. Хоча в збірнику «Из уст народа» Б. Грінченка зафіксоване оповідання про парубка, що знайшов червоне полотно, але здогадався, що це щось лихе й відкинув його палкою. Полотно відразу зникло [72, с. 90 – 91].

Як бачимо, у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» М.Гоголя демонологічний персонаж зазнає тих же змін, що й у фольклорі, – тут відбувається контамінація образів, що супроводжується асиміляцією їхніх функцій. Головна ж трансформація фольклорних мотивів відбувається в авторському наративі. Інтонація оповіді часто суттєво переінакшує маркування ніби того самого сюжету. Наприклад, сюжет про викрадення світил має чи не найбільш архаїчне походження (чим глибша традиція, тим більшу повагу мусить викликати), але в Гоголя це виглядає чи не найбільш комічно. Кожен елемент образу постає як запозичений із народної традиції і водночас засвідчує відчутне протистояння й навіть змагання з традицією. Містично-страшний ореол навколо чорта змінюється комічно-сатиричним. Чорт не стільки шкодить, скільки урізноманітнює життя людини, стає

випробуванням, яке вона успішно долає. Єдиний по-справжньому страшний (отже й відповідний народним віруванням за духом) твір М. Гоголя «Вій», але саме в ньому образ Вія має найбільш проблематичне походження, принаймні, джерел, які засвідчили б очевидний перегук, так і не знайдено. Дослідники, російські й українські, сходяться на літературному характері цього персонажа, і від цього оповідання М. Гоголя розпочинають історію горору [168; 182; 217; 270].

Фольклорні мотиви про «нечисту силу» знаходять відображення в етнографічних оповіданнях П. Куліша. Крізь призму фантастичного, демонічного, загадкового письменник прагне досягнути реального. Саме тому його цікавить «народний забобон, що виник на ґрунті церковних постанов і уставних релігійно-обрядових правил, вірування, що згідно з ним людина, порушивши традиційний звичай, “грішить” і неминуче потрапляє під владу демонів» [215, с. 123]. Що ж до самого поняття гріха, то воно, як відомо, сформувалось у людській свідомості під конфесійним впливом. Дослідники слушно зауважують, що вирішальну роль у християнізації демонологічних мотивів відіграли апокрифічні легенди. Найбільшим грішником у них виступає чорт. Цей персонаж народної демонології став уособленням людських вад, втіленням порушень життєвої гармонії та узвичаєних моральних норм. Маруся та Іван з «Огненного змія» відступили від богочестивого наміру – порушили обітницю посту. В словах одного з героїв твору, діда-віщуна, накреслюється сюжетна зав'язка повісті: «Тепер ми йдемо з святого місця: гріх думати за женихання» [156, с. 122]. Відтак стає зрозумілим і подальший розвиток подій, і трагічний фінал твору. У народній демонології нечистий зображується по-різному. П. Куліш обирає для його означення образ огненного змія. Зауважимо, що цей персонаж надзвичайно популярний у міфологіях багатьох народів. У слов'янській традиції він наділений антропоморфними рисами, уособлює стихію вогню та має безпосередній зв'язок зі скарбами та багатством. Змій (огнений, летючий) – улюблений герой казок, епічних пісень, замовлянь. На думку

М.Грушевського, образ змія різнорідного походження, але на його семантику та функції надзвичайно вплинула «християнська демонологія, де змії являється втіленням нечистої сили, інкубом, перелесником» [73, с. 336]. М. Моклиця наголошує на алегоричності образу змія. Він, на висновком дослідниці, став «унаочненням складних психічних процесів, у яких ускладнені стосунки первісного чоловіка і жінки отримали яскраву наочність і стали доступними для розуміння» [196, с. 75]. В. Пропп спостеріг, що змії у справжній казці ніколи не описується, хоча має такі риси, як багатоголовість, летючість, вогненність [237, с. 197–198]. Примітно, що в Кулішевій повісті теж відсутня конкретна зовнішня характеристика огненного змія. Автор вдається лише до такого зображення: «...з-за лісу вилетів огнений шар і, осипаючи околицю іскрами, розтягнувся довгою, хвилястою смугою й сховався за другим лісом» [156, с. 126]. Цілісне уявлення про нього письменник формує за допомогою низки народних мотивів: «Скажу вам спершу, браття, що змії буває неоднаковий: інший носить гроші багатіям, а інший чарує красунь і прилітає до них уночі» [156, с. 128]. Подібне зустрічаємо й у фольклорі: «Йшли дівки на великодніх святах, а одна нагледіла срібний перстень на дорозі і сховала його в пазуху. Прийшла додому, стала шукать у пазусі – нема. Вечором приліта до неї змії, а вона й говорить: “Чого ти до мене? Я зовсім не знаю, що ти таке”. А він відповідає: “А як ти мене знайшла, то зраділа і приголубила”. “Я найшла не тебе, а перстень”. “Ні, то був я”. Ніяк вона від нього не одкараскалась, став він до неї літати...» [183, с. 42].

Почувши на вечорницях розповідь про дівчину, до якої літав змії, головна героїня Кулішевого твору не може позбутися думки, що гріх тієї нещасної нагадує її власний. Поєднання реального й фантастичного дозволяє митцеві непомітно переходити від однієї сфери зображення до іншої. Маруся знаходить скарб – величезну скриню з відкритим верхом, у якій повно золота: «Скарб цей не весь тобі; візьми тільки три рази, скільки захопиш рукам» [156, с. 126]. Вражена блиском золота, дівчина забуває

перехреститися, хоче четвертий раз вхопити коштовностей та губить свого пояса. На думку В. Івашкова, цей елемент одягу явно символізує душу Марусі, яку вона продала дияволу (вогненному змієві) [118, с. 67]. Що ж до скарбу, то він, очевидно, є уособленням спокуси багатством: «Закляте срібло блищить проти сонця чудним блиском; але старі люди радять не задивлятися на цей блиск, бо він так і тягне до себе душу» [156, с. 127]. Таким чином, П. Куліш міфологізує власний твір і досягає причинно-наслідкових зв'язків: Маруся порушує обітницю посту, бере гроші з чарівного чортового скарбу, не дотримується обіцянки йти в монастир. Всі ці гріхи і визначають міру її покарання – загибель.

І. Огієнко наголошував, що християнство перетворило змія на нечисту силу, а то й на простого перелесника, який з'являється у вигляді молодого красеня, що зваблює дівчат, після чого вони «чахнуть й навіть гинуть» [119, с. 79]. Спорідненість з такими традиційними мотивами прочитується й у Кулішовому творі: «До Марусі Большакихи змії літає!.. Ну, тепер уже пропала: від змія ні одна ще не викручувалась. – Чого ж пропала? І я знаю одну жінку, до якої літав змії, так та ж сохла з кожним днем, а ця, кажуть, кращає. Отже, не пропаде» [156, с. 147]. Незвичайна врода Марусі не випадковість чи данина естетичній нормі. Адже привабливість у народній демонології завжди підступна. Швидше всього, «нетутешня» краса – це засіб міфологізації персонажа. Наслідком того, що душа Марусі належить нечистому (змієві-перелеснику) є слова героїні, якими вона зустрічає чоловіка, коли він повертається із прощі: «Який ти темний, тяжкий. Чого ти враз так змінився? Ти ж раніш прилітав до мене легкий і світлий, як вогонь! Чого ж ти не граєш, а говориш? Де твоя бандура? Грай: мені гидкий твій голос... Чи скоро ти виссеш з мене тяготу? Чи скоро ми полетимо в твою сторону?» [156, с. 148].

Що ж до «огненної» природи змія-перелесника, то П. Куліш пояснює її у фіналі повісті. Полум'я охоплює не лише Марусю, а й всю її садибу і

«скільки не лляли води, полум'я не меншало, а немов наперекір ще більше розгулювалось і глибше бризкало в небо» [156, с.148].

У контексті головної ідеї твору (покарання за гріх) така сцена смерті героїні має й глибоке психологічне підґрунтя. Невідворотність пожежі, з одного боку, мотивує фольклорну основу персонажа, бо народні сюжети переконують, що «коли перелесник перелетить понад чийсь хату, то з того господарства не лишиться нічого, воно зведеться ні на що» [57, с. 471], а з іншого – логічно завершує авторський задум, бо «пожежа – це стихійне лихо, яке надіслане людині в покарання за порушення заборон, правил поведінки і морально-етичних норм як Божа кара» [275, с. 316]. Як бачимо, в «Огненному змії» П. Куліша номінація міфологічного персонажа виступає своєрідним засобом кодування його сутності.

Отже, аналіз згаданої повісті засвідчує, що в пошуках нових форм письменник вдається до олітературення та художньої інтерпретації архаїчних мотивів. Зразком авторського сприйняття традиційних уявлень про нечисту силу є образ огненного змія, що має такі фольклорні складові: змій (перелесник) літає вогненною кулею і спалює житло; літає до дівчини (жінки), яка знайшла перстень (хустку, пояс, намисто і т.д.) і принесла його додому. Дівчина марніє і гине; змій (чорт) карає чоловіка за гріх, носить багатіям гроші; має багато голів (3, 6, 9, 12); згадувати ім'я чорта в хаті заборонено; змій (чорт) охороняє скарби; чортові гроші приносять нещастя.

Водночас це авторський і типово літературний образ, який моделюється на з'єднанні різних джерел. Вогненність втілює пристрасть у коханні, показує, як небезпечно палко й неоглядно захокуватись у зовні привабливого обранця. Сюжет про фатальну пристрасть набуває психологізму і легко проектується на реальні історії з людського життя.

Тема покарання за порушення звичаю розробляється П. Кулішем і в оповіданні «Про те, що сталося з козаком Бурдюгом на Зелені свята».

Головний герой, козак Бурдюг, взявся працювати на клечальному тижні, хоча й знає, що «воно тепер ще й свято... ну, та Бог простить» [37, с. 410 – 411].

Порушення табу (заборона працювати у свято) умотивовує й покарання— фантастичні пригоди Бурдюга та його родини. Характеристика цих подій побудована на використанні елементів народної міфології, а саме традиційних уявлень про те, що: нечистий карає за роботу у свято; чорт приймає вигляд знайомого, сусіда, кума; виказує себе гучним сміхом; боїться хреста; чоловік, що побував у нечистій сили, опиняється над безоднею.

Цікаво, що лукавий безпосередньо згадується лише у фіналі оповідання: «Який це, свате, не гнівайся тільки, чорт висадив тебе на цей присіх? – Та вже, видно, не хто інший, як сатана пожартував так зі мною» [37, с. 415]. І, як висновок до всіх пригод Бурдюга, звучать слова автора: «Кажіть же після цього, що лукавий не волен водити за ніс хрищеного чоловіка! А все це адже з-за того, що люди не шанують свят божих і живуть не по-християнському» [37, с. 415]. Так П. Куліш проповідує мораль традиції та звичаю, адже козак Бурдюг усвідомлює свою провину: «Тепер я й сам не буду і дітям зажажу працювати в свято» [37, с. 415]. Ця морально-психологічна спрямованість Кулішевого сюжету, на думку В. Петрова, має ще один вагомий аргумент. Дослідник вважав, що «наближаючи зображення селянського життя до казки й казкового, відтворюючи селян за уявами казкової міфології, Куліш цим доводив загальнішу тезу про близькість селянства до природи й природного» [215, с. 126]. Отож, зверненням до народних джерел, П. Куліш обґрунтовує ідею «народного духу» і власну теорію взаємодії фольклору та літератури.

Свої висновки про те, що «владика пекла в ні одного народу не виступа таким небораком, як в українського», П. Куліш ілюструє етнографічним оповіданням «Коваль Захарко». Гумористичне ставлення до нечистої сили, найбільше збереглося в народних святкових забавах-містеріях та казках. Зрештою, й оповідання «Коваль Захарко» певними рисами нагадує

народну казку: тут подібна система головних персонажів (чорт і коваль); простежується трикратне повторення дій героїв (тричі чорти намагаються забрати Захарка до пекла); коваль отримує пораду-знання від помічників. Проте в авторському творі вони дещо незвичайні: стара Цюцюриха, що «тільки повернулася з Лисої гори» [37, с. 561], та Бог, який на знак прощення подарував ковалеві «два сильних слова, так що коли скаже кому сядь, то щоб і сидів; а скаже стань, то щоб і стояв» [37, с. 564]. Фінал оповідання щасливий: коваль перемагає чорта, але «тут ще не стільки важливий був його розум, як віра в Бога. Віруючій людині Бог завжди дає силу над дияволом, і одне слово Боже більше значить, ніж усі зусилля ворога християнства» [37, с. 565]. Очевидно, таке завершення твору потрібне П. Кулішеві як художнє тло для моралізаторського повчання.

Загалом основу образу нечистого з оповідання «Коваль Захарко» складають такі фольклорні мотиви: чорта найчастіше можна побачити у воді біля млина; замість ніг у нього копита, а на голові кумедна шапка; чорт спокусив чоловіка тютюном; найстаршого чорта звать Люципером; чорти катують грішників пекельним вогнем; в обмін на душу чорт дає чоловікові гроші; чорт не боїться вогню, бо він його вигдавав, але боїться грому та блискавки; чоловік розумніший за чорта.

З елементів народного архаїчного світогляду П. Куліш вибудував основу для своїх фольклорно-етнографічних оповідань, в центрі яких проблема гармонії людини з довколишнім світом. «Коли ж, – твердить О. Вертій, – внутрішнє єство особистості не знаходить цієї гармонії, цієї умиротвореності, які є основою морально-психологічного, душевного блага, то відбувається руйнація душі і серця, калічення вироблених ними моральних норм, духовних, естетичних та інших цінностей» [34, с.71]. Медіатором між цим людським і природнім є щось незвичайне. Народна культура уособлює це в образі демонів. П. Куліш вірний такій традиції. Відтак функція міфологізму у ранніх творах письменника є дидактичною й естетичною.

