

Міністерство культури і мистецтв України
Національна музична Академія України ім. П.І.Чайковського

На правах рукопису

НАЙДЕН Олександр Семенович

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КАРТИНА.
ФОЛЬКЛОРНИЙ ТА ЕТНОІСТОРИЧНИЙ
АСПЕКТИ ПОХОДЖЕННЯ І
ФУНКЦІЙ ОБРАЗІВ

Спеціальність 17.00.01 - теорія та історія культури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового
ступеня доктора мистецтвознавства

Київ - 1997

AB 38.658

Дисертацією є рукопис

Робота виконана в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України

О ф і ц і я н і о п о н е н т и :

Доктор мистецтвознавства

РУБАН
Валентина Василівна

Доктор філософських наук,
член-кореспондент НАН України

ПОПОВИЧ
Мирослав Володимирович

Доктор філософських наук, професор

СМОРЖ
Леонід Опанасович

Провідна організація: Українська Академія, мистецтв

Захист відбудеться " 5 " XI 1997 р. о 15³⁰ год. на засіданні Спеціалізованої ради Д. 26 00 501 при Національній музичній Академії України ім. П.І.Чайковського /252001, Київ, вул. Арх. Городецького, 1/3, II поверх, ауд. 36/.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Академії.

Автореферат розісланий " 4 " X 1997 р.

Учений секретар
Спеціалізованої ради,
доктор мистецтвознавства

І.М.ЮДКІН

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00728763 (X)

Загальна характеристика роботи

Актуальність теми. Українська народна картина в силу багатьох причин і обставин нині лишається не вивченою і фактично не зібраною. Багато років, починаючи від часу її формування, вона перебуває поза увагою культурної громадськості України, вчених, журналістів, популяризаторів мистецтва, працівників музеїв і картинних галерей. Серед багатьох причин байдужого, негативного, нерідко й воєнничо-ворожого ставлення до неї назвемо основні. Це, по-перше, її фігуративно-станковий характер, відтак і зовнішня відірваність від традиційного селянського мистецтва, заснованого на орнаментально-декоративних принципах; По-друге, "базарний" статус даної картини та наявність "міщанських", кітчевих вирішень і виконань краєвидів, натюрмортів, портретів, жанрових сцен, які, особливо у повоснні роки, потрапляли до холодних і темних/з каганцем/ сільських хат саме через базар; по-третє, причетність даної картини до примітиву, зокрема народнього примітиву, з його поетикою та естетикою різко відмінними від широко пропагованого, можна сказати, еталонного у 1930-і - 1950-і роки, мистецтва художників-передвижників.

Ці та ряд інших факторів стали причиною неприйняття або ігнорування культурно-мистецькою громадськістю, значною частиною художньої інтелігенції української народної картини.

Водночас у більшості країн сучасної Європи, зокрема Польщі, Чехії, Словаччини, Румунії, Угорщині, Югославії, Франції, Швейцарії, Австрії, Італії, Іспанії, Німеччині та ін., народна картина /так званий авторський або аматорський примітив, народний примітив/ уже давно розглядається як важливий і невід'ємний чинник національної художньої культури, збирається музеями, галереями, колекціонерами, досліджується, видається, репродукується.

Отже, актуальним передусім є тематично визначений факт звернення у пропонованій роботі до української масової народної картини, зокрема до найбільш поширеного і улюбленого її жанру-сюжету "Козак і дівчина біля криниці", як до об'єкта дослідження. Водночас об'єктом дослідження стають передвісники і попередники даного жанру-сюжету - народна картина "Козак Мамай" та народна ікона "Дріп Зміборець".

Варто зазначити, що аналогія картині "Біля криниці", як і картині з Мамаєм та народній іконі із св.Юрієм щодо давності поход-

ЛНБ ім. А. Стерубака
АН України

ження, тривалості продуктивного розвитку, певній канонічності композиційного, іконографічного та образного факторів, ступеня поширення, масовості в кожній країні, виключаючи найближчих сусідів, немає. Відтак слід думати, у даних жанрах-сюжетах, об'єднаних образами воїна, коня, почасти й дівчини /царської доньки в основі/ відбиті або відображені найбільш характерні риси українського менталітету, який сформувався в особливих умовах існування України в історичному часі. Ці особливі умови загалом становили певний фольклорно-історичний хронотоп України, який інтенційно, протягом досить довгого періоду виробляв характер прийняття і переживання українцями явищ природи, політичних подій та життєвих фактів.

У зв'язку з цим особливої актуальності набуває заявлене у назві роботи завдання щодо дослідження фольклорного та історичного аспектів походження й функцій образів народної картини. Успішне здійснення цього завдання, вагомість аргументів і переконливість висновків сприятимуть справі легітимізації української народної картини, введення її у сферу українського народного мистецтва.

Актуальність даної роботи полягає також в її причетності до української народної культури та в її спрямованості на уосунення певного збіденого, однобічного сприйняття та витлумачення цієї культури.

Водночас одним з найбільш актуальних завдань, зумовлених темою даної роботи, є доведення закономірності виникнення в Україні наприкінці XIX – початку XX ст. історичних передумов входження фігуративного мистецтва в традиційне селянське середовище, культура якого, духовно-ціннісні засади до того часу базувалися майже винятково на ієрархічно-просторових принципах орнаментальності.

В результаті цього входження, подолання певного конфлікту фігуративності народної картини стає одним із факторів самовираження /екстраполяції внутрішнього на зовнішнє/ українського селянського середовища у XX ст. Водночас у самій народній картині в результаті "опікування" із селянським середовищем, конотація категорії орнаментальності набула нових узагальнюючих ознак.

Предмет дослідження. Підхід до народного мистецтва, зокрема до народної картини, створеної в Україні протягом усього XX ст., як до цілісної, самодостатньої художньої системи і водночас як до системи розімкненої в галузь загального фольклорного образного, комунікативно-культурного, семантичного наповнення традиції-

ного селенського середовища, зумовлений насамперед специфікою предмету дослідження. Ним власне є зв'язок образів української народної картини із світом образів усного фольклору як українського, так і багатьох інших народів, із образами-архетипами стаціонально давніх міфів і родових переказів, з певними історичними /соціальними і потестарними/ реаліями родового устрою та епохи феодалізму.

Хронологічні рамки дослідження. Українська масова народна картина остаточно сформувалася та оформилася як певна цілісна художня система, національний онтологічно-ціннісний фактор та культурно-комунікативний чинник переважно сільського середовища приблизно у 1910-х – на початку 1920-х років та створювалася /створюється й нині/ протягом майже усього ХХ ст. Однак постульоване дослідження етноісторичних та фольклорних аспектів походження і функцій образів народної картини потребує значного розширення хронологічних рамок, також виходу за межі історичних, хронологічно визначених устроїв і формацій. Семантична характеристика образу козака-воїна із сюжету "Біля криниці" дає підстави для аналітично-компаративістського звернення до образів воїнів-попередників – св.Юрія з ікони "Юрій Змієборець" та козака Мамай. Отже, хронологія дослідження сягає епохи середньовіччя, часів утвердження християнства у Київській Русі до татаро-монгольської навали, також охоплює XIV–XVI ст., коли з'являються перші пам'ятки, позначені рисами українського народного іконописаного малювання, та кінець ХVII, ХVIII і ХІХ ст. – час продуктивного розвитку картини "Козак Мамай". Звернення до обрядово-міфологічних джерел, використання даних потестарно-політичної етнографії, застосування методу синстаціональних порівнянь для виявлення архетипів та визначення семантичних основ найбільш поширених та найбільш значимих образів української народної картини ще більш розширює хронологічні рамки дослідження.

Ідтак хронологічний компонент пропонованої роботи включає у свої рамки як чітко визначені та окреслені у часовому відношенні періоди історії, так і так звані доісторичні часи, часи створення міфів і родових переказів, образи яких становлять архетипічну основу центральних образів української народної картини.

Завдання дослідження. Емпірична дійсність принаймні трьох останніх століть не оприяла виявленню, збереженню і вивченню багатьох явищ, течій, шарів української художньої культури. Особливо це стосується так званої низової культури, її сільських та

провінційних форм, стилевих відгалужень. Процес виробництва і споживання цієї культури здавна був пов'язаний з базаром, ярмарком та значними календарними святковими і меморіальними датами. Мабуть, саме тому народна іграшка, народна ікона, писанка, народний настінний розпис, малювка, народна картина досить довгий час не вважалися мистецтвом. Відтак числилися по відомству етнографії.

Досить пізно, а подекуди запізно, визнання у явищах етнографії фактору мистецтва завдало значної шкоди українській культурі. Суспільство при цьому, його культурна пам'ять зазнали певних духовно-моральних збитків.

Однак і сам процес визнання, і введення у науковий та соціально-культурний обіг того чи іншого виду народного мистецтва у свій час був повільний і суперечливий.

За властивими для чиновницько-функціонерського корпусу принципами формування суспільної думки, одні види мистецтва, форми, стилі, течії, школи визнавалися потрібними, корисними, "правильними", інші ж - шкідливими, зайвими, неприйнятними, "неправильними".

В результаті утвердився певний пуризм у погляді на народне мистецтво, запанувала смакова одновимірність, широко культивувався формально-компаративістський метод оцінки творів мистецтва - за їх схожістю або несхожістю на "випробувані", офіційно прийняті взірці. В цих умовах особливо постраждали народна іграшка, народна картина та народна ікона. Вони, як уже зазначалося, фактично не збиралися і не вивчалися.

Лише приблизно з середини 1960-х років спостерігається зародження тенденцій пом'якшення суспільної думки щодо народної картини та народної ікони. Цьому загалом сприяв фактор розквіту народного мистецтва та піднесення його ролі в суспільному житті. Також значною мірою цьому сприяло мистецтво К.Білокур, М.Приймаченко та інших видатних народних майстрів, які у своїй творчості керувалися певними критеріями і принципами народної картини /як "базарної", так і так званої аматорської/, своєрідно використовували її прийоми, здобутки, знахідки, просторові характеристики, кольорові та декоративні ефекти; іноді /особливо М.Приймаченко/ запозичали та творчо переробляли її сюжети, наслідували деякі композиційні схеми та іконографічні характеристики. Також часткової реабілітації української народної картини та ікони, їх часткової легітимізації сприяли видання альбомів, монографій, комплектів листівок, здійснені у Югославії, Румунії, Польщі, Чехословач-

чині, Угорщині, присвячені своїм національним школам і напрямам народної картини та народного іконопису.

Відтоді, приблизно з початку 1970-х років, поодинокі представники української художньої інтелігенції починають звертати увагу на місцеву народну картину, збирати її та колекціонувати. Також почали збирати її окремі музеї і картинні галереї.

Однак цей процес і досі не набрав належного розмаху, розгортається повільно і мляво. До останнього часу майже не знаходила народна картина висвітлення і у спеціальній мистецтвознавчій пресі, ще й досі не стала об'єктом наукових досліджень, розробок, аналітично-порівняльних характеристик¹.

Отже, основне завдання дослідження у даному разі продиктоване фактом відсутності аналогічних досліджень не тільки в Україні, а й, наскільки нам відомо, в інших країнах, в яких відсутній і сам об'єкт дослідження – сюжетно-канонічна народна картина типу "Козака Мамая", "Козака і дівчини біля криниці", "Ангел стереже дітей" тощо.

Також завдання даного дослідження полягає у тому, щоби довести художню та історичну значимість української народної картини, визначити її справжнє місце, її ієрархічно-ціннісний статус серед інших складових української художньої культури.

Одним із найважливіших завдань також вбачається спростування думки окремих учених щодо народної картини /"примітиву", "народного примітиву"/ як фактора пам'яті про події лише "позавчорашнього дня", між тим як народне орнаментальне мистецтво містить у собі пам'ять про далекі доісторичні часи. погоджувчись із другою частиною даного постулату /про народне орнаментальне мистецтво/, слід зазначити, що українська народна картина щодо основних її сюжетних і образних факторів також сягає доісторичних обрядово-міфологічних глибин, має витoki у давньому родовому переказі. Це передусім стосується такої масової та улюбленої в Україні народної картини, як "Козак і дівчина біля криниці", також значно поширеної у селах та містах України народної ікони "Юрій Змісорець" та поширеної у минулому народної кар-

¹ Мова у даному разі йде про сучасну народну картину, продуктивний розвиток якої триває і нині, а не про "Козака Мамая", який був відкритий як мистецьке явище та легітимізований ще наприкінці XIX ст.