Мотив народної легенди про те, як чорт підмовив бідного чоловіка на злочин задля збагачення, став основою першого українського прозового твору М.Костомарова «Сорок літ» (1840) [140, с. 754]. До цього сюжету М. Костомаров повернувся в російськомовній повісті «Сорок лет. Народная малороссийская легенда» (1876). М. Костомаров розповідає історію життя бідного парубка Трохима, що хоче одружитися з донькою багатого козака. Батько дівчини ставить умову, виконати яку хлопець не може. У відчаї Трохим іде топитися. Але дивний чоловік, на ім'я Придибалка, відмовляє його від самогубства й обіцяє свою допомогу. За намовою Придибалки, Трохим убиває подорожніх купців, і отримує бажане багатство. Та вчинений злочин не дає спокою хлопцеві. Щоб дізнатися про своє майбутнє, він іде на могилу купців і «видається йому: ось-таки ніби чує він – з-під землі голос виходить: “Господи, покарай того злодія, що нас побив!”». А цьому голосу відповідає інший, хто його знає звідки: “Покараю в сорок літ”» [140, с. 364–365]. Отже, від злочину до покарання має минути сорок літ. Для автора важливо показати, як живе герой всі ці роки. У нього є все: сім'я, авторитетне ім'я, гроші. Та раз у раз неспокій, згадка про смертний гріх бентежать його душу. Трохим сорок літ чекає покарання, але «кара не прийшла. Не знав він і не зрозумів, що початком обіцяної кари було його багаторічне земне благополуччя, а її завершенням – втрата Бога» [140, с.407]. Примітно, що оцінка вчинків головного персонажа визначається М. Костомаровим у межах опозицій: бідність – багатство, гріх – спокута, добро – зло, Бог – диявол.

Своєрідним втіленням людських вад, гріховності, зла є образ Придибалки. Через характеристику «лукавого в людському образі» [140, с. 359] з'являється оцінка вчинків героя. Письменник звертається до народних уявлень у яких злий дух опановує людину, вона стає виконавцем його волі. Зустріч Трохима й Придибалки відбувається в той момент, коли хлопець вирішує вкоротити собі віку. За народною традицією, вже сама думка про самогубство – гріх, а душа такої людини – власність чорта. Як бачимо, у М. Костомарова подібне: «І піддався Трохим такій роковій думці, і

кинувся до плеса з наміром утопитися. Раптом його ухопив хтось ззаду за плече. Обернуся Трохим – перед ним був невисокий, кругленький чоловік...» [140, с. 358].

Міфологізуючи свою повість, М. Костомаров представляє не лише диявольську природу душевних протиріч героя, а й коло тих проблем, у які потрапило суспільство. Якщо Трохим ще вагається, шукає прощення своїм гріхам, то його син вже проповідує духовний нігілізм. Мабуть, саме в такий спосіб письменник реалізує власне бачення занепаду суспільної моралі: бо «Трохим Семенович розлучився з Богом, і як вільно, як привільно йому видалося!» [140, с.407]. Таким чином, трансформуючи мотив про одвічну боротьбу Бога і диявола, автор зауважує, що порушення моральних засад робить людину одвічним полоненим «нечистої сили». Очевидно, що фольклоризм М. Костомарова – це глибокий творчий синтез народної легенди з чітким підпорядкуванням її авторській ідейно-художній меті.

Сюжет оповідання М. Костомарова «Дитяча могила» вибудовано на мотиві про чорта-охоронця скарбів. Авторська версія реалізується у двох взаємозалежних сюжетних лініях. Головний персонаж першої – бідний пастух Охрім та його дружина. Повертаючись увечері з пасовища, чоловік бачить, як над могилою з'являється «тонкий вогняний струмінь з блакитним вилиском, що нагадує стрілу» [141, с. 276]. Зрозумівши, що це скарб, Охрім поспішає додому й розповідає про все жінці. Подружжя вирушає на пошуки скарбу, але з відкопаного сховку взяти гроші не можуть, бо «казан з грішми шубовсьнув під землю, залишаючи за собою глибоку яму, котра засипалася відразу ж землею» [141, с. 276].

Як свідчать фольклорні записи, у багатьох локальних варіантах побутовали міфологічні легенди про те, що людина може взяти скарб лише за певних умов. По-перше, здобувач повинен знати такі слова, які дозволяють до грошей доступитися; по-друге, не «зздрувати» й не забирати увесь скарб.

Мимовільним власником скарбу може стати й дитина. Народна традиція пояснює це просто: дитяча душа «чиста», безкорислива та безгрішна.

Заможні сусіди Охріма – Кулина та Пархім, хитрощами дізнаються про скарб і вирішують повернути на свою користь чужу знахідку (Охрімиха просить у сусідки лопату, а та жартома питає, чи не знайшла вона скарбу на могилі), більше того, вони хочуть забрати увесь скарб, чим і порушують умови. Засліплені жадобою батьки, садять у чарівний казан з грішми власну дитину. Покаранням за жадібність стає смерть: «Сатана! Диявол! Візьми свої прокляті гроші! Віддай мою дочку! – голосила зрозпачіла мати» [141, с. 282]. Особливої психологічної напруги досягає автор, скориставшись фольклорним мотивом про те, що чортові гроші перетворюються на сміття. Пархім розкрив рядно й побачив «не гроші, а трухляві перегнілі кістки, мабуть людські: тут були й черепа, і щелепи з зубами, і пальці, і коліна, і ребра... Увесь тобі чоловік розібраний на частини» [141, с. 283]. Трагічний фінал оповідання М. Костомарова не лише розшифровує заголовок, але й пояснює, що родина, яка порушила морально-етичні норми (хитрощами дізналася про скарб, використала дитину, як засіб здобуття грошей), заслуговує покарання. Відтак, можемо стверджувати, що М. Костомаров оригінально підходить до давніх міфологічних уявлень народу і підпорядковує їх власній художній меті.

«Національні особливості» народних оповідань, легенд, анекдотів, приказок про нечисту силу стали основою образу чорта у творах О. Стороженка. Дослідники неодноразово зауважували, що фабула оповідання «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав», постала на основі народної приказки, яку автор майстерно вмонтовує в текст твору: «Де чорт не справиться – туди бабу пішле». Такий висновок незаперечний, а художній сюжет про злостиву бабу і чорта-невдаху ілюструють й такі паремії як: «В старій єхидній баби десять чортів сидить, та

ще й на двадцять сідала гуляють», «Се, мовляв, така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддав» [236, с.148].

Примітно, що не лише приказки склали основу згадуваного твору. Очевидні тут ремінісценції популярного східнослов'янського казкового мотиву про хитру бабу та дурного чорта. І. Денисюк віднаходить паралель до Стороженкового оповідання в збірнику «Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр.» Б. Грінченка, але зауважує, що в «українському варіанті цього мандрівного мотиву немає злої жінки. Можливо, Стороженко характер її взяв з інших фольклорних матеріалів. Зрештою, ліплення характерів – це хист Стороженка» [93, с.21].

Що ж до опозиційних відношень чорта та жінки, то вони відображені в багатьох фольклорних сюжетах. Народна сміхова культура акцентує не стільки на лукавстві міфологічного персонажа, скільки демонструє поведінкові особливості жінки (баби, молодиці). У світоглядній системі відбувається своєрідна контамінація двох світів: чорт вписується в людський світ, а його аналогією стає баба. Вона ж за підступністю своїх учинків перевершує й чорта. Таким чином, міфологічний персонаж поступається жінці своєю негативною енергією. Відтак, грізний демон стає об'єктом сміху, а оцінка його здібностей лаконічна: «Дурний, хоч і чорт!» [268, с. 21]. Гумористичні ноти в зображенні нечистого письменник поглиблює за допомогою не менш відомого фольклорного мотиву про те, що зовнішність чорта змінюється в залежності від обставин, бажань і необхідності. В оповіданні біс «перекинувся горобцем, та з радощів аж підскакує, та хвостиком вертить» [268, с. 22]. Очевидно, таке перетворення (чорт → горобець) є нічим іншим, як мистецькою реалізацією фольклорного мотиву про перетворення. Хоча, з іншого боку, можемо припустити, що це авторська ремінісценція відомого християнського мотиву про те, що «горобці вийшли з чортів; вони кричали “жив, жив”, коли мучили Христа» [310, с. 65].

Ідеально вписується у фольклорну систему така деталь Стороженкового оповідання: «Чорт ускочив у хату, зараз собі і кубелечко звив у пічурці» [268, с. 21]. Зауважимо, що за давніми міфологічними уявленнями українців піч – улюблене місцезнаходження хатнього дідька або домовика. У системі народних вірувань його функції полягали не лише в охороні домашнього вогнища, а й у стеженні за дотриманням норм та правил поведінки членів родини. За порушення будь-якої з них дідько-домовик мав покарати винуватців. З прийняттям християнства первісна семантика таких уявлень нівелювалась, а персонажі народної міфології потрапили до числа так званої «нечистої сили». Відтак хатній охоронець перетворився в чорта. Примітно, що в Стороженковій версії чорт з'являється в хаті після того, як Катерина та Яків втратили взаємодовіру.

Аналіз оповідання «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав» засвідчує, що складниками образу нечистого для О. Стороженка служать такі фольклорні мотиви: розумові здібності чорта сумнівні; чорт залежно від обставин може перекидатись у різні предмети та істоти; чорт (дідько) живе в печі; жінка хитріша від чорта.

Галерею комічних героїв Стороженкових творів поповнює лукавий із оповідання «Жонатий чорт». Майстерно використана письменником паремія «Сам чорт не пізна, яка з дівчини вийде молодиця» служить основою фабули «Оженився чорт та й добув собі таку жінку, що і місяця з нею не прожив, ухопив шилом патоки та й дав од неї драла не оглядаючись» [268, с. 52]. Примітно, що персонаж народної міфології, введений у систему художніх образів твору, став важливим елементом авторської оцінки людських вчинків. Чорт втікає від сварливої молодиці, яка і «між людьми не сидить мовчки, а цокотить, кого попало і коренить, і ганить, а часом і москаля підвезе, та ще й очей у рябка не позича – жива на небо лізе» [268, с. 52]. Від такої ж особи втікає інший герой оповідання – чоловік. Та якщо перший і «пекла відцуравсь, бо добре зна, що жінка і там його знайде», то другий

згоден і до «чорта з рогами», аби далі від жінки [268, с. 53]. Така поетика комічного переконує, що О. Стороженко глибоко проник у природу українського гумору. Сміхова традиція в оповіданні має органічну змістову мотивацію. Вона дозволяє авторові поєднати реальне та фантастичне: незвичайне зображується як реальне. За спостереженнями В. Проппа, подібна манера розповіді про неймовірне притаманна народним казкам, в яких те, «чого не було і ніколи не могло бути, розповідається, однак, так, таким стилем, з такими інтонаціями, з такою мімікою і жестикуляцією, нібито все, про що йде мова, незважаючи на свою незвичайність, відбувалося в дійсності, хоча ні оповідач, ні слухач казки не вірить. Цією невідповідністю визначається гумор казки» [238, с. 88].

Вдаючись до художніх засобів фольклору, О. Стороженко вибудовує власний сюжет. Його розгортання – мистецька інтерпретація популярного в усній традиції багатьох народів мотиву про осоромленого чорта. З одного боку, письменник створює комічну ситуацію. Чорт і чоловік укладають дружню угоду: «Чорт ускочить в утробу якій-небудь бідолашній і зачне мордувати, а чоловік прийде, поворожить, пошахрує та вижене чорта» [268, с. 54]. Іншого звучання набирає цей мотив у сцені чортової помсти. Нечистий забрався в утробу князівні та став її мучити. Батько – князь просить чоловіка, аби той врятував його доньку. Сатиричного відтінку надають цій сцені авторські зауваги: «А звісно, як ті магнати чого просять, то хоч він і кланяється, а за шабельку береться: коли не зробиш, чого бажа, то й голову одчеше; як кажуть: і гроші дає, і шкуру дере» [268, с. 54]. Очевидно, що така розповідна манера дозволяє митцеві сказати про важливі речі засобами сатири та народної міфології, наповнити оповідання соціальним підтекстом, адже твір з'являється 1861 року.

Вірування, казки та легенди відіграли помітну роль в оповіданнях О. Стороженка на історичну тематику. Аналізуючи мистецький доробок письменника, І. Стешенко писав, що «зміст його творів зачерпнено з

коштовного джерела історично-побутового та духовного життя народу, і, в додаток, мистецьки сполучені – форма і зміст згаданої творчості глибоко перейняті щирими почуттями то журби, то радості, то захвату» [267, с. 19]. Зразком творчого опрацювання фольклорних мотивів є оповідання «Закоханий чорт», вибудоване на повір'ях про нечисту силу та переказах про відважних запорожців. Письменник з тонким художнім тактом використовує стиль народного мислення, поетичну уяву, переймає сам погляд на довколишній світ.

Пантеїстичне захоплення природою, її «святковий настрій» вибудовано на звукових та зорових образах, які об'єднуються в наскрізну одухотворену метафору: «Куди не глянь – усе тебе чарує, привітає, усе тобі всміхається. Здається, сама рідна наша Україна вийшла тобі назустріч: то спогляне на тебе гарячим сонцем, то притулиться пахучим холодком із темного лісу, то промовить піснею, то озветься соловейком, жайворонком, то неначе грається з тобою...» [268, с. 22]. На такому розкішному й «живому» фоні, далеке минуле постає часом козацької вольності, золотим віком рівності й достатку. «Для О. Стороженка, – наголошує А. Шамрая, – історія, легенда тільки матеріал, що дає можливість письменникові відтворити прекрасний світ героїв, чарівне і фантастичне минуле, де дійсність легко переходила і помішувалась з фантастикою» [311, с. 44]. Очевидно, для автора «Закоханого чорта» це ще й форма пошуку ідеального й загальнолюдського – дружби, вірності, відданості, сміливості. У фольклорі ці риси акумулює собі образ воїна-характерника. Народна традиція називає їх ще химородниками, голдовниками, знахарями, яких ні вогонь, ні вода, ні шабля, ні стріла, ні звичайна куля (а лише срібна) не брали. Вони зупиняли ядра та кулі руками, були витривалими, вміли на людей сон та ману насилати, перекидалися на вовків, по воді ходили, як по землі, з води сухими виходили, не раз перемагали в суперечці з самим нечистим [244]. У «Закоханому чортіві» такими рисами наділений запорожець Кирило Келеп. Очевидно, цей літературний персонаж створений письменником за зразком народного

сміхового стереотипу характерника. «Чергування нещастя в його долі, – зауважує Т. Бовсунівська, – нездатне вибити характерника з життєвої колії, він завжди оптиміст. Сміхове світосприйняття для нього – єдиний спосіб пізнання світу» [23, с. 98]. Отож, запорожець-характерник у Стороженка не лише допомагає природженій відьмі Одарці, а й приятелює з чортом Трутиком. Навіть із побіжного аналізу оповідання видно, як оригінально підходить письменник до давніх уявлень народу. На особливу увагу заслуговує інтерпретація міфологічного образу чорта. Цей витвір архаїчної свідомості, символ темного і страшного перетворюється в О. Стороженка на вірного товариша і помічника, він страждає від нерозділеного кохання до відьми і, зрештою, гине. Аби з'ясувати характер такого художнього переосмислення, визначимо фольклорні складові образу чорта у вказаному оповіданні.

За народними віруваннями, демони здатні приймати антропоморфний вигляд (але з аномальними рисами – рогами, хвостом, копитами, шерстю): «чорти перекидаються в парубків і залицяються до дівчат» [57, с. 96]. Орієнтуючись на подібні уявлення, письменник зображує нечистого красенем-козаком «у кармазиновім жупані, в чорних оксамитових штанях і жовтих чоботях... такий з нього чуприндир, що кращого не знайти і у коші!» [268, с. 82]. Його демонічну природу вказують особливості поведінки та специфічні зовнішні ознаки чорта-парубка. В східнослов'янській демонології однією з найбільш стійких характеристик чорта є його здатність перетворюватись у зооморфних істот. Улюблена іпостась нечистого – кінь. У записах Г. Булашева зустрічаємо народне повір'я, про те, що «кінь – це перетворений диявол. Так як диявол може перетворюватись у всяку тварину, то і перетворився колись у коня, але Господь так його благословив, що він вже навіки залишився конем» [30, с. 375], подібний варіант зафіксований і А. Свидницьким [246, с. 411]. Ймовірно, що фольклорні мотиви такого плану були добре відомі авторові «Закоханого чорта», бо саме в коня перетворюється чорт Трутик: «А кінь, матері його біс, як намальований:

шерсть на ньому блищить, як броня, шия, як у лебедя, із очей іскри сиплються, а із ніздрів полум'я паше» [268, с. 410 – 411]. Аналоги такого коня зустрічаємо в українських фантастичних казках. Тут він виступає посередником між двома світами, а мандрівка на ньому часто є експлікативним зображенням трансферної переміни світів. Сталою рисою чарівного коня є і його вірність господареві. За спостереженнями М. Грушевського, він належить до «найбільш популярних і яскравих мотивів казкових» [73, с. 324].

Зауважимо, що народнопоетичний образ коня-помічника присутній у найархаїчніших жанрах фольклору. Ще М. Костомаров помітив його особливу популярність у народних піснях: «Кінь для козака – предмет ніжної участі, добрий господар дбає про нього з батьківською прихильністю. Тому й кінь пам'ятає господаря і рятує його у хвилини небезпеки» [143, с. 142]. Традиційно кінь, як і зброя, належить до обов'язкових атрибутів козацького життя і закономірно входить до системи образів-етноміфологем. Отож, корт-кінь не даремне викликає захоплення запорожця. Кирило «гладить його, цмокає і на Одарку не гляне. Сказано, запорозька натура; недаром співають “Проміняв жінку на тютюн та люльку”, а де б то не промінять на доброго коня!» [268, с. 94].

Низку фантастичних метаморфоз у Стороженковому оповіданні продовжує мотив перетворення чорта-коня в птаха. Відразу зауважимо, що конкретного фольклорного відповідника такої метаморфози (чорт → кінь → птах) ми не знайшли. Хоча схема багаторазового перевтілення одного і того ж персонажа є типовою для народних казок. За висновками В. Проппа, кінь прийшов у людську культуру пізніше, ніж птах, тому народне уявлення ще довго наділяло старий образ новим значенням, іменуючи коня птахом. Так утворився образ крилатого коня, як посередника між двома світами – профанним і сакральним [237, с. 152–154]. Очевидно, її авторську модель маємо в «Закоханому чортові». Спробуємо з'ясувати, які ж традиційні

мотиви склали її основу. По-перше, у фольклорі зустрічаємо уявлення про те, що чорт може набувати вигляду крука, ворона, гайворона. Саме в останнього й перетворюється чорт-кінь у зазначеному творі. У такій же пташиній подобі з'являються чорти, що «наче з цілого світу позлітались», щоб розірвати Трутика на шматки [268, с. 97]. У фольклорі своєрідним еквівалентом значеннєвого наповнення зооморфного образу є його зовнішні риси. Найбільш значущою характеристикою гайворона (крука, ворона) є його чорний колір [30, с. 367–368]. Як правило, носії таких барв вирізняються своєю особливою хтонічністю. Цей орнітоморфний образ тісно пов'язаний із віщувальницьким даром. Крик пташки має переважно негативне тлумачення. Відтак, на думку М. Костомарова, ворони, кречети і гайворони (граки) належать до образів-символів – провісників смерті [143, с. 101].

О. Стороженко в поетичній формі увиразнює всі ці ознаки: «Як же закрикає гемонське гайвороння та здійметься, наче хмара! – аж сонце закрило! Налетіли на чорта...» [268, с. 98]. З погляду міфопоетики перетворення чорта-коня в птаха цілком можливе, але смерть чорта-птаха в Стороженковій художній версії все ж потребує певних коментарів, бо за традиційними уявленнями, нечистого убиває грім або відвар чарівного зілля.

Невідповідність авторського до фольклорного можна пояснити творчою інтерпретацією. В усній традиції існує певна ідеальна норма поведінки кожного героя, тому, на думку дослідників, відхилення від неї стає причиною комічних або трагічних ситуацій [179, с. 94]. Оскільки Трутик порушує основну свою функцію – шкодити людині – й вірно служить запорожцеві («Прощай, чорте, не поминай лихом; спасибі тобі за вірну службу!» [268, с. 96]), він приречений на загибель. Такий художній хід, як смерть чорта, виправдовує авторську романтичну історію про доброго чорта та не порушує первісної основи демонологічного персонажа.

Отже, серед основних фольклорних мотивів, що склали характеристику нечистого в оповіданні «Закоханий чорт», можемо виділити такі: чорт

здатний перетворюватись у зооморфних (кінь, ворон) і антропоморфних істот (парубок); улюбленим часом появи чорта є ніч; улюбленим місцем появи чорта є вода (болото); чорт знає про все на світі; виказує себе гучним голосом; чорти живуть у пеклі; чорт залицяється до відьми; боїться чарівного зілля, хреста, запорожця.

Простеживши особливості метаморфоз в оповіданні «Закоханий чорт» О. Стороженка, можемо стверджувати, що під враженням архаїчних уявлень у художньому просторі митця міфологічний образ набуває нового семантико-функціонального змісту. Прагнення відтворити народну психологію і, зокрема, таку її особливість, як міфологічне світосприйняття, помітне й у невеликому за обсягом творі О. Стороженка «Чортова корчма», побудованому відповідно до етнографічної концепції літератури першої половини ХІХ ст. Розгортаючи сюжет, автор використовує надзвичайно популярний в усній традиції багатьох європейських народів мотив про сакральність різдвяної ночі. Цей часовий проміжок у календарній обрядовості належить до надзвичайно небезпечних для людини, бо «протягом восьми днів Різдва Христового і до Богоявлення чорти скитаються по землі» [268, с. 145].

Зауважимо, що О. Стороженко не був новатором в опрацюванні подібних фольклорних мотивів. Неважко помітити вплив художнього досвіду автора «Вечорів на хуторі біля Диканьки». Хоча, на нашу думку, така тенденція лише демонструє спільність джерела обраної теми, а ним, безперечно, є народна міфологія. Вона дає О. Стороженку й готові зразки до образу чорта. Літературний персонаж не відрізняється від фольклорного складом основних ознак: має кігті на лапах, шерсть на боках, хвоста і мешкає в пеклі; здатний до перевтілень; улюбленим місцем перебування нечистої сили є самотня корчма. Як правило, у зіткненні з людиною зла сила зазнає невдач, потрапляє в смішне, жалюгідне становище. Саме в такій ситуації опиняється чорт зі Стороженкового оповідання. Спорідненість усіх цих

моментів із фольклором підтверджується відповідними порівняльними ілюстраціями і посиланнями на фольклористичні джерела.

Отже, О. Стороженко показав цікавий і оригінальний підхід до використання української міфології, хоча і не був новатором самої тенденції. До олітературення міфологічного матеріалу митець підходить творчо, не обмежується лише одним джерелом, синтезує матеріал в дусі власної естетичної концепції. Тому демон у Стороженкових оповіданнях здатен страждати і кохати, бути вірним другом. Очевидно, мовою асоціацій і міфологічних сполучень письменник промовляє про вічні категорії людського буття, а тому його творам, за словами І. Стешенка, «належить хоч і не широка, але певна будущина. Стороженко, як митець-етнограф, – для всякого культурного Українця мусить бути і буде предметом цілком заслуженої уваги ще довго» [267, с. 19].

Підсумовуючи викладене вище, можемо стверджувати, що в мистецькому доробку М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, П. Куліша, О. Стороженка на основі фольклорних мотивів формуються образи відьми і чорта, представлені в подібних до фольклорних функціях. У переважній більшості художніх творів українського письменства 30–60-х рр. XIX ст. чорт – це не класичний диявол, втілення темного і страшного, а жалюгідний, злодійкуватий і смішний біс (М. Гоголь, П. Куліш, О. Стороженко), який з'являється на землі вночі або напередодні річних рокових свят (М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, О. Стороженко). Чорт, як і відьма, здатний перевтілюватись у зооморфних або антропоморфних істот із зовнішніми тілесними аномаліями (роги, копита, шерсть, хвіст) (М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, М. Костомаров, О. Стороженко). Улюбленим місцем появи нечистої сили є вода, болото, покинутий будинок, піч, млин (М. Гоголь, П. Куліш, О. Стороженко). Чорт і відьма «полюють» на людську душу (М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, М. Костомаров, О. Стороженко). Чорт охороняє заворожені скарби

(М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, М. Костомаров, О. Стороженко); людина, що побувала в нечистого чи уклала з ним угоду, приречена на загибель (М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров), тому навіть мимовільна згадка про нього небезпечна для людини. Розумові здібності чорта сумнівні, його перемагає чоловік, запорожець, коваль, жінка (М. Гоголь, П. Куліш, О. Стороженко). Натомість відьма своїми знаннями завжди перевершує чоловіка, тому протистояння з ним має гендерний і морально-етичний характер. І чорт, і відьма часто виступають спокусниками осіб протилежної статі, з цією метою перевтілюються в красенів. Загалом це персонажі з яскраво вираженим гендерним маркуванням.

Не лише колорит і гострота демонічних сюжетів стала для письменників критерієм відбору фольклорного матеріалу. Мистецтво акцентує увагу на тих змінах, які відбуваються в духовному світі людини, а традиційні мотиви набувають архетипного значення. На думку Я. Поліщука, «ключем до розуміння естетичного коду стає первісний смисл образу: на нього накладаються, нашаровуються інші смисли» [228, с. 64]. Мовою архетипів, символів, асоціацій і міфологічних сполучень митці промовляють про вічне (Життя – Смерть, Добро – Зло), моделюють власне бачення незбагненого, таємничого.

Чорт і відьма складають своєрідну гендерну пару, втілюють темну сторону взаємин чоловіка і жінки. Це «негатив», який дозволяє відтінювати і бачити ідеальну людину, ідеальне кохання, ідеальні взаємини, такі важливі для романтичного світогляду. Романтики не списували картин з реального життя, як це захопливо почнуть робити представники наступного покоління письменників, вони багато речей узагальнювали й універсалізували, в тому числі й за допомогою фольклору. Але саме в ньому вони знайшли важливі формули-підказки в процесі пізнання феномену людини. Попри наївність поділу і реальних людей, і демонічних істот на добрих та злих, романтики знайшли ключ, який відкриває найбільш важливу реальність людини – її

внутрішній світ. Вони ще не моделюють ймовірних, типових й індивідуалізованих характерів, але завдяки архетипному походженню персонажів народної демонології, отримують засоби для розкриття складних колізій психологічного гатунку. Чорт і відьма демонструють взаємини, які все більш виглядають дзеркалом реальних (низьких, побутово-бездуховних) взаємин чоловіка і жінки. Чорт менш страшний і могутній ніж відьма, і це зрозуміло з огляду на чоловічу стать авторів: чорт смішний і тому не страшний, відьма ж залишилась жінкою, незбагненою істотою, влади якої так боїться чоловік.

Парадокси архетипної образності полягають в тому, що відкриття суттєвих відмінностей жіночої і чоловічої психіки належить лише науці ХХ століття. Водночас міфічна свідомість зафіксувала цю відмінність в яскравих і містких образах, які завжди впливають на реципієнта, навіть якщо не прочитується їх глибший зміст. Не випадково відкривач архетипів колективного несвідомого К. Г. Юнг визначив архетип Великого Батька і Великої Матері як визначальні для долі людства: протягування й відштовхування чоловічого й жіночого начал – наскрізний захопливий сюжет людської культури.