тини "Козак Мамай".

Усі три картини /"Юрій Змієборець" власне теж є картиною, наділеною функціями ікони/ мають спільні /у історичному відда-ленні/ сюжетні основи, їх поєднують спільні образи воїна, воїна-козака і коня, подекуди й дівчини /царської доньки/. Віднайден-ня витоків та архетипів цих образів, насамперед образу воїна, виявлення його сакрально-фольклорної загальнолюдської та націо-нально-специфічної природи, і в результаті – висвітлення ще од-нієї грані українського менталітету, також є одним із важливих завдань даного дослідження.

Звернення до фольклорних джерел та історичних реалій часів Київської Русі й більш давніх, використання положень постстарно-політичної етнографії, зокрема розміркувань щодо "вождства", військових ватажків, керівників у період родоплемінних утворень і за часів феодалізму, дають підставу стверджувати про наявність в Україні у далекому і не досить далекому минулому певного куль-ту воїна-сонячного божества, воїна-героя, багачиря, воїна-вата-жка, воїна-князя, воїна-сакрального предка, воїна-козака.

Мета дослідження. Метою дослідження будь-яких культурно-мистецьких явищ фактично є виявлення і вилучення прихованої /або наявної/ в них сутності людського начала, яке спромоглося надати їм життя, матеріалізувати, визначити їх місце у системі ієрархічно-ціннісних факторів культури. Однак сутність людсько-го начала, особливо коли справа стосується фольклору, народно-го мистецтва, може бути виявленою лише шляхом пізнання націо-нально-культурного фактору, як певної міров, локалізованого і водночас розімкнутого у зовнішній світ, середовища. Те чи інше явище фольклору, народного мистецтва, місце якого в культурно-му просторі позначене координатами художності /повноцінної, не-повноцінної, часткової тощо/, розвинутості традицій форми і змі-сту або дієздатності основних етногенетичних принципів вибір-ковості та уподобань, водночас є діючою складовою системи все-людських буттєво-ціннісних начал. Національна культура, яка пе-ребуває поза цією системою, не має змоги побачити своє обличчя у дзеркалі вселюдської культури, тому не здатна оцінити свої сильні та слабкі прояви, у повній мірі осмислити свою історичну значимість і неповторність.

Однак нині серед цивілізованих країн немає жодної, чия куль-тура не була б так чи інакше інтегрована в загальнолюдську, не відчувала б себе одним із факторів її контексту. Проте є культу-

ри, які інтегровані усіма своїми складовими, а є такі, які лише частинною. Серед останніх чи не найпомітніше місце посідає Українська культура. Значна частина художньо-культурних багатств України і досі лишається не запитаною, не виявленою, науково не розробленою і в результаті духовно не освоєною суспільством, нацією в цілому.

Тому, зважаючи на це, мета даного дослідження, крім виявлення сутності людського начала та національно-фольклорних чинників української масової народної картини та народної ікони, полягає у доведенні правомірності /історичності/ їх існування в українському народному мистецтві, фольклорі, також у визначенні форм і характеру їх зв'язку із світовою фольклорною культурою.

Однак говорити щодо правомірності /історичності/ існування масової народної картини, як культурного та фольклорно-мистецького явища, про її справжнє місце в системі національно-ціннісних мистецьких факторів можна, лише довівши глибинний обрядово-міфологічний характер її образних, сюжетних та просторових основ. Тому в даному дослідженні більше уваги приділено не смаковим, естетичним, кольорово-колеристичним, художньо-стильовим чинникам народної картини, не тим її рисам та ознакам, які притаманні певній місцевості, зоні, залежні від художнього хисту та особистого досвіду того чи іншого автора, а таким конститутивним факторам, як її іманентний зв'язок з національно-фольклорним минулим, наявність в її сюжетах та образах рудиментів давніх обрядів і родових переказів, приховані у ній онтологічно-ціннісні начала, фактор певного дистанціювання її від сучасності, епічна дистанція /М.Бахтін/, яка стосується не тільки минулого простору-часу, а й нерідко майбутнього.

Останній фактор дистанціювання епічних образів, явлених у різних канрах і сюжетах народної картини, є особливо значимий щодо визначення характеру досліджуваних творів, ступеня їх канонічності, міри відхилення від канону. Адже прагнення наблизити дистанційовані епічні образи /козака Мамая, Дрія Змієборця, козака і дівчину у сцені зустрічі біля криниці/ до сучасності, ввести їх у сучасний соціальний і побутовий простір, навіть посилити момент перцептивної зображальності, приводить до появи у творах елементів пародійності, травестії.

Однак, зазначимо, що зниження епічних образів, зведення їх до одновимірних факторів етнографізму, вульгаризація ідеї, закладеної в сюжеті /канонічно втілюваному/ народної картини, -

закономірні фактори культурно-історичного розвитку останньої. Їх теж можна віднести до явищ культури, вивчення яких конче необхідне. Проте у даній роботі їх наявність лише констатується, оскільки весь дослідницько-аналітичний арсенал спрямований на справу доведення фольклорної та історичної давності образів народної картини, їх семантичної глибини та багатомірності, на утвердження закономірності їх існування, як високих образів національного мистецтва.

Джерела дослідження. Матеріал, який становить емпіричну основу пропонованої роботи - народна картина та народна ікона: *"Дрїй Зміборець"* - протягом багатьох років (починаючи з 1967 р.) збирався, замальовувався, зафотографовувався автором під час відвідань сіл, райцентрів сільського типу, районних міст Черкаської, Полтавської, Київської, Чернігівської, Житомирської, Вінницької областей.

Значний матеріал було зібрано в результаті здійснення експедиції /1988 р./ по селах Київської, Полтавської та Черкаської областей.

Цінний матеріал був побачений та розшуканий в експозиціях і фондах ряду музеїв України. Зокрема, Національного художнього музею /Київ/, Музею українського народного декоративного мистецтва /Київ/, Музею народної архітектури та побуту України /Київ/, Полтавської картинної галереї /Полтава/, краєзнавчих музеїв Черкає, Чорнобає, Миргорода, Яготина, села Золотоноша Драбівського району Черкаської обл. /історична Полтавщина/, Білої Церкви, Канева, Умані, Остра, Вінниці, Чернігова.