Література до розділу

5, 10, 21, 22, 25, 27, 30, 32, 36, 37, 39, 41, 44, 47, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 69, 72, 73, 77, 83, 84, 90, 93, 95, 106, 116, 121, 122, 123, 124, 126, 133, 134, 135, 140, 141, 143, 146, 151, 156, 164, 168, 183, 196, 199, 203, 211, 215, 217, 218, 224, 229, 236, 241, 246, 263, 264, 267, 270, 275, 279, 280, 281, 282, 267, 305, 310, 311, 314.

ВИСНОВКИ

Незмінна увага літературознавства до міфологічних мотивів, образів, сюжетів засвідчує, що звернення до глибин внутрішнього світу людини завжди актуальне. Інтерес до нижчої міфології – вияв духовної культури суспільства, що підтверджує тяглість традиції. Народна демонологія майже не представлена у вироблених жанрах фольклору, таких, як казка чи історична пісня, вона відображає реальні («живі» на час їх фіксації) вірування, а отже безпосередньо відкриває обшири національного світогляду, колективної психіки. Цей корпус текстів, разом зі звичаями й обрядами, дає матеріал для етнологічних, етнопсихологічних і власне історичних досліджень, дозволяє зробити важливі висновки щодо ментальності, національного характеру, пояснює особливості суспільного розвитку тощо. Для літературознавця тут зібрано матеріал, який вимагає гнучких підходів, вироблення нових методологій і періодичної зміни ракурсів. Сьогодні гуманітаристику базовано на антропології та психології, а це означає, що кожна галузь, кожен підхід мусять урахувувати феноменологію людини. Попри процеси глобалізації, які значною мірою уніфікують культури, національний аспект не втрачає свого значення, особливо ж глибинні дискурси, які засвідчують тяглість культур, їхнє прадавнє походження. Ейфорія відкриття народних джерел, властива романтизму, минула ще наприкінці XIX століття. Але взаємодія літератури та фольклору продовжує виявляти складні процеси і ставити нові питання. Сьогодні, як і в добу романтизму, ми бачимо в національній творчості міфічну основу і намагаємося моделювати за міфемами архаїчні форми свідомості. Проте тепер наші знання про зв'язок людини зі спільнотою суттєво інші.

Систематизуючи результати нашого дослідження, зазначимо, що в літературознавчому аспекті народна демонологія – це система персонажів міфологічного походження, модифікована авторською свідомістю з

мистецькою метою, той рівень взаємодії усної і писемної традиції, на якому виявляють себе глибинні процеси національної культури.

Психоаналіз ХХ століття відкрив не лише індивідуальне несвідоме, таке важливе в процесі авторської творчості, а й колективне несвідоме, часто визначальне для найбільш масштабних процесів національної культури. Учення про архетипи колективного несвідомого К. Г. Юнга не випадково знайшло своє чи найбільш послідовне застосування в літературознавстві, а термін «архетип» став одним із часто вживаних (поруч з таким поняттями, як міф, образ, мотив, сюжет). Це віяння часу, усвідомлення того, що авторська творчість тісно пов'язана з національною культурою, але не тільки на рівні традицій, які вшановано по-різному, а то й зовсім не вшановано, а на ірраціональному рівні, коли через сни, візії, екстатичні стани індивідуальне несвідоме єднається з колективним і отримує дороговкази. Наші висновки найбільш загального плану стосуються цього зв'язку. Як переконує історія взаємодії українських романтиків із фольклором, колективне несвідоме завжди національне. Звісно, у ньому присутні й загальнолюдські фрагменти, ще більш універсальні, але вони потрапляють туди через архаїчні образи-архетипи і вже на етапі входження отримують яскраве національне забарвлення. Міфи, що криються в народній творчості, можуть бути дуже давніми, праісторичними, але той час, який вони перебувають у фольклорі, а згодом у літературі, неминуче накладає на них своє відображення, трансформує до потреб національної душі.

Зацікавлення національною міфологією пов'язане зі становленням в Україні такого культурно-естетичного явища, як романтизм, розквіт якого припадає на 30 – 60-ті роки ХІХ ст. Наукова рефлексія над фольклорним матеріалом (праці О. Афанасьєва, І. Вагилевича, І.-Я. Гануша, Я. Головацького, А. Дмитрюкова, Г. Ількевича, М. Костомарова, П. Куліша, М. Максимовича, М. Маркевича, К. Сементовського, І. Срезневського та інших) сформувала міфологічну школу. Тобто суголосно з європейською

гуманітаристикою в Україні постав міфокритичний дискурс, який, попри всі історичні перипетії, залишається неперервним.

У другій половині XIX – на початку XX ст. міфокритичні студії розгортають В. Антонович, Г. Булашев, В. Гнатюк, М. Драгоманов, П. Іванов, В. Милорадович, М. Сумцов, П. Чубинський та ін. Важко переоцінити також внесок письменників, які поєднали фольклористичні студії з активною модернізацією української літератури (Б. Грінченко, Леся Українка, І. Нечуй-Левицький, А. Свидницький, І. Франко та ін).

Вивчення української міфології провадили на матеріалі давніх літописів та творів, спрямованих проти язичництва. Звернення до усної народної словесності виявило, що в основі міфологічних уявлень лежать вірування, пов'язані не з «вищими» божествами, а з персонажами «нижчої» міфології, з образами так званої «нечистої сили».

І. Вагилевич, І.-Я. Гануш, Я. Головацький, А. Дмитрюков, Г. Ількевич, М. Костомаров, П. Куліш, М. Максимович, М. Маркевич, А. Свидницький, Костянтин і Олександр Сементовські, І. Срезневський та ін. були послідовними прихильниками систематизації фольклорного матеріалу, який уможлиблював пізнання національної міфології. Особливого значення дослідники надавали обрядам, звичаям, віруванням, переказам, легендам, казкам, а основи слов'янської міфології вбачали у вірі в одухотворення природи, обожненні небесних світил та вшануванні померлих.

Упродовж XX ст. український фольклор вивчали не лише українські, а й російські, білоруські, польські вчені. Незважаючи на ідеологізацію предмета, яка полягала в применшенні власне українського складника, національна міфологія, так чи так, лишалася в дослідницькому ракурсі кожної наукової розвідки. Важливий внесок у міфокритичний дискурс зробили такі дослідники, як Г. Булашев, В. Гнатюк, П. Іванов, В. Милорадович, В. Петров, В. Пропп, Ю. Соколов, М. Сумцов та ін.

Сучасні науковці (І. Арендаренко, Ю. Барабаш, Т. Бовсунівська, Ю. Винничук, Л. Виноградова, Г. Грабович, В. Давидюк, І. Денисюк, Г. Драненко, О. Забужко, І. Зварич, В. Івашків, Р. Кирчів, О. Кісь, Р. Крохмальний, М. Моклиця, Є. Нахлік, М. Новикова, А. Нямцу, Р. Піхманець, Н. Поліщук, Я. Поліщук, С. Росовецький, Л. Скупейко, О. Слоньовська, О. Червінська, В. Шевчук, Ж. Янковська та ін.) представляють потужний міфокритичний дискурс української філології, добре вписаний у європейський і водночас яскраво національний за характером.

Процес олітературення народної демонології у творчості українських романтиків був тотальним і навіть масовим. Загалом фольклоризм для всіх європейських романтиків – риса засаднича. З огляду на естетичну цінність «живої» стихії, письменники прагнули з етнографічною достовірністю передати її національний колорит і самобутність. Саме завдяки відкриттю глибинних пластів культури, відбувалося активне національне самоусвідомлення, пошуки авторами власної ідентичності. Але народна демонологія посідає особливе місце у фольклорі, її цінність – у персонажній сфері, яка, відповідно, відкриває невичерпне джерело для художніх сюжетів. Персонажі народної демонології, переходячи в авторський світ, тяжіють до структуризації на інших, аніж у фольклорі, засадах. Загалом нижча міфологія насичена численними образами, кожен із яких має вужчу чи ширшу, але переважно досить конкретну спеціалізацію у взаєминах із людьми. Література вже на першому етапі осмислення фольклорного матеріалу обирає тих персонажів, які найкраще здатні акумулювати і виявляти культуротворчу цінність.

Через зіставлення усної і писемної (літературної) традицій встановлено, що фольклорні складники персонажів нижчої міфології представлені широко, виказують добре знання джерел і уважне ставлення письменників до кожної деталі, зафіксованої в народних віруваннях. Із

формальної точки зору такі твори романтиків дуже фольклористичні і яскраві за національним колоритом. Але більш уважне прочитання виводить на послідовну авторизацію запозичених із фольклору образів. Русалка, вовкулака, мерці, відьма, чорт ніби ті самі, «мандрують» із твору у твір, але незбагненим чином уписуються в систему персонажів кожного письменника по-різному, набувають помітно іншого забарвлення і сенсу. Художня спадщина романтиків значно чіткіше виявляє архетипний характер персонажів народної демонології, аніж кожен твір окремо. Це дає підстави говорити не просто про літературну «моду» на такі сюжети, а про оригінальну фольклорно-фантастичну течію в українській літературі доби романтизму.

У творчості М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомарова, П. Куліша, О. Стороженка, Т. Шевченка та інших авторів на основі фольклорних мотивів сформовано образи русалки, вовкулаки, мерців, відьми, чорта. Авторська інтерпретація поглиблює їхній зміст і виявляє великий потенціал для психологізації сюжетів. Нижча міфологія входить у літературний твір як своєрідна символічна система, а в основі творчої методології романтиків наявна паритетність запозичень та авторських інтерпретацій на рівні образу, мотиву, сюжету, теми. Демонологічні персонажі – це тіньова, ірраціональна сфера колективної психіки. У кожному з них заховано підказки до розв'язання важливих екзистенційних і світоглядних проблем.

На основі аналізу текстів української романтичної літератури за значимістю і частотою використання можна виокремити таких персонажів, як русалка, вовкулака, мерці, відьма і чорт. Письменники загалом звузили демонологічний персонажний ряд, але й посилили вагу кожного героя, піднесли його до статусу традиційного образу архетипного походження. Така актуалізація наповнила літературу тими персонажами, без яких не обходиться жодна культура. Традиційні (вони ж мандрівні) образи світової

літератури мають різне походження і часом асоціюються з іменем конкретного автора, але насправді всі вони закорінені в міфічне світосприйняття і ведуть родовід з певної міфології. Давньогрецька і римська міфології, християнська демонологія Середньовіччя були постійними джерелами авторської творчості. Те саме сталося і з національною демологією, коли настав час її втілення в літературній традиції.

Українські романтики отримали багатий фольклорний матеріал, привабливий мистецькими інтенціями. Знаковим образом романтизму, не лише українського, а й західноєвропейського стала русалка. Літературна спроможність персонажа напряду пов'язана з архетипністю його змісту. Русалка – це образ, який своїми витокami сягає культу мертвих, властивого всім архаїчним спільнотам. У європейському романтизмі мерці стають невід'ємною ознакою містичної літератури, наскрізна ідея якої – онтологічна проблема життя і смерті. Взаємодія світу мертвих зі світом живих заснована на антиномії понять добра і зла (мертві чинять помсту живим за кривду чи порушення моральних норм). Русалка ж вирізняється зі «спільноти» мерців, асоціюючись не так із потойбічним світом, переважно моторошним, як із життям у різних стихіях і світах. Письменники актуалізують загальні принципи фольклорно-міфологічного мислення, тому характер демонологічного персонажа модельовано через його функції: русалка карає за порушення узвичаєних правил та моральних норм, чи, навпаки, вона, як заступниця / опікун роду, наділяє силою, сакральними знаннями, багатством. З усіх демонологічних образів цей найбільш привабливий, зазвичай позитивно маркований, наділений людською здатністю кохати і страждати. Русалка узагальнює історії про трагічне (нерозділене, нерівне, недозволене тощо) кохання, стає символом офіри через / заради кохання. Архетипний зміст невинної жертви, що вимагає помсти, містить чіткий гендерний маркер: юна дівчина – жертва жорстокого патріархального світу.

Натомість архетип перевертня пов'язаний із первісними віруваннями, зокрема тотемізмом. У літературі цей образ позначив процес усвідомлення того, що людина як біологічний вид споріднена з усім живим, найперше з тваринним світом. Вовкулака-перевертень – це сюжет про необмежені можливості й надзвичайні здібності людини. Він також уособлює двоїстість людської природи – тваринної і божественної водночас. Створена романтиками літературна матриця й сьогодні продовжує живи типи сьменство новими, часто несподіваними історіями про перевтілення героя. У масовій літературі це гостросюжетні чи пригодницькі твори, в елітарній – перевтілення стає ефективним засобом дослідження глибин несвідомого, психологічної суперечливості людської істоти.

У переважній більшості художніх творів українського письменства 30 – 60-х рр. XIX ст. чорт – це не класичний диявол, втілення темного і страшного, а жалюгідний, злодійкуватий і смішний біс, який з'являється на землі вночі або напередодні свят. Він перевтілюється в зооморфних або антропоморфних істот із зовнішніми тілесними аномаліями (роги, копита, шерсть, хвіст), «полює» за людською душею. Герой, що побував у нечистого чи уклав із ним угоду, приречений на загибель, тому навіть мимовільна згадка про чорта небезпечна для людини. Розумові здібності дідька сумнівні, його перемагає чоловік (запорожець, коваль) і навіть жінка.

До олітературення образу чорта письменники підходять творчо, свідомо об'єднуючи та контамінуючи фольклорні мотиви відповідно до власної естетичної концепції. Демонологічне стає засобом сатири, метафорою занепаду суспільних цінностей. Дидактичний характер творів приглушує власне пригодницьку сторону сюжетів, але акцентує на моменті небезпечного випробування. Звідси бере початок літературна традиція, яка розробляє сюжет про випробування багатством (чортовим скарбом). Архетипний для більшості культур образ чорта набуває поліфонії

повноправного літературного персонажа, що за принципом протистояння / взаємодії зі світом людини виявляється в усіх світоглядно важливих вимірах.

Натомість відьма своїми знаннями завжди перевершує чоловіка, тому протистояння з ним має гендерний і морально-етичний характер. Історії з відьмами відображені в різних фольклорних жанрах, релігійних проповідях, судових справах, художній літературі. Цей демонологічний персонаж привертав особливу увагу прозаїків першої половини XIX ст. У художніх текстах узагальнено риси жінки-чаклунки, яка через свої надприродні здібності має винятковий статус у соціумі. На способи створення і ступінь трансформації літературного образу вплинули фольклорні мотиви про зовнішність, «спеціалізацію», виявлення і захист, час діяльності, польоти на шабаш, смерть відьми та ін. Яскравість і виразність образу відьми переконує, що різнопланове використання добре впізнаваних міфологем дозволяє митцям індивідуалізувати своїх героїнь. Первинна демонологічна основа персонажа дала можливість романтикам поглиблювати характер, увиразнювати риси і функції персонажа. Відбувається суттєве «олюднення» міфу. Відьма втілює темну сторону жіночої сутності, стає знаковим образом у ставленні чоловіка до жінки, виявляє його страх перед її владою.

Чорт і відьма складають своєрідну гендерну пару, яка демонструє взаємини, що постають дзеркалом реальних (низьких, побутово-бездуховних) стосунків чоловіка й жінки. У цих персонажах утілено тіньову сторону людської психіки. Чорт менш страшний, ніж відьма: боязнь його було подолано через висміювання, відьма ж залишилася найперше жінкою, водночас привабливою і незбагненою істотою для чоловіка. Притягування й відштовхування чоловічого й жіночого начал – наскрізний захопливий сюжет людської культури; міфічна свідомість зафіксувала цю відмінність у яскравих і містких образах, які завжди впливають на реципієнта.

Відкриття індивідуального й колективного несвідомого, реальних особливостей жіночої і чоловічої психіки належать науці XX століття. Але

міфічна свідомість заховала в яскравих і містких образах дороговкази для пізнання цих глибин. Автор концепції архетипів колективного несвідомого К. Г. Юнг архетипи Великого Батька і Великої Матері вважав визначальними для долі людства. Змагання і протягування чоловічого і жіночого начал – осердя світу і людської культури.

Нижча міфологія українського фольклору має різні витoki, за походженням переважно наднаціональні: всі її образи сформовано внаслідок поєднання християнського й язичницького світоглядів у прадавні часи. Але ті образи, які довго оберталися в культурі і в XIX столітті потрапили в літературу, мають яскраву національну специфіку. Найголовніша на цьому рівні ознака демонології – її нестрашний колорит. Українські чорти зазнають поразки в змаганні з людиною, якщо та керується моральними засадами. Перемога «нечисті» над слабкими чи корисливими душами сприймається як закономірне і переважно справедливе покарання. Власне, всі ініціативи людей використати нечисту силу для збагачення, вивищення чи ще якихось корисливих цілей завершуються покаранням. Загалом же українець дає раду «нечистій силі» і навіть тримає її в покорі. Це свідчить про життєлюбний, відкритий до світу, досить раціональний (навіть прагматичний, але дотепний) національний характер, схильний до веселощів і гумору. Звісно, інші жанри й твори виявляють і протилежні риси цього характеру, наприклад, чутливість, сентиментальність, жіночність тощо (це розглядають в етнопсихологічних студіях).

Романтична свідомість оперує універсальями, спирається на найбільш узагальнені поняття добра і зла, матеріального та ідеального, тілесного й духовного. У цій дихотомії демонічні персонажі відповідальні за темні сили світу, маркуються негативно. Але дуже часто вони виявляють амбівалентну природу, двоїстість і психічну ускладненість, здатність до складного й болісного вибору страждати, робити добрі вчинки, тобто дуже часто вони

схожі на людину, але *Іншу*, часто вороже іншу, але таку притягальну в своїй інакшості. Саме в цій іпостасі вони й цікаві художній літературі.

Мистецтво акцентує увагу на тих змінах, які відбуваються в духовному світі людини, а традиційні мотиви набувають архетипного значення. Романтики відкрили найбільш важливу реальність людини – її внутрішній світ. Вони ще не моделюють імовірних у психологічному плані характерів, але завдяки архетипному походженню персонажів народної демонології отримують засоби для розкриття складних колізій психологічного ґатунку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айдачич Д. Еротославія. Перетворення Ероса у слов'янських літературах. Київ: Темпора, 2015. 504 с.
2. Айзеншток І. Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20–40-х рр. XIX ст. / упоряд. Б. А. Деркач, С. А. Крижанівський; вступ. ст. І. Я. Айзеншток. Київ: Дніпро, 1968. С. 7–64.
3. Александров С. Вовкулака, українське повір'я, розказ в стихах // Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX ст. Київ: Держлітвидав УРСР, 1959. С. 309–390.
4. Антологія українського жаху / упор. В. Пахаренко. Київ: Асоціація підтримки української популярної літератури, 2000. 800 с.
5. Антонович В. Колдовство: Документы. Процессы. Исследования. Санкт Петербург: Тип. В. Киршбаума, 1877. 139 с.
6. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівці: Рута, 1997. 200 с.
7. Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). Київ: Фоліант, 2004. 216 с.
8. Афанасьев А. Живая вода и вещее слово: сб. ст. / сост. А. И. Баландина. Москва: Сов. Россия, 1988. 508 с.
9. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т. 3 / гл. ред. Н. Волочаева. Москва: Индрик, 1994. 840 с. [Репр. изд. 1869 г.].
10. Балущок В. Роль жінки в юнацьких ініціаціях давніх слов'ян // Родовід. 1994. № 9. С. 18–25.
11. Барабаш Ю. Не відверну лиця. Київ: Темпора, 2013. 756 с.
12. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX –XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. Москва: Издательство Московского ун-та, 1987. 511 с.

13. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкина. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 316 с.
14. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с.
15. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / пер. з фр. Р. В. Мардера. Харків: Фоліо, 2004. 143 с.
16. Беньковский И. Смерть, погребение и загробная жизнь по понятиям и верованию народа // Киевская старина. 1896. Т. 54, № 9, отд. 1. С. 229–261.
17. Билина про Волха Всеславича. Електронний ресурс. Режим доступу <http://proridne.org/folklore/byliny>.
18. Білецький О. Гоголь і українська література. // Гоголь і українська література XIX ст. : зб. ст. / ред. М. Равлюк. Київ: Держлітвидав, 1954. С. 412–436.
19. Білецький Л. Історія української літератури. Т. 1. Народна поезія / наук. та літ. ред., післямов. С. Хороба. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. 380 с.
20. Білик О. Календарно-обрядова пісенність Західного Полісся. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. 334 с.
21. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епохи / пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. Київ : Факт. 2007. 720 с.
22. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму: посіб. для вузу з теорії та історії українського романтизму: у 2 ч. / Київ. ін-т «Слов'янський університет». Ч. 1: Етногенез і теогенез. Київ: ІЛ НАНУ, 1997. 155 с.; Ч. 2: Ейдетика. Київ: КСУ, 1998. 109 с.
23. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. 343 с.
24. Бондаренко А. Культ воїна-звіра у міліарних традиціях на території України. Київ: [б. в.], 2013. 172 с.
25. Борзенко О. Сентиментальна провінція (Нова українська література на етапі становлення). Харків: ВЦ Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2006. 332 с.

26. Боровиковський Л. Повне зібрання творів. Київ: Наук. думка, 1967. 280 с.
27. Боряк О. Веретено та пряслиця у слов'янській міфологічній традиції // Народна творчість та етнографія. 1990. № 1. С. 30 –36.
28. Бріцина О. Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. 400 с.
29. Буйських Ю. Нижча міфологія в системі традиційного світогляду українців (кінець XIX – початок XXI ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук спец. 07.00.05 «Етнологія». Київ, 2010. 20 с.
30. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ: Довіра, 1993. 414 с.
31. Вагилевич І. Жулин і Калина // Українські поети-романтики: поет. твори / АН УРСР; упоряд. і прим. М. Л. Гончарука. Київ: Наук. думка, 1987. С. 373 – 379.
32. В. [Антонович В.]. До біографії А. П. Свидницького // Зоря. 1886. № 11. С. 195.
33. Вагилевич І. Передговор к народним руським пісням // Русалка Дністровая / вступ. ст., приміт., підготовка текстів М. Шалати. Київ: Дніпро, 1987. С. 33 – 43. 206 с.
34. Вертій О. Пантелеймон Куліш і народна творчість. Тернопіль: Підручники і посібники, 1998. 120 с.
35. Веселовський А. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 648 с.
36. Винничук Ю. У зачарованому люстрі. Огнений змій: Фантастичні твори українських письменників XIX ст. / упоряд . Ю. П. Винничука; передсл. В. О. Шевчука. Київ: Молодь, 1990. С. 3 – 7.
37. Винничук Ю. Чорт зна що. Львів: ЛА «Піраміда», 2004. 792 с.
38. Виноградова Л. Мифологический аспект полесской «русальной» традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья

- на общеславянском фоне / отв. ред. Н. И. Толстой; АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. Москва: Наука, 1986. С. 88–135.
39. Виноградова Л. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / РАН, Ин-т славяноведения. Москва: Индрик, 2000. 431 с.
40. Виноградова Л. Вода // Славянская мифология: энцикл. словарь: А–Я / РАН, Ин-т славяноведения. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Междунар. отношения, 2002. С. 80–82.
41. Виноградова Л. Ведьма // Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века. Т. 1: Люди со сверхъестественными свойствами / Сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – Москва: Языки славянских культу, 2010. С. 36 – 256.
42. Виноградова Л., Толстая С. Материалы к сравнительной характеристике женских мифологических персонажей // Проблемы культуры: материалы к VI Междунар. конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы (София, 30. VIII. – 6. IX. 89). Москва, 1989. С. 86–114.
43. Вільна Я. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Монографія. Київ : «Альтерпрес», 2005. 300 с.
44. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. Київ: Мистецтво, 1995. 336 с.
45. Возняк М. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. Київ: Держлітвидав, 1946. 94 с.
46. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис: в 2 т. Мюнхен: Укр. вид-во, 1958. Т. 1 – 309 с. ; Т. 2 – 289 с.
47. Галайчук В. Функціонально-семантичні особливості фітонімів у текстах українських і російських замовлянь // Вісник Львівського університету. Сер. філологічна. Вип. 27: Українська фольклористика. 1999. С. 87–97.
48. Галайчук В. Українська міфологія. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2016. 288 с.

49. Гамаш А. Інтерпретація фольклорного образу відьми в українській літературі XIX ст. // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 1999. Вип. 27. С. 120–125.
50. Гейштор А. Слов'янська міфологія / пер. з пол. С. Гіріка. Київ: ТОВ «Кліо», 2015. 416 с.
51. Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм / упоряд. та прим. М. Коцюбинська, Г. Сиваченко; пер. Г. Сиваченко. Київ: Гелікон, 2000. 368 с.
52. Гердер И. Г. Избранные сочинения / сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского; пер. с нем. Москва; Ленинград: Гостлитиздат, 1959. 392 с.
53. Геродот. Геродота турійця з Галікарнасса «Історій» книг дев'ять, що їх називають музами / пер., передм. й прим. А. О. Білецького. Харків: Фоліо, 2006. 655 с.
54. Герхард М. Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи» / пер. с англ. А. И. Матвеева, предисл. И. М. Фильштинского. Москва: Гл. ред. восточ. л-ры, 1984. 458 с.
55. Гнатюк В. Купання та палення відьом у Галичині // Матеріали до української етнології. Львів, 1916. Т. 15. С. 178–201
56. Гнатюк В. Деякі uwagi над байкою // Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Наук. думка, 1966. С. 173–197.
57. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косьміної, О. О. Боряк. Київ: Либідь, 1991. С. 383–406.
58. Гнатюк В. Нарис української міфології / підготов. та опрацюв. тексту, вступ. ст. і прим. Р. Кирчіва. Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 2000. 263 с.
59. Гоголь М. Зібрання творів: у 7 т. / голова ред. кол. М. Г. Жулинський; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Наук. думка, 2008. Т. 1:

- Вечори на хуторі біля Диканьки / упоряд. П. В. Михед. [Б. м.] : [б. в.], 2008. 254 с.
60. Гоголь М. Зібрання творів: у 7 т. / голова ред. кол. М. Г. Жулинський ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Наук. думка, 2008. Т. 2: Миргород / упоряд. П. В. Михед. [Б. м.] : [б. в.], 2008. 240 с.
61. Гоголь М. Книга всякой всячины, или подручная энциклопедия. Електронний ресурс. Режим доступу <http://gogol-lit.ru/gogol/chernoviki/kniga-vsyakoj-vsyachiny/enciklopediya-primechaniya.htm>
62. Гоголь Н. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Москва: Правда, 1984. 399 с.
63. Головаха І. «У відьми корова завжди добра»: Традиційні бувальщини про відьом та міфотворчий світогляд сучасної людини // Сучасність. 1995. № 5. С. 103–108.
64. Головацький Я. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. Київ: Довіра, 1991. 94 с.
65. Гончар О. «Конотопська відьма»: сучасне прочитання // Слово і Час. 2008. № 5. С. 34 – 40.
66. Гончар О. Українська література передшевшенківського періоду і фольклор. Київ: Наук. думка, 1982. 312 с.
67. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи, 1997. 608 с.
68. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Т. Шевченка / пер. з англ. С. Павличко. 2-е вид., випр. й авториз. Київ : Критика, 1998. 206 с.
69. Грабович Г. Кохання з відьмами // Тексти і маски. Київ : Критика, 2005. С. 277–298.
70. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо, 2-ге вид. Київ : Критика, 2014. 414 с.
71. Гримм Я. Немецкая мифология. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред.