Плодотворним щодо ознайомлення з різними сюжетами, жанрами, матеріалами та техніками виконання української народної картини було відвідання святкових і недільних базарів та ярмарків у містах Київ, Черкаси, Сміла, Чигирин, Звенигородка, Золотоноша, Чорнобай, Канів, Вінниця, Луцьк, Чернігів, Остер, Козелець, Біла Церква, Житомир. Окремі із сюжетів бачених на цих базарах і ярмарках картин були зафіксовані - замальовані, зафотографовані.

Відомості про українську масову народну картину та ікону, їх стильові, тематичні, сюжетні, композиційні, іконографічні, декоративні, колористичні та інші особливості значно поповнилися і збагатилися в результаті ознайомлення з приватними зображеннями картин та ікон І.Єрмакова, В.Карася, О.Бородя /Київ/, М.Бабака /Черкаси/.

Нарешті, в експозиціях численних республіканських тематичних і ювілейних виставок, виставок-звітів і переглядів, обласних виставок-звітів творів народних майстрів і самодіяльних художників, які мали місце протягом 1970-1990 рр., вдалося віднайти і зафотографувати понад 200 живописних робіт, безпосередньо чи опосередковано пов'язаних із українською народною картиною, її стилльовими, сюжетними і тематичними факторами.

Джерелами ознайомлення з народним примітивом, створеними в інших країнах, послужили численні альбоми, монографії, каталоги виставок, комплекти листівок, видані протягом кількох останніх десятиріч у Польщі, Румунії, Чехії, Словаччині, Угорщині, Югославії, Франції, Німеччині, Росії, США, Великій Британії.

Теоретичні основи дослідження. Образи української масової народної картини та ікони — семантично багатозначні й функціонально багатопланові — у своїх витоках сягають давньої обрядової субстанції. У процесі розвитку вони пройшли стадії міфу і родового переказу, зазнали загальнонаціональних та місцевих фольклорних витлумачень. Це насамперед образи св. Юрія-воїна і його антиподу — змія, образ царської доньки — жертви, яку місто приносить змієві, також це образи воїнів — козака Мамая та козака з картини "Біля криниці", образи дівчини і криниці та дівчини-криниці у цій же картині, нарешті, образ коня, який, як і образ воїна, фігурує в усіх трьох сюжетах.

Як бачимо, образ воїна — наскрізний, найбільш поширений образ української масової народної картини. Однак у кожному сюжеті він має свою специфіку, свою передісторію та почати свою міфологію. Зв'язок цього образу з міфом, міфологічна основа усіх трьох розглядуваних сюжетів визначає характер і ступінь їх алегоризації, якій, за Ф.Шеллінгом, піддається усе, що пов'язане з міфом¹. Однак образ воїна в усіх розглядуваних сюжетах по-різному алегоризований та пов'язаний з різними аспектами символіки, з різними формами виявлення своєї космологічної природи.

Наприклад, в іконі "Юрій Змієборець" космологізм заснований на поєднанні та роз'єднанні, зіставленні та протиставленні світу божественного, світу реального, земного, пов'язаного із світлом і теплом, і світу потойбічного, пов'язаного із темрявою, згубним холодом та згубним вогнем. І хоч перемога Юрія-воїна над змієм,

¹ Шеллинг Ф. Система трансцендентального ідеалізма. Л., Соцэкгиз, 1936. — С.383.

світла над темрявою має перманентний характер, ідея сюжету — у космологічному, вічно замкненому колі двобою.

Іншого характеру набув космологізм у картині "Козак Мамай". Якщо у розглядуваній іконі подія на світі здійснюється по горизонталі, то в даній картині значущі фактори сконцентровані у вертикальній постаті самого Мамаю, який панує над простором, підкоряє його собі, наділяє змістом.

У картині "Біла криниця" простір так би мовити горизонтально-вертикальний, поділений на просторові сфери, які належать козаку-воїну і дівчині /царській доньці в основі/. У цій картині космологізм рудиментарний, залишковий, просторова квалітативність поступається місцем тенденції до перцептивного об'єктивно-реально відтворення світу. Також у цій картині вже панує живе інтимно-людяне начало, відтак, за О.Ф.Лосєвим, — "суб"єктивна іманентність зображуваного щодо того, хто зображує, а також того, хто зображує, щодо того, хто сприймає це зображення"¹.

Отже, просторова концепція сюжету /жанру, твору/, характер його космологізму і функції його образів є факторами взаємопов'язаними та взаємозалежними. Водночас і архетип образу /зокрема воїна/ з його феноменологічною структурою та іманентними формуворюючими закономірностями² теж пов'язаний з певними просторово-космологічними факторами.

До цього варто додати, що елементи харизми та сакральності в образі воїна мають не тільки фольклорну, а й історичну природу, засновані на реаліях доби князівства та більш ранніх і пізніх часів.

Усе зазначене вище свідчить про певно міров складний і комплексний характер даного дослідження, в якому сюжетні та образні творів народного мистецтва, фольклору мають бути не тільки мистецтвознавчо проаналізовані, а й кваліфікативно і функціонально визначені. Відповідно до цього і теоретичні основи дослідження мають бути комплексними, такими, що включають у себе результати фундаментальних розробок і аналітичних розвідок, здійснених у різних галузях гуманітарних знань, оперують матеріалами міфоло-

¹ Лосєв А.Ф. Начальные стадии неоплатонической эстетики Ренессанса. — У кн. Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978. — С. 72.

² Див.: Аворинцев С. "Аналитическая психология". К.—Г. Юга и закономерности творческой фантазии. У журн. Вопросы литературы, 1970, № 3. — С. 125.

гії, етнології, історії, подекуди антропології та філософії. Особливо цінні у даному випадку ті наукові праці, в яких аналіз заснований на факторах компаративістики, також ті, в яких проглядається тенденція до застосування синстадіальних аналогій та кросжанрових порівнянь.

Щодо цього продуктивними є насамперед праці О.Потебні, його теоретичні розвідки в галузі фольклору, в яких визначається специфіка образної природи останнього, характер його побутування у просторі й часі, взаємовідносин із дійсністю; в яких належна увага приділяється естетичним і психологічним аспектам фольклорної творчості.

Крім праць О.Потебні, цінними для нас у теоретичному плані є дослідження і розвідки О.Веселовського, в яких вчений явища фольклору, зокрема й українського /"жнорусского", як він його називав/, розглядає в контексті світового фольклору, світової міфології. Отже, Веселовський, як і Потебня, у своєму науковому надбанні неодноразово звертався до кросжанрових порівнянь і синстадіальних аналогій. У створеній ним індуктивній історичній поетичі, попри певну позитивістську надмірність формальних порівнянь і зіставлень, можна углядіти перші, ще не досить виразні, ознаки культурологічного погляду на речі. Водночас у працях О.Потебні культурологія здебільшого заснована на філософії та психології.

М.Сумцов та М.Костомаров у своїх працях щодо методу та інструментарію, ближчі до Веселовського, однак чимало спільного у них із методами аналізу та загальними концепціями О.Потебні.

Усі названі вчені розглядають фольклор, народне мистецтво як першооснову та базисний фактор художньої творчості взагалі. Фольклор, за ними, особливий "природний" тип художнього мислення і художньої діяльності.

Щоправда, М.Сумцов, у працях якого найбільше наявна позиція моноцентризму, нерідко вбачає переспіви і запозичення там, де, на нашу думку, вони відсутні. Це зокрема стосується деяких сюжетів українських колядок. Однак водночас М.Сумцов, один з перших учених у вітчизняній науці, який, досліджуючи окремі сюжети та образи українського фольклору, широко користувався методом синстадіальних аналогій. Він, а також такі вчені-етнографи і фольклористи, як П.Куліш, М.Драгоманов, В.Антонович, П.Чубинський, Ф./Хв./ Вояк, В.Гнатюк, Я.Лворський, К.Квітка, Ф.Колесса, С.Клиш-

ник, І.Огієнко /митрополит Іларіон/ свою наукову та науково-практичну діяльність засновували на факторі колективності та традиційності фольклору, його обрядових витонів та впливу на деякі його твори конкретних історичних подій і реалій. Також вони відкрили ряд закономірностей, які стосуються художньо-естетичної природи народного мистецтва, внесли вагомий /шодо свого часу/ вклад у розробку таких питань, як "принципи відносин обрядової сустанції і лвищ фольклору"; "фольклор і дійсність", "характер еволюції творів /сюжетів і образів/ фольклору в історичному часі"; "фольклорні уявлення шодо простору і часу як стильоутворючі фактори".

Однак, віддаючи належне цим видатним вченим, зазначимо, що до їх наукового надбання нині слід підходити обачливо, оцінювати його з чітких історико-критичних позицій, використовувати те важливе і продуктивне, що становить його основу.

Розв'язання проблеми походження і функцій образів народного мистецтва не може бути успішним без звернення до найдавніших загальнолюдських та більш пізніх етнічно і національно специфічних міфологічних і культових уявлень, обрядових дійств, у яких відбивається погляд людини на природне середовище, усвідомлення та відчуття своєї злигості з ним, водночас і своєї емансипованості від нього, визначення свого місця і своєї ролі в нім. При цьому виникає потреба оперувати такими поняттями, як "тотемізм", "культ предків" у його зооморфних та антропоморфних втіленнях, "Світове дерево", "космологізм" тощо. Відтак одним із чинників теоретичних основ даного дослідження стали праці Е.Тайлора, Дж.Фрезера, Л.Леві-Брюля, М.Костомарова, Я.Головацького, І.Франка, Л.Штернберга, С.Богатирьова, О.Фрейденберг, С.Токарева.

Хоч характер, призначення, мета, науковий рівень досліджень цих учених різні, іноді такі, що опосередковано протистоять і суперечать одне одному, втім їх надбання в цілому дають змогу більш-менш повно осягнути "міфологічний" світ людини родової давнини, торкнутися його цінностей і заборон, якомусь міром наблизитися до розуміння особливої логіки мислення цієї людини, сприяти новітньому, науковому, природних і фізіологічних процесів, космічних явищ, характер якого впливає на створення новітньої ієрархічно-ціннісної, космогонічної моделі світобудови та космологічну - світоглядно-образну - модель світобачення, світорозуміння. І хоч основні антропологічні, міфологічні та культурно-семантичні ідеї і гіпотези таких вчених, як Тайлор, Фрезер, Костомаров, Головацьки

будучи обмежені рівнем науки свого часу, нині вже втратили актуальність, все одно той багатий і різномітний емпіричний матеріал, на якому вони побудовані, становить для нас значну цінність.

До загальнотеоретичних основ даного дослідження, враховуючи його комплексний характер та культурологічну спрямованість, належать праці таких учених-мислителів-антропологів, філософів, істориків, фольклористів, міфологів, літературознавців, теоретиків культури, як М.Бахтін, М.Грушевський, О.Лосев, В.Пропп, К.Леві-Стросс, П.Флоренський, Г.Вагнер, В.Топоров, С.Аверінцев, Вяч.Вс.Іванов, Г.Франкфорт, М.Попович, Є.Мелетинський, Л.Гумільов, А.Греймас, К.Бремон, А.Данієс, Б.Рисаков, А.Гуревич, Ю.Лотман, С.Кримський, П.Толочко, Ж.Демезіль.

У працях цих учених культура розглядається здебільшого як цілісне, однак неоднорідне та багаторівневе явище, як фактор певного типу мислення і певної поведінки /М.Бахтін, А.Гуревич, Ю.Лотман/. Доляки з цих учених походження сюжетів, мотивів і образів у міфах, переказах, казках, епічних творах, творах літератури і мистецтва пов'язують із наявністю у давній давнині певних соціальних інститутів, колективних обрядових дійств /В.Пропп, Б.Рисаков, Є.Мелетинський, К.Бремон/. Міф розглядають як певний фактор мислення і бачення поза причинно-наслідковим осягненням світу, як семантично-дискурсивну міжфазову одиницю і як наративно-дискурсивну систему або структуру /К.Леві-Стросс, А.Греймас/. Водночас з їх досліджень можна дізнатися про семантичний характер наявності давнього архетипу у фольклорному образі /Є.Мелетинський, Г.Франкфорт, С.Аверінцев, В.Топоров, Вяч.Вс.Іванов/, також про характер первісно-родового мислення, пов'язаний із елементарними законами індивідуальної сфери поведінки, коли знак ще не набув значення символу, а, перебуваючи на рівні індивідуальних аналогій, функціонує дискретно /О.Лосев, Г.Франкфорт, М.Бахтін/; про образний, семантичний і соціальний зв'язок між казкою, епічного твору з обрядом, та про сприйняття і витлумачення реальних життєвих подій у обрядово-міфологічному, фольклорному світі /В.Пропп, Л.Гумільов, М.Попович, Ж.Демезіль, Г.Вагнер, Б.Рисаков/.