- Г. К. Косикова. Москва: Издательство Московского ун-та, 1987. С. 54–72. 511 с.
72. Гринченко Б. Из уст народа : малорусские рассказы, сказки и пр. Чернигов: Земская Типография, 1901. 488 с.
73. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. Т. 1 / упоряд. В. В. Яременко; приміт. Л. Ф. Дунаєвської. Київ: Либідь, 1993. 392 с.
74. Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кітч // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2009. Вип. 18. с. 17 – 40.
75. Давидюк В. Кроковеє колесо (Нариси з історичної семантики українського фольклору). Київ: Наук. думка, 2002. 188 с.
76. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору: монографія. 3-тє вид., доп. й перероб. Луцьк: Волин. обл. друк., 2007. 320 с.
77. Давидюк В. Українська міфологічна легенда. Львів: Світ, 1992. 176 с.
78. Давидюк В., Давидюк М. Матеріали до «Ілюстрованого атласу народної культури Західного Полісся: вовкулака» // Фольклористичні зошити: зб. наук. пр. Луцьк, 2006. Вип. 9. С. 67–86.
79. Даль В. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. Материалы по русской демонологии / сост. Н. Ушаков. Санкт-Петербург: Литера, 1996. 480 с.
80. Данилюк-Терещук Т. Міфологічна традиція в українській літературі поч. ХІХ ст. // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 1999. № 6. С. 131 – 135.
81. Данилюк-Терещук Т. Інтерпретація фольклорного образу русалки в українській романтичній традиції // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 2000. № 6. С. 249 – 253.
82. Данилюк-Терещук Т. Народна міфологічна традиція округи Червищ // Минуле і сучасне Волині та Полісся: науковий збірник. Луцьк: [б. в.], 2006. Вип. 20. С. 124–126.

83. Данилюк-Терещук Т. Українська відьма: фольклорна традиція та літературна інтерпретація // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 2007. № 9. С. 136 –144.
84. Данилюк-Терещук Т. Фольклорно-міфологічний образ чорта в художній площині творів Олекси Стороженка // Міфологія і фольклор. 2009. № 2–3. С. 49–56.
85. Данилюк-Терещук Т. Регіональні особливості народних уявлень про відьом на Західному Поліссі // Народна творчість українців у просторі і часі / за ред. проф. Г. Аркушина. Луцьк : Мистецька агенція «Терен», 2010. С. 444 – 453.
86. Данилюк-Терещук Т. Українська народна міфологія у фольклористичних дослідженнях першої половини ХІХ ст. // Слово і Час. 2011. № 4. С. 96 –107.
87. Данилюк-Терещук Т. Інтерпретація фольклорного образу русалки в українській прозі першої половини ХІХ ст. // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : СНУ ім. Лесі Українки, 2016. № 1. С. 110 – 117.
88. Данилюк-Терещук Т. Народна міфологія в естетиці українського романтизму // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : СНУ ім. Лесі Українки, 2016. № 8. С. 32 – 38.
89. Данилюк-Терещук Т. Літературна історія фольклорного вовкулаки // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ : Вид – во Івано-Франків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2017. Вип. 3 (39). С. 374 – 385.
90. Данилюк-Терещук Т. Фольклорно-міфологічний образ чорта в українській романтичній прозі // Kelm: knowledge, education, law, management, nauka, oświata, prawo, zarządzanie. Łódź : Fundacja “Oświata I Nauka Bez Granic PRO FUTURO”, 2017. № 1 (17). S. 77–90.

91. Дей О., Малаш Л. Піонер слов'янської фольклористики та його українські записи // Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся). Київ: Наук. думка, 1974. С. 19–60.
92. Дельєж Р. Нариси з історії антропології. Школи. Автори. Теорії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 287 с.
93. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.: монографія. Львів: Наук.-вид. т-во «Академ. Експрес», 1999. 280 с.
94. Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза // Українське літературознавство. Зб. наук. пр. 2006. Вип. 68. С. 33 – 42.
95. Диса К. Історія з відьмами. Суди про чари в українських воєводствах Речі Посполитої XVII–XVIII століть. Київ: Критика, 2008. 302 с.
96. Доленга-Ходаковський З. Про слов'янщину перед християнством // Фольклористичні зошити. Вип. 10. Луцьк: «Твердиня», 2007. С. 191 – 202.
97. Доманицький В. Піонер української етнографії (Зоріан Доленга-Ходаковський) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1905. Кн. III, т. LXV. С. 1–43.
98. Дмитрюков А. Замечания о праздниках у малороссиян. 1844. Т. XIII. С. 49–55.
99. Драненко Г. Міфокритика та рецептивна теорія: продуктивний діалог // Питання літературознавства. 2009. Вип. 78. С. 243–251.
100. Драненко Г. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса: монографія. Чернівці: ЧНУ, 2011. 240 с.
101. Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). Київ: Наук. думка, 2013. 242 с.
102. Дунаєвська Л. Українська народна казка. Київ: Вища школа, 1987. 126 с.
103. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / пер. з фр. Г. Філіпчука, З. Борисюк; наук. ред. Т. О. Метельова. Київ: Юніверс, 2002. 424 с.

104. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ: Вид-во С. Павличко «Основи», 2001. 591 с.
105. Еліаде М. Трактат з історії релігій / пер. з фр. О. Панича. Київ : Дух і Літера, 2016. 520 с.
106. Етнографічні писання Костомарова / За ред. М. Грушевського. Історична секція Всеукраїнської академії наук. Київ : Держвидав України. 1930. 380 с.
107. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Абрис, 1997. 150 с.
108. Залізник Л. Нариси стародавньої історії України. Київ: Абрис, 1994. 225 с.
109. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
110. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення: моногр. / МОН України, Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 236 с.
111. Зварич І. Міфема // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 335.
112. Зеленин Д. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки / вступ. ст. Н. И. Толстого; подготовка текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. Москва: Индрик, 1995. 432 с.
113. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Твори: в 2 т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ: Дніпро, 1990. 601 с.
114. Зубрицька М. Архетипна критика і теорія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 139–141.
115. Иванов В. Волкодлак. Мифы народов мира / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Москва: Советская Энциклопедия, 1991. Т. 1. С. 242 – 243.

116. Иванов П. Народные рассказы о ведьмах и упырях // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косьміної, О. О. Боряк. Київ: Либідь, 1991. С. 430–497.
117. Иванов П. Кое-что о вовкулаках и по поводу их // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косьміної, О. О. Боряк. Київ: Либідь, 1991. С. 505–511.
118. Івашків В. Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. 448 с.
119. Іларіон, митрополит (Іван Огієнко). Дохристиянські вірування українського народу: істор.-релігійна моногр. Київ: АТ «Обереги», 1991. 424 с.
120. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 179–188.
121. Каустов А. Причинки до вивчення чарівництва в Україні: історично-правовий та культурологічний аспекти // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. ССXXX. Львів, 1995. С. 251–270.
122. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: в 7 т. Т. 2. Київ: Наук. думка, 1979. 566 с.
123. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: в 7 т. Т. 3. Київ: Наук. думка, 1981. 477 с.
124. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: в 7 т. Т. 7. Київ: Наук. думка, 1981. 566 с.
125. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Кн. II. Весняний та літній цикли. Київ : Обереги, 1994. 528 с.

126. Кирилюк З. На пути к реализму. Орест Сомов и его роль в литературном движении начала XIX в. // Сомов О. Купалов вечер: Избр. произведения / сост., предисл., примеч. З. В. Кирилюк. Киев: Днипро, 1991. 558 с.
127. Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (Період романтизму). Київ: Наук. думка, 1971. 275 с.
128. Кирчів Р. Міфологіяна Володимира Гнатюка // Гнатюк В. Нарис української міфології / підготовка та опрацювання тексту, вступ. ст. і примітки Р. Кирчіва. Львів: ІН НАНУ, 2000. С. 36–46
129. Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці». Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. 422 с.
130. Кирчів Р. Концепт «преромантичнаіромантичнафольклористика» // Міфологія і фольклор : загальноукр. наук.-освіт. журн. 2014. № 3–4. С. 55–72.
131. Кистяковский А. К истории верования о продаже души чорту // Киевская старина. 1882. Т. 3, № 7. С. 180–188.
132. Кісь О. Дівчина-русалка: зваба безодні // Народознавчі зошити. 1997. № 2. С. 110.
133. Кісь О. Жінка в традиційній культурі (друга половина XIX – початок XX ст.) Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2008. 272 с.
134. Кемпбел Дж. Герой з тисячею облич / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : ВД «Альтернативи», 1999. 391 с.
135. Климець Ю. Купальська обрядовість на Україні. Київ: Наук. думка, 1990. 141 с.
136. Кметь В. Архетип відьми в українській літературі XIX – XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2017. 20 с.
137. Ковалів Ю. Проблеми та перспективи літературної герменевтики. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. 40 с.
138. Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе / пер. с итальянского; ред., авт. Предисл. Е. М. Мелетинский; пер. А. Венедиктова, пер. М. Кириллова. Москва: Иностранная литература, 1960. 691 с.

139. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму: (проблема національного й інтернаціонального). Львів: Вища шк., 1983. 223 с.
140. Костомаров М. І. Твори: в 2 т. / упоряд., авт. передм. та прим. В. Л. Смілянська. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1. 413 с.; Т.2. 449 с.
141. Костомаров М. Дитяча могила // Огнений змій : фантастичні твори українських письменників XIX ст. / упоряд. Ю. П. Винничука; передсл. В. О. Шевчука. Київ : Молодь, 1990. С. 274–284.
142. Костомаров Н. Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народной поэзией // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: вибр. пр. з фольклористики й літературознавства. Київ: Либідь, 1994. С. 257–279.
143. Костомаров Н. Об историческом значении русской народной поэзии. // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: вибр. пр. з фольклористики й літературознавства / упоряд. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступ. ст. М. Т. Яценка. Київ: Либідь, 1994. С. 44–200.
144. Костомаров Н. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибр. пр. з фольклористики й літературознавства / упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступ. ст. М. Т. Яценка. Київ: Либідь, 1994. С. 280–296.
145. Костомаров Н. Славянская мифология // Слов'янська міфологія: вибр. пр. з фольклористики й літературознавства / упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступ. ст. М. Т. Яценка. Київ: Либідь, 1994. С. 201–256.
146. Кравцов Д. Брюховецький і відьми // Україна. 1927. № 5. С. 3 – 5.
147. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
148. Кримський С. Архетипи української культури // Вісник НАН України. 1998. № 7 – 8. С. 74 – 87.

149. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу): монографія. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 424 с.
150. Крохмальний Р. Параметри когерентності образного світу у баладі «Причинна» Тараса Шевченка // Українське літературознавство. 2013. Вип. 77. С. 141 – 152.
151. Крохмальний Р. Національна свідомість і мета лінгвістичний код (діахронна когерентність художнього образу) в текстах малої прози Олекси Стороженка // Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. VI Міжнародна наукова інтернет-конференція досліджень з україністики. Мюнхен. 29 жовтня – 1 листопада 2015 року : зб. праць. München : Read box unifress – read box publish inggmbh Open Publishing LMU, 2016. Електронний ресурс. Режим доступу <http://d-nb.info/1130158403>
152. Кулиш П. Записки о Южной Руси: в 2 т. / сост. и изд. П. Кулиша. – Київ: Дніпро, 1994. 719 с.
153. Куліш П. Твори: в 5 т. Харків–Київ: Вид-во України, 1930. Т. 1. 396 с.
154. Куліш П. Григорій Квітка (Основ'яненко) і його повісті. Слово на новий вихід Квітчаних повістей. СПб. : [б.в.]. 1858. XXXVI с.
155. Куліш П. Нарис історії словесности русько-української // Твори Пантелеймона Куліша: у 6 т. Львів : Просвіта, 1910. Т. 6. 687 с.
156. Куліш П. Огнений змій // Огнений змій: фантастичні твори українських письменників XIX ст. / упоряд Ю. П. Винничука; передсл. В. О. Шевчука. Київ: Молодь, 1990. С. 101–150.
157. Куліш П. Погляд на усню словесність українську // Правда. 1870. № 2. С. 68 –69.
158. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. Київ: Вид-во Анетти Антоненко, 2015. 288 с.
159. Купрієнко Х. Втоплення // Огнений змій: фантастичні твори українських письменників XIX ст. / упоряд. Ю. П. Винничука; передсл. В. О. Шевчука. Київ: Молодь, 1990. С. 86–93.

160. Курочкін О. Відьма в українській міфологічній традиції // Народна творчість та етнографія. 1990. № 4. С. 23–29.
161. Кутельмах К. Русалки в повір'ях поліщуків // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССХІІ. Праці Секції етнографії і фольклористики. Львів: [б. в.], 2001. С. 87 – 153.
162. Ласло-Куцюк М. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ ст. Бухарест: Критеріон, 1980. 327 с.
163. Ле Бра-Шопар А. Філософський зоопарк : від отваринення до вилучення з людства / пер. з фр. В. Шевченко. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. 312 с.
164. Левитский О. Очерки народной жизни в Малороссии во второй половине XVII в. Киев, 1902.
165. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
166. Леві-Стросс К. Міт та значення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 345 – 356.
167. Левкиевская Е. Низшая мифология славян // Очерки истории культуры славян. Москва : Индрик, 1996. С. 175 –195.
168. Левкиевская Е. К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский «Вий» при свете украинской мифологии // Категории и концепты славянской культуры : труды отдела истории культуры. Москва : Институт славяноведения РАН, 2007. 800 с.
169. Левкиевская Е. Волколак // Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века. Т. 1: Люди со сверхъестественными свойствами / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – Москва: Языки славянских культур, 2010. – 648 с.
170. Легенда о докторе Фаусте / изд. подготовил В. М. Жирмунский. Москва: Наука, 1978. 423 с.