Щодо більш конкретних питань, які стосуються безпосередньо української культури, певних історичних подій в Україні, українського образотворчого мистецтва, тут до теоретичних основ даного дослідження увійшли наукові здобутки М.Грушевського, П.То-

лочна, С.Кримського, К.Шероцького, Д.Шербаківського, П.Білецького, Л.Міляєвої, П.Жолтовського, В.Овсійчука, В.Отковича, В.Рубан, Г.Логвина, О.Федорука, Д.Степовика, В.Афанасьєва, О.Данченко, І.Ляшенка, С.Грици.

Усі ці вчені у своїх працях торкаються проблем історичних витоків та шляхів і характеру розвитку української художньої культури, в тому числі її образотворчого чинника. Розглядаючи художні традиції, вони виділяють їх національний аспект, аналізують його специфічні риси, його акценти і екстраполяції. Також у працях названих учених важливою щодо здійсненого у даній роботі дослідження масової народної картини та ікони є тенденція до розгляду українського образотворчого "вченого" і народного мистецтва в історичному контексті, тенденція до розгляду мистецтва, його стилевих витоків і наповнень насамперед як художньої культури, її мови, її рефлексивних та оцінкових "реакцій" на характер і особливості певної епохи, певного історичного часу. Щодо цього особливо цінними для пропонованої роботи стали праці П.Білецького, Л.Міляєвої, В.Овсійчука, Г.Логвина, В.Рубан, П.Жолтовського, В.Отковича.

Отже, теоретичними передумовами даного дослідження служать як загальні закони походження і функціонування культури, визначені наукові принципи і способи обрядово-міфологічного сприйняття і переживання світу, вчення про наявність архетипів у основі найбільш значимих сюжетів і образів фольклору, літератури народного і професійного образотворчого мистецтва, про історичні та потестарно-політичні аспекти походження і функцій окремих образів у фольклорі, так і двоєднення української філософської, етнологічної і мистецтвознавчої думки щодо специфіки національної історії та культури, її місцевих проявів, щодо семантики фольклорних образів і сюжетів, характеру їх розвитку.

Стан наукової розробки проблеми. Проблематика даної роботи, зважаючи на її комплексний характер, може бути поділеною на кілька проблемних складових.

Насамперед - українська художня культура, її фольклорна /в тому числі й образотворчо-фольклорна/ сфера.

Ще у працях О.Потебні та О.Веселогського йдеться про початковий обрядовий та міфологічно-фольклорний характер культури, зокрема художньої. О.Потебня розглядав український фольклор як цілісну самодостатню систему, яка містить в собі, у рудиментар-

ному вигляді, фактори історичного минулого народу, його обрядів, космогонічних і космологічних уявлень, моральних принципів, естетичних поглядів, художніх уподобань. Водночас вчений розглядав український фольклор як систему розміщену у сфері світового фольклору, вписану у його контекст, зокрема у контекст євразійського фольклорного масиву.

У працях М.Бахтіна та П.Флоренського переконливо доведено, що витoki онтологічних, філософських та художньо-смакових факторів "високого", "вченого", так званого професіонального мистецтва сягають підвалин народної "низової" культури, яка зберегла в собі обрядово-ритуальні та міфологічні основи, без знання якої та без орієнтації на її специфіку великі, всесвітньо відомі твори "вченого" мистецтва можуть здатися дрібними, позбавленими глибини і величі. Характерний для міфологічно-фольклорної культури особливий спосіб мислення, його зв'язки із факторами природного довкілля та суспільного середовища висвітлюють у своїх працях Л.Леві-Брюль, Т.Франкфорт, В.Пропп, К.Леві-Стросс, С.Аверінцев, В.Топоров, Вяч.Вс.Іванов.

Про українську художню культуру в цілому та окремі її чинники йдеться у працях М.Сумцова, М.Драгоманова, В.Антоновича, К.Шероцького, Д.Яворницького, М.Грушевського, Д.Багалія, І.Франка, І.Огієнка, Д.Щербаківського, В.Щербаківського, Б.Бутника-Сіверського, Ю.Лашука, П.Білецького, Г.Логвина, Л.Міляєвої, В.Рубан, П.Холтовського, В.Овсіїчука, О.Данченко, Д.Степовика, Я.Запаса, А.Макарова, В.Шевчука, Д.Наливайка, І.Ляшенка, С.Кримського, М.Москаленка, О.Лея, Д.Горбачова.

Знайомство з цими працями, аналітичне їх прочитання дасть змогу мати більш-менш повне уявлення про українську художню культуру, її характер, про її становище та суспільну роль у різні історичні періоди, її певний етнографізм та переважно фольклорний характер, її місце серед художніх культур інших народів.

Про українську народну картину та ікону як такі, що належать до "наївного" мистецтва, примітиву або так званого народного примітиву написано лише кілька статей К.Скалацьким, О.Клименко та автором даної роботи. Між тим у таких країнах, як Польща, Чехія, Словаччина, Румунія, Сербія, Хорватія, США, Франція, Угорщина народна картина досліджена саме як мистецтво примітиву. Щоправда, у цих країнах немає картин подібних до "Козака Мамая" та "Козака і дівчини біля криниці", чий сюжет є протягом значного історично-

го часу залишалися б популярними серед народу, а образи служили б своєрідними національними атрибутами-символами. Відсутність традиційно-канонічних щодо сюжету, композиції та іконографії творів вплинула на характер вивчення у названих країнах народного примітиву в цілому. Увага в даному разі приділялася більше виявленню специфічних індивідуально-авторських факторів, ніж фольклорно-колективних, традиційних. Тому, з огляду на мету і завдання пропонованої роботи, ми далеко не повною мірою можемо скористатися надбаням більшої частини вчених, які досліджують "наївне" мистецтво, найбільш відомі серед яких Ш.Ткач /Словаччина/, В.Тилковський /Чехія/, Ф.Уде /Німеччина/, Ж.Кассу, П.Дано /Франція/, Ш.Уільямс /Великобританія/, Л.Ганс /Голландія/, М. Гергелі, І.Фехер-Міхалі /Угорщина/, М.Голашевська, Я.Макотова /Польща/, В.Прокоф'єв, Е.Кузнецов, М.Безсонова, В.Пацюков /Російська Федерація/, Д.Менотці /Італія/. У більшості праць цих учених /але не в усіх працях/ примітив розглядається як феноменологічний фактор, як таке художнє явище, яке не має коріння в культурах минулого або зберігає в собі пам'ять лише "позавчорашнього дня" /В.Прокоф'єв/. Такі погляди, здається, не відповідають дійсному стану речей. З іншого боку, нас не влаштовує погляд на дане мистецтво, в тому числі й на народну картину, як на суто психологічний і фантастичний феномен, як на суцільний "скелет" природних "чистих" та елементарних процесів художньої творчості. Тому більш продуктивними щодо здійсненого дослідження видаються праці, в яких "наївне" мистецтво, народний і "авторський" примітив розглядаються в контексті фольклорних традицій та історичних подій і фактів. Однак і таких праць надзвичайно мало. Серед кращих з них, на нашу думку, наведемо дослідження Д.Щарбаківського, П.Біленького, Л.Міляєвої, В.Рубан, Г.Вагнера, А.Бакушинського, Е.Кузнецова, В.Овсійчука, В.Отковича. Ці вчені досить широко користуються кросжанровими порівняннями, прагнуть у "наївному" мистецтві віднайти елементи історичної поетики, дослідити характер епохи і середовища, в яких це мистецтво створюється.

Про картину, створену відомими народними майстрами, — К.Білокур, М.Прілімаченко, Г.Собачко, М.Тимченко, Л.Миронова, С. та Я.Гоменюк, М.Мухом, І.Сколотрою — писали Б.Бутник-Сіверський, О.Данченко, В.Данилейко, І.Конєва, Н.Велігетська, А.Макаров, В.Откович, Г.Островський. Дана картина щодо загальних стилевих критеріїв сполучає в собі орнаментальні традиції та фігуративні начала при посиленому декоративному факторі. Співіснування орнамен-

тального і фігуративного елементів у народній картині здебільшого набуває характеру опозиції, що нерідко впливає на семантику образів та визначає специфіку їх функцій. Семантичні та функціональні аспекти народної картини, зокрема творів К.Білокур, певною мірою висвітлювалися у дослідженнях І.Конєвої та А.Макарова. З цими авторами та іншими, насамперед з Б.Бутником-Сіверським, щодо певних оцінок, поглядів, концепцій, можна не погоджуватися, однак і при цьому їх праці є емпіричною та почасти теоретичною базовою вивчення української народної картини.

Походження і функції образів у різних аспектах, в тому числі й фольклорному та історичному, висвітлюються у працях М.Сумцова, В.Проппа, Ю.Яворського, В.Гнатюка, К.Леві-Стросса, П.Флоренського, О.Фрейденберг, Є.Мелетинського, В.Топорова, А.Граймаса, Вяч.Во.Іванова, Г.Франкфорта, Л.Штернберга, П.Маранди, К.Бремона, А.Дандіса, Б.Рисакова, Е.Домезіля, Ю.Смирнова, частково – Г.Вагнера, М.Поповича та деяких інших вчених. З цих праць для нас в даному разі цінні ті, в яких одні й ті ж самі досліджувані образи мають вербальне та іконографічне втілення. Це – сонце, місяць, олень, птах, кінь, змія, бик, собака, миша, дерево, море, річка, корабель, коляска, дитина, дитина-богатыр, воїн-ватажок, царська донька тощо. При цьому в дослідженнях, заснованих на різних/статдально, географічно щодо видів і жанрів/ емпіричних матеріалах, семантика образів, як правило, залежить від характеру та специфіки ідеї тотемізму, космологізм творів заснований на просторовому факторі подорожі героя, відвідання ним іншого світу – підземного, небесного, того, що за морем, за горами. Це – світ предків-мерців. Герой-воїн під час ініціаційної подорожі, долаючи різні перепони, змушений перетворюватися на тварину або користуватися послугами тварини-тотема.

Висвітлення зооморфної ідеї тотемізму, визначення критеріїв співвідношення зооморфних і антропоморфних начал у образах /героях, персонажах/ міфів, казок, переказів, легенд, також виявлення принципів опозиційності у співвідношенні цих двох начал, умов сакральної єдності людини і тварини в обрядовій практиці та фольклорних дискурсах – все це, що входить до сфери наукових інтересів таких вчених, як В.Пропп, К.Леві-Стросс, О.Фрейденберг, Ю.Смирнов, В.Топоров та ін., є одним з найбільш важливих факторів теоретичних основ пропонованої роботи.

Вивчення таких питань, як родові, племінні утворення, феодальні міста і потестарно-політична та обрядово-сакральна роль в

них воіна-богатири, воіна-ватажка, воіна-князя, принципи наслідування влади, значення інституту шлюбу в епоху середньовіччя та у більш ранні епохи, має важливе значення щодо нашого дослідження історичних аспектів походження і функцій образу воіна, основною образу картин "Козак Мамай", "Козак і дівчина біля крипиці", ікони "Юрій Змісорець", багатьох міфів, переказів, чарівних казок, колядок, легенд, ліричних пісень. Дані питання розглядалися зокрема у працях М.Сумцова, В.Антоновича, М.Драгоманова, М.Грушевського, Л.Гумільова, Б.Рибакова, П.Толочка, Т.Вагнера, М.Москаленка, Л.Куббеля. Положення, узагальнення і висновки цих праць дають змогу чіткіше уявити специфіку взаємодії історичних реалій і фольклорних світоглядних основ та критеріїв мислення, відкривають оперативний простір для кросвидових і кросжанрових порівнянь, зіставлень історичних фактів, потестарно-політичних реалій і фактів та реалій фольклорної, обрядово-міфологічної дійсності.

Отже, практично усі проблемні аспекти пропонованої роботи безпосередньо або в опосередкованому плані розглядалися у працях багатьох вітчизняних та зарубіжних філологів, фольклористів, етнологів, істориків, антропологів, мистецтвознавців, філософів, літературознавців, культурологів. Це дозволяє в окремих випадках використовувати певні положення, формулювання, визначення, зроблені вченими щодо певних питань і проблем, які набули актуалізації у даному дослідженні. Водночас це дозволяє при розгляді конкретних творів образотворчого мистецтва, усного, пісенно-поетичного фольклору, окремих художніх явищ і соціально-суспільних процесів, використовуючи раніше вироблені методи дослідження і принципи підходу до матеріалу, вдаватися до уточнень і доповнень цих положень, формулювань і визначень.