171. Лисюк Н. Поняття архетипу в народній культурі // Дух і літера. 2001. № 7 – 8. С. 262 – 276.
172. Максимович М. Дні та місяці українського селянина / пер. з рос., вступ. ст. та прим. В. Гнатюка. Київ: Обереги, 2002. 189 с.
173. Манн Ю. Поетика Гоголя. 2-е изд., доп. Москва: Худ. лит., 1988. 413 с.
174. Марків Р. Фольклор і література: форми діалогу: фольклоризм в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Львів: ПАІС, 2013. 288 с.
175. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ: Либідь, 1991. С. 52–169.
176. Маркевич М. Русалки // Українські поети-романтики: поет. твори / АН УРСР; упоряд. і прим. М. Л. Гончарука. Київ: Наук. думка. С. 106.
177. Мелетинский Е. Герой волшебной сказки: Происхождение образа. Москва: Изд-во восточ. лит., 1953. 264 с.
178. Мелетинский Е. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. Москва: Наука, 1977. С. 23–41.
179. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва: Гл. ред. восточ. лит., 1976. 408 с.
180. Мелетинский Е. О литературных архетипах. Москва: РГГУ, 1994. 136 с.
181. Мелетинский Е. Аналитическая психология и происхождение архитипических сюжетов // Бессознательное. Сборник. Новочеркасск:, 1994. С. 159 – 167.
182. Милорадович В. К вопросу об источниках «Вия» // Киевская старина. 1896. Т. 54, № 9, отд. 2. С. 45–48.
183. Милорадович В. Украинские тайные знания и чары (этнографический очерк) // Українські чари / упоряд. О. М. Таланчук. Київ: Либідь, 1992. С. 5–13.
184. Милорадович В. Українська відьма: нариси з української демонології / упоряд., передм. О. М. Таланчук; прим. В. П. Милорадовича, О. М. Таланчук. Київ: Веселка, 1993. 72 с.

185. Мислителі німецького Романтизму / упор. Л. Рудницький та О. Фешовець. Івано-Франківськ : Вид-во «Лілея-НВ», 2003. 588 с.
186. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Сов. энцикл., 1991. 736 с.
187. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А–К / гл. ред. С. А. Токарев. Москва: Сов. энцикл., 1991. 671 с.
188. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К–Я / гл. ред. С. А. Токарев. Москва: Сов. энцикл., 1992. 719 с.
189. Мишанич О. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. Київ: Наук. думка, 1980. 343 с.
190. Мишанич С. Міфологія у творчості Тараса Шевченка // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. ССXXX: Праці секції етнографії та фольклористики. Львів, 1995. С. 234–250.
191. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець; за наук. ред. Б. Тихолоза. Львів: Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2007. 336 с.
192. Моклиця М. Міф як альтернативна діяльність у літературі XX ст. // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2001. № 1. С. 57 – 67.
193. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.
194. Моклиця М. Особистість Л. Боровиковського в аспекті концепту «геній» // Волинь філологічна : текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму : зб. наук. пр. Вип. 2. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. С. 5 – 13.
195. Моклиця М. Міф і архетип: до питання розрізнення термінів // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство». 2008. № 17. С. 115–120.

196. Моклиця М. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває: монографія. Київ: Кондор, 2017. 292 с.
197. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. Харків: Акта, 2007. 423 с.
198. Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х рр. XIX ст. Київ: Наук. думка, 1988. 318 с.
199. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ: АТ «Обереги», 1992. 88 с.
200. Никольский Н. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности. Минск: Изд-во Акад. наук БССР, 1956. 272 с.
201. Новикова М. Міфи та місія. Київ: Дух і літера, 2005. 426 с.
202. Новицкий Я. Малорусские народные предания, поверия и рассказы. Александровск: [б. и.], 1907. 32 с.
203. Нога Г. Гра з «нечистою силою» в українському бурлеску XVII – XVIII ст. // Слово і Час. 1996. № 11 – 12. С. 57 – 61.
204. Нога Г. «Звичаї тієї давніх школярів бували...» (Український святковий бурлеск XVII – XVIII століть). Київ : Стилос, 2001. 189 с.
205. Нямцу А. Легендарно-міфологічна традиція в літературі // Науковий вісник Чернівецького університету. Вип. 9: Слов'янська філологія. Чернівці : ЧДУ, 1997. С. 49–55.
206. Нямцу А. Традиционные сюжеты, образы, мотивы. Черновцы : Рута, 2001. 157 с.
207. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов / МОН України, Чернов. нац. ун-т им. Юрия Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». Черновцы : Рута, 2003. 80 с.
208. Нямцу А. Трансформація літературної традиції (закономірності та своєрідність) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2004. Вип. 33, ч. 2. С. 3 – 8.

209. Нямцу А. Архетипические модели в современном литературном контексте / МОН Украины, Чернов. нац. ун-т им. Юрия Федьковича, Науч.-исслед. центр «Библия и культура». Черновцы: Рута, 2006. 72 с.
210. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы : Рута. 2007. 520 с.
211. Онищук А. Народний календар у Зелениці Надвірнянського повіту (на Гуцульщині) // Матеріали до української етнології. Львів [б. в.], 1912. Т. 15. С. 1–61.
212. Очерки демонологии малороссиян // Москвитянин. 1842. №12. С.112 – 120.
213. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
214. Піхманець Р. Тарас Шевченко і Михайло Драгоманов: протилежні коди національно-екзистенціальних стратегій. Івано-Франківськ: НАІР, 2015. 216 с.
215. Петров В. Етнографічне оповідання П. Куліша // Куліш П. Твори: в 5 т. Харків–Київ: Держ. вид. України, 1930. Т. 1. С. 121–133.
216. Петров В. Методологічно-світоглядні напрями в українській етнографії та фольклористиці ХІХ–ХХ ст. // Народна творчість та етнографія. 2000. № 4. С. 70–74.
217. Петров В. Фольклорно-літературні джерела повісті М. В. Гоголя «Вій»// Сорочинський ярмарок. На Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя / упоряд. В. Агеєва. Київ: Факт, 2003. С. 321–336.
218. Петрунина Н. Орест Сомов и его проза // Сомов О. Были и небылицы. Москва: Сов. Россия, 1984. С. 15–18.
219. Петрухіна Л. «З коханими не розлучайтесь...». Мандри сюжету про мертвих наречених // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2004. Вип. 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство, ч. 2. С. 15–22.

220. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці»: Дванадцять статтів / передм. Ю. Шевельова. Київ: Факт, 2001. 384 с.
221. Повість врем'яних літ. Літопис (за Іпатським списком) / пер. з давньоруської, післясл. та комент. В. В. Яременка. Київ: Рад. письменник, 1990. 558 с.
222. Погребенник В. Українська поезія кінця XIX – початку XX ст. і фольклор (до проблеми естетичної співдії народних традицій та індивідуальної поетики): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук спеціальність 10.01.03 «Українська література»; 10.01.09 «Фольклор». Київ, 1992. 32 с.
223. Подрига В. Українська російськомовна проза кінця XVIII – першої третини XIX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10. 01. 01. «Українська література». Київ, 2008. 20 с.
224. Поліська дома : фольклорно-діалектолог. зб. / упоряд. В. Давидюка, Г. Аркушина. Луцьк: РВВ «Волин. облуправління по пресі», 1991. 188 с.
225. Поліська дома. Вип. III: Літо / зібрав, упоряд. і прокомент. В. Давидюк. Луцьк: ПДВ «Твердиня», 2008. 404 с.
226. Поліщук Н. Трансформація міфологеми Агасфера у європейській літературі XIX – XX століть: монографія. Львів : ПАІС, 2011. 224 с.
227. Поліщук Я. [javascript:open_window\(%22http://opac.kpi.ua:80/F/L249JCXJK5843UIF1NXIV196TVRV9LBLLU297EXCBNJGXQF1SM-68168?func=service&doc_number=000156467&line_number=0012&service_type=TAG%22\);](http://opac.kpi.ua:80/F/L249JCXJK5843UIF1NXIV196TVRV9LBLLU297EXCBNJGXQF1SM-68168?func=service&doc_number=000156467&line_number=0012&service_type=TAG%22);) Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
228. Поліщук Я. Проблема синтезу в системі образотворення Лесі Українки // Філологічні студії. Луцьк, 1999. Вип. 4. С. 57–65.
229. Померанцева Э. Мифологические персонажи в русском фольклоре. Москва : Наука, 1975. 191 с.

230. Пономарьов А. Царина народної уяви та її класичні розробки // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косьміної, О. О. Боряк. Київ: Либідь, 1991. С. 5–24.
231. Попов П. «Дні і місяці українського селянина» М. О. Максимовича // Наукові записки Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Київ: АН УРСР, 1947. С. 206 – 252.
232. Попов П. М. Костомаров як фольклорист і етнограф. Київ: Наук. думка, 1968. 114 с.
233. Попович М. Микола Гоголь. Київ: Молодь, 1989. 205 с.
234. Потебня А. Собрание трудов. Символ и миф в народной культуре / коммент. А. Л. Топоркова. Москва: Лабиринт, 2000. 480 с.
235. Потебня А. Теоретическая поэтика / сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. Б. Муратов. Москва: Высш. шк., 1990. 342 с.
236. Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру / упоряд. М. М. Пазяк. Київ: Наук. думка, 1990. 528 с.
237. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1946. 339 с.
238. Пропп В. Фольклор и действительность. Москва: Наука, 1976. 324 с.
239. Пуларія Т. Архетип, міф, символ: до співвідношення понять // Аркадія: Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. 2015. №1. С. 19 – 26.
240. Пыпин А. История русской этнографии: в 4 т. Т. 3: Этнография малорусская. Санкт Петербург: Тип. М. М. Стасюлевича, 1891. 428 с.
241. Рассел Дж. Б. Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства / пер. с англ. О. А. Чулкова; вступ. ст. Р. В. Светлова. Санкт Петербург: Изд. группа «Евразия», 2001. 408 с.
242. Росовецький С. Шевченко і фольклор. Київ: Критика, 2015. 480 с.
243. Росовецький С., Смілянська В. Шевченківська демонологія // Шевченків світ. Науковий щорічник. Випуск 1. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. 2088. С. 39 – 52.

244. Савур-могила: Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини / упоряд. В. Чабаненко. Київ: Дніпро, 1990. 261 с.
245. Салевич П. Мотив «чудесного одягання» у «Слові о полку Ігоревім» // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки». 2016. № 8. С. 205–214.
246. Свидницький А. Роман. Оповідання. Нариси / упоряд. і приміт. Р. С. Міщука; вступ. ст. П. П. Хропка. Київ : Наук. думка, 1985. 574 с.
247. Сементовский А. Очерки малороссийской демонологии // Киевские губернские ведомости. 1845. №13. С.91-92
248. Сементовский К. Замечания о праздниках у малороссиян // Маяк. 1843. Т. 11, кн. 21–22. С. 1– 43.
249. Сержпутоўскі А. Казкі і апавяданні беларусаў-палешукоў / Маст. В. Р. Мішчанка. Минск: Універсітэцкое, 1999. 191 с.
250. Сиваченко М. Сторінки історії української літератури і фольклористики. Київ: Наук. думка, 1990. 302 с.
251. Сиповський В. Україна в російському письменстві. Ч.1. 1801–1850 рр. Київ. 1928. 460 с.
252. Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым / вступ. статья, подгот. текста В. Аникина. Москва: Худож. лит., 1990. 398 с.
253. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки: монографія / відп. ред. Г. М. Сивокінь; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Фенікс, 2006. 416 с.
254. Скупейко Л. Постаті і тексти (з історії української літератури): зб. ст. / Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ; Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки; Наук.-дослід. ін-т Лесі Українки; відп. ред. Г. М. Сивокінь. Київ: Фенікс, 2007. 208 с.
255. Скупейко Л. Народність і народний характер як літературно-естетичні поняття в українській критиці 30 – 40-х років ХІХ ст. // Слово і Час. 2014. № 6. С. 16 –31.

256. Славянская мифология: энцикл. словарь. 2-е изд. Москва: Междунар. отношения, 2002. 512 с.
257. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1: А–Г / под ред. Н. И. Толстого. Москва: Междунар. отношения, 1995. 584 с.
258. Слоньовська О. Слід невловимого Протея (Міф України в літературі української діаспори 20 – 50-х років ХХ століття. Івано-Франківськ: Плай; Коломия: Вік, 2007. 688 с.
259. Слюсар А. Фантастична повість в українській літературі 30-х років ХІХ ст. // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: зб. наук. пр. Київ: Наук. думка, 1986. С. 67–89.
260. Смілянська В. Літературна творчість Миколи Костомарова // Костомаров М. Твори: в 2 т. Т. 1: Поезії. Драми. Оповідання / упоряд., передм. та прим. В. Л. Смілянської. Київ: Дніпро, 1990. С. 5–37.
261. Соколов Ю. Русский фольклор. Москва: Гос. учеб.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1941. 560 с.
262. Сомов О. О романтической поэзии. «Их вечен с вольностью союз». Литературная критика и публицистика декабристов / сост. С. С. Волка. Москва: Современник, 1983. С. 158–173.
263. Сомов О. Были и небылицы / сост., вступ. ст. и примеч. Н. Н. Петруниной. Москва: Сов. Россия, 1984. 368 с.
264. Сомів О. Київські відьми // Огнений змії. Фантастичні твори українських письменників ХІХ сторіччя. Київ: ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1990. С. 53–62.
265. Сомов О. Купалов вечер: избр. произведения / сост., предисл., примеч. З. В. Кирилюк. Київ: Дніпро, 1991. 558 с.
266. Срезневський И. Исследования о языческом богослужении древних славян. Санкт Петербург: Тип. К. Жернакова, 1848. 98 с.
267. Стешенко І. Ол. П. Стороженко. Причинки до характеристики його творчости // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Львів, 1901. Кн. V. С. 1–46.