Наукові новітності дослідження. Позначені вище мета і завдання пропонованої роботи засновані на трьох принципах дослідження, які взаємоповнюють один одного і зливаються один з одним у перспективі. Це – I/ мистецтвознавчий принцип, який дозволяє визначити загальні художньо-естетичні й соціальні засади даних творів мистецтва, віднайти ступінь впливу їх жанрової, сюжетної і мотивної природи на специфіку образів, визначити залежність семантичних критеріїв почасті II іконографії та національно-художніх рис останніх від просторово-космологічних факторів зображальності, образотворчого втілення того чи іншого сюжету, довести "право" народної картини та ікони посідати своє законне місце у системі ук-

раїнського народного образотворчого мистецтва; 2/ фольклорно-етнологічний принцип /з певною часткою умовності так його назвемо/, який шляхом застосування в ряді випадків кросжанрових порівнянь і синстадіальних аналогій, звернення до обрядових першоснов, міфів, родових переказів, казок, колядок, легенд, дозволяє проникнути у давні семантичні підвалини образів, визначити в них елементи архетипів, простежити їх еволюцію, зміни характеру і спрямувань функцій від загальнонародських до специфічних - етнонаціональних, виявити закладені в них космологічні критерії осягнення всесвіту, які у поєднанні з українськими національно-специфічними засадами визначають їх фольклорно-романтичний характер; 3/ історично-антропологічний принцип /приблизно так його можна назвати/, заснований на даних літописів й інших джерел, праць учених-істориків, етнологів, антропологів щодо окремих фактів, явищ, подій, які стосуються певних образів народної картини та ікони, зокрема - воїна /ватажка, князя, просто козака/ та дівчини /в основі - царської доньки/, які також стосуються певних реалій дійсності далекої давнини, давніх соціальних інститутів, що знайшли своєрідне відбиття у ряді обрядових дійств та творах українського фольклору, становлять контамінаційні введених, вкрапленні в них і, отже, певним чином локалізують твори фольклору, прив'язують їх до конкретного місця, вводять у конкретну історично-часову сферу, що дає змогу поглибити знання щодо походження і функцій їх образів, дешифрувати деякі їх семантичні коди, віднайти давні витoki їх рудиментарної нині сакральності.

У такому плані українська народна картина та ікона ще не досліджувалися.

Отже, до новітностей у даному разі можна віднести не тільки об'єкт дослідження - масову українську народну картину та ікону, - а й характер підходу до їх розгляду, саму стратегію їх наукового аналізу.

До того ж здійснені у даній роботі наукові розвідки та експедиції у галузь української культури кінця XIX - початку XX ст., визначення місця у цій культурі народного /переважно селянського/ мистецтва, а в останньому - співвідношення орнаментальних і фігуративних чинників, окреслення певних закономірностей входження фігуративних принципів образотворчого мислення у ієрархічно-сакральний, заснований на орнаменті, простір селянської хати, селянського та провінційно-містечкового середовища зазначеного часу, теж становлять наукові новітності даної роботи.

Вперше у даній роботі здійснені визначення видових принципів, рис та ознак української народної картини та ікони, віднайдені критерії їх масовості, проведена їх типологічна класифікація щодо сюжетно-мотивних, композиційних, іконографічних чинників.

Також вперше проводиться у даній роботі структурування фольклорно-образних складових і семантичних факторів української масової народної картини та ікони.

До новітностей даної роботи слід також віднести застосування просторових та просторово-космологічних критеріїв у дослідженні масової української народної картини та ікони, зокрема, у справі аналізу їх сюжетної та образної семантики, визначенні їх онтологічних смислових основ. Щодо цього вперше в українському мистецтвознавстві та культурології у даній роботі здійснені типологічний аналіз форм і способів художнього втілення певних просторових міфологічно-фольклорних ідей і класифікація образів простору в українській народній картині та іконі.

З метою повнішого осягнення та більш адекватного щодо фольклорних та історичних реалій сприйняття образу воїна-козака в народній картині та воїна-змієборця в народній іконі, визначення обрядово-міфологічних витоків цих образів, виявлення тих соціальних інститутів родової давнини та часів феодалізму, які передували їх виникненню та окресленню, у пропонованій роботі здійснено аналіз /близький до структурного/ ряду українських колядок, які становлять варіанти сюжету, названого нами "Облога міста". В результаті виявлено дуалістичну природу колядного воїна, функціонально засновану на диз'юнкції "воїн-змієборець - змії-воїн", яка закладена у глибинній основі картинних та іконних образів воїна. Такого роду аналіз та з такою метою здійснено вперше.

Також вперше у даній роботі здійснено аналіз образу-кон'юнкції "дівчина-криниця".

Новітністю також є компаративістський кросжанровий аналіз просторових сфер чарівної казки і колядки, в яких герой і персонаж є воїнами. Цей аналіз дозволив визначити ряд закономірностей просторово-образного казкового і колядного осягнення фольклорних факторів і життєвих /історичних/ реалій.

Новітнім є здійснений у даній роботі аналіз образів масової української народної картини та ікони з допомогою синстадіальних аналогій - виявлення спільних або схожих /близьких, резонуючих/ конструкцій, схем, сюжетів, мотивів, образів, рис, деталей, еле-

ментів у творах фольклору /міфів, переказів, казок, легенд/ створених у різні епохи народами, які перебувають на різних стадіях історичного розвитку.

Новим щодо дослідження мотиву казкової та міфологічної подорожі воїна у потойбічний світ, країну предків-мерців є виявлення деяких факторів, які стосуються історичних та обрядово-семантичних передумов цієї імажинарної подорожі. Також у даній роботі вперше мотив подорожі воїна, був з'єднаний з мотивом його повернення, як важливим семантичним чинником казкового, міфологічного та коляного дискурсу, онтологічним фактором фольклорної змістовності.

Акцентація мотиву повернення воїна у даній роботі дала змогу визначити імажинарну мотивну опозицію "подорож/повернення", пов'язати її з давніми ідеями тотемізму, одним з чинників яких був культ предків, і, отже