268. Стороженко О. Твори : в 2 т. Т.1 / вступ. ст. і впорядкув. А. О. Іщука. Київ : Державне вид-во худ. літератури. 1957. 437 с.
269. Сумцов Н. Г. Ф. Квитка как этнограф // Киевская старина. 1893. № 8. С. 190–214.
270. Сумцов Н. Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» // Киевская старина. 1892. Т. 36, № 3. С. 472–477.
271. Сумцов Н. Повесть о том, как чорт рассорил супругов (Литературная родня рассказа А. П. Стороженка «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддав») // Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, изданный его учениками и почитателями / под ред. Н. А. Янчука. Москва: Типо-литография А. В. Васильева, 1900. С. 169–172.
272. Тейлор Э. Первобытная культура / пер. с англ. Москва: Политиздат 1989. 574 с.
273. Ткачук М. Поетика балад Левка Боровиковського. Тернопіль: Збруч, 2000. 146 с.
274. Токарев С. Ранние формы религии и их развитие. Москва: Наука, 1964. 398 с.
275. Топорков А. Пожар // Славянская мифология: энцикл. словарь/ Ин-т славяноведения РАН. Москва: Эллис Лак, 1995. С. 316–317.
276. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное. Москва: Прогресс ; Культура, 1995. 624 с.
277. Тхорук Р. Левко Боровиковський та етнографічні зацікавлення українських романтиків // Волинь філологічна : текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті словянського романтизму : зб. наук. пр. Вип. 2. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. С. 39 – 52.
278. Українська фольклористика: словник-довідник / уклад., заг. ред. Михайла Чорнопиского. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 448 с.
279. Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко; авт. передм. М. О. Новикова. Київ: Дніпро, 1993. 309 с.

280. Українські міфи, демонологія, легенди / упоряд. М. Дмитренко. Київ: Муз. Укр., 1992. 144 с.
281. Українські народні казки про нечисту силу. Відьми та ворожбити / збір. та розп. О. Ляпін, Г. Осадчий. Київ: [б. в.], 1992. 64 с.
282. Українські народні казки. Київ: Дніпро, 1987. 494 с.
283. Українські перекази / зібрав М. Возняк. Київ: Абрис, 1993. 120 с.
284. Українські пісні, видані М. Максимовичем (Фотокопія з видання 1827 р.) / підготов. вид. і розвідка П. М. Попова. Київ: Вид-во АН УРСР, 1962. 343 с.
285. Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. / упоряд., підготовка текстів, біограф. довідки і прим. С. А. Крижанівського; вступ. ст. І. Айзенштока. Київ: Дніпро, 1968. – 635 с.
286. Українські поети-романтики: поетичні твори / упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценко. Київ: Наук. думка, 1987. 592 с.
287. Ушкалов Л. «Ходить Фауст по Європі...»: Українська література і чорт // Ушкалов В. Що таке українська література: есеї. Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. С. 86 – 92. 352 с.
288. Федорак Н. Перша енциклопедія слов'янської міфології // Міфологія і фольклор. 2008. № 1. С. 54 – 62.
289. Филипович П. Шевченко і романтизм. // Филипович П. Шевченкознавчі студії. Черкаси: Брама, 2002. 230 с.
290. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні: метакритичне дослідження. Київ: Основи, 1993. 193 с.
291. Фрай Н. Анатомія критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост, общ. ред. Г. К. Косикова. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 232–263.
292. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., допов. Львів: Літопис, 2001. С. 142–172.
293. Фрай Н. Великий код : Біблія і література / пер. з англ. Львів: Літопис, 2010. 362 с.

294. Франко А. Григорій Ількевич як етнограф // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. 1912. Кн. 5. С. 117–139.
295. Франко И. Сожжение упырей в с. Нагуевичах в 1831 г. // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косьміної, О. О. Боряк. Київ: Либідь, 1991. С. 512–526.
296. Франко І. Етнологія та історія літератури // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наук. думка, 1981. Т. 29. С. 273 – 282. 663 с.
297. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наук. думка, 1984. Т. 41. 679 с.
298. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наукова думка, 1984. Т. 41. 679 с.
299. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращука. Київ: Основи, 1998. 709 с.
300. Фрэзер Дж. Золотая ветвь / пер. с англ. М. К. Рихлина. 2-е изд. Москва: Изд-во полит. л-ры, 1983. 703 с.
301. Фрэзер Дж. Фольклор в Ветхом завете / пер. с англ. Д. Вольпина. 2-е изд., испр. Москва: Изд-во полит. л-ры, 1985. 511 с.
302. Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 83–90.
303. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 2002. 216 с.
304. Хороб С. На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2006. 410с.
305. Цибульський К. Велике полювання на відьом в с. Подорожньому Чигиринського повіту року 1833 // Родовід. 1992. № 4. С. 76 – 83.
306. Червінська О. Ризиковані контури та парадокси містичного // Поетика містичного: кол. моногр. / упор. О. Червінської. Чернівці: Чернівець. нац. ун-т, 2011. С. 13–46.

307. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.
308. Чижевський Д. Історія російської літератури XIX століття: романтизм. Київ : Академія, 2009. 216 с.
309. Чик Д. Образ «благородного розбійника» в українській та англійській прозі першої половини XIX ст. // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2011. Вип. XXIV. Ч. 1. С. 186 – 195.
310. Чубинський П. Мудрість віків. Українське народознавство у творчій спадщині П. Чубинського: у 2 кн. Кн. 2 / упоряд. С. Горкавого, Ю. Іванченка; відп. за вип. Н. Прибега. Київ: Мистецтво, 1995. 224 с.
311. Шамрай А. Українські оповідання Олекси Стороженка // Стороженко О. Твори / під ред. А. Шамрая. Харків: Держ. видав. України, 1928. Т. 1. С. 5 – 71.
312. Шамрай А. Харківська школа романтиків : збірка : у 3 т. Т.1. Харків: Держ. видав. України, 1930. 276 с.
313. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. Т. 1: Поезія 1837–1847 / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наук. думка, 2001. 784 с.
314. Шевчук В. У світі фантазій українського народу: передслово // Огнений змії: Фантастичні твори українських письменників XIX ст. / упоряд. Ю. П. Винничука ; передсл. В. О. Шевчука. Київ: Молодь, 1990. С. 3–7.
315. Шейн П. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Санкт-Петербург: Тип. Имп. АН, 1902. 539 с. (Сборник Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. акад. наук ; т. 72, № 4).
316. Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т.: пер. с нем. Т. 2 / сост., ред. А. В. Гулыга; прим. М. И. Левиной и А. В. Михайлова. Москва.: Мысль, 1989. С. 160 – 386. 636 с.
317. Шеллинг Ф. Философия искусства / пер. с нем. Москва: Мысль, 1999. 608 с.
318. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. Москва: Просвет, 1992. 384 с.

319. Шутенко Ю. Фольклорна традиція та авторське «Я» : поезія Василя Голобородька : Монографія. Київ: Наук. думка, 2007. 356 с.
320. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. П. Большакова. 4-е изд. Москва: Акад. проект, 2010. 251 с.
321. Юнг К. Г. Архетип і позасвідоме / пер. з нім. І. Андрущенко, В. Вишневий. Київ: Український письменник, 2014. 400 с.
322. Юнг К. Г. Аіон: нариси щодо символіки самості / пер. з нім. К. Котюк; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. Львів: Видавництво «Астролябія», 2016. 432 с.
323. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.
324. Юнг К. Г. Психологія і поезія // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 91–108.
325. Янковська Ж. Фольклоризм української романтичної прози: монографія. Львів: НВФ «Українські технології», 2016. 610 с.
326. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 368 – 403.
327. Яусс Г. Рецептивна естетика й літературна комунікація // Слово і Час. 2007. № 6. С. 37 – 46.
328. Яценко Б. «Слово о полку Ігоревім» та його доба (Комплексне дослідження). Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 2000. 256 с.
329. Яценко М. Українська романтична поезія 20–60-х років ХІХ ст. Українські поети-романтики: поетичні твори / упоряд. і прим. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценко. Київ: Наук. думка, 1987. 592 с.
330. Dalibor J. O upjerech a vidmach // Časopis Českého Museum. Praha, 1840. Sv. 3. S. 232–261.
331. Durand G. Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique a la mythanalyse. Paris : Dunod, 1992. 364 p.

332. Durand G. Anthropological Structures of the Imaginary. Електронний ресурс. Режим доступу <https://castalia.ru/.../2703-zhilber-dyuran-antropologicheskie-strukturyi-voobrazhaem>
333. Hanusch I. J. Die Wissenschaft des slawischen Mythus im weitesten, den altpreussisch-lithauischen Mythus mitumfassenden Sinne. Wien. 1842. Електронний ресурс. Режим доступу http://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435173_00460.html
334. I[lkiewi]cz M. O mitologii ruskiej według podania ludu // Sławianin. Lwów, 1839. T. 2. S. 91–95.
335. Moszynski K. Kultura ludowa Słowian. Warszawa: Książka i Wiedza, 1967. T. 2. 603 s.
336. M[irosław] z H[orodenki]. Zabobony istniejące między ludem prostym w Galicyi // Rozmaitości. Lwów. 1836. № 27. S. 217 – 218.
337. Safarik P. O Rusalkach // Слов'янська фольклористика. Нариси розвитку. Матеріали. Київ: Наук. думка, 1988. С. 336.
338. Janion M. Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury. Krakow : Wydawnictwo Literackie, 2006. С. 7–29.
339. Wagilewicz D. J. Demonologia słowiańska // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Фонд І. Вагилевича. Спр. 39. П. 9. Арк. 1– 46.
340. Wagilewicz D. J. Kronika ludu z demonologii słowiańskiej // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Фонд І. Вагилевича. Спр. 49. П. 15. Арк. 1 – 63.
341. Wagilewicz D. J. Symbolika Słowiańska // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Фонд І. Вагилевича. Спр. 34. П. 7. Арк. 1 – 205.
342. Wagilewicz D. J. Zarysy do demonografii // Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Фонд І. Вагилевича. Спр. 36. П. 8. Арк. 1–15.

ДОДАТКИ

Список публікацій за темою дисертації

1. Данилюк-Терещук Т. Міфологічна традиція в українській літературі поч. ХІХ ст. // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 1999. № 6. С. 131–135.
2. Данилюк-Терещук Т. Інтерпретація фольклорного образу русалки в українській романтичній традиції // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. – Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 2000. № 6. С. 249–253.
3. Данилюк-Терещук Т. Українська відьма: фольклорна традиція та літературна інтерпретація // Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Луцьк : ВДУ ім. Лесі Українки, 2007. № 9. С. 136–144.
4. Данилюк-Терещук Т. Українська народна міфологія у фольклористичних дослідженнях першої половини ХІХ ст. // Слово і час. 2011. № 4. С. 96–107.
5. Данилюк-Терещук Т. Інтерпретація фольклорного образу русалки в українській прозі першої половини ХІХ ст. // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : СХУ ім. Лесі Українки, 2016. № 1. С. 110–117.
6. Данилюк-Терещук Т. Народна міфологія в естетиці українського романтизму // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк : СХУ ім. Лесі Українки, 2016. № 8. С. 32–38.
7. Данилюк-Терещук Т. Фольклорно-міфологічний образ чорта в українській романтичній прозі // Kelm: knowledge, education, law, management, nauka, oświata, prawo, zarządzanie. Łódź : Fundacja “Oświata I Nauka Bez Granic PRO FUTURO”, 2017. № 1 (17). S. 77–90.

8. Данилюк-Терещук Т. Літературна історія фольклорного вовкулаки // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. Івано-Франківськ : Вид-во Івано-Франків. нац. техніч. ун-ту нафти і газу, 2017. Вип. 3 (39). С. 374-385.

Додаткові:

1. Данилюк-Терещук Т. Народна міфологічна традиція округи Червищ // Минуле і сучасне Волині та Полісся : науковий збірник. Луцьк : [б. в.], 2006. Вип. 20. С. 124–126.

2. Данилюк-Терещук Т. Фольклорно-міфологічний образ чорта в художній площині творів Олекси Стороженка // Міфологія і фольклор. 2009. № 2–3 (3). С. 49–56.

3. Данилюк-Терещук Т. Регіональні особливості народних уявлень про відьом на Західному Поліссі // Народна творчість українців у просторі і часі / За ред. проф. Г. Аркушина. Луцьк : Мистецька агенція «Терен», 2010. С. 444 – 453.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародний науковий семінар «Загальнолюдські цінності та національний менталітет у дзеркалі слов'янських літератур» (Луцьк, 24 – 25 травня 2004 р.);

2. Всеукраїнська наукова конференція «Творчість Л. Боровиковського в контексті романтизму» (Луцьк, 19 – 20 травня 2006 р.);

3. Науковий семінар «Поетичні збірки Лесі Українки: текст і контекст» (Луцьк, 14 – 15 червня 2007 р.);

4. Міжнародна наукова конференція «Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті» (Луцьк, 30 – 31 жовтня 2007 р.);

5. Міжнародна науково-практична конференція «Гоголь і світ» (Луцьк, 26 – 28 листопада 2008 р.);

6. X Міжнародна конференція «Творча спадщина Миколи Гоголя і сучасний світ» (до 200-ліття від дня народження) (Ніжин, 13–15 травня 2009 р.);

7. II Всеукраїнська науково-практична конференція «Явище синтезу мистецтв в українській літературі» (Луцьк, 14 – 15 травня 2009 р.);
8. VI Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» (Луцьк, 7 – 10 жовтня 2010 р.);
9. Міжнародний науковий симпозіум «Леся Українка: доля, культура, епоха» (Луцьк, 22 – 24 вересня 2011р.);
10. Всеукраїнська наукова конференція «Леся Українка: погляд із сьогодення» (Київ, 8 квітня 2016 р.);
11. Фестиваль науки Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, 15 – 19 травня 2017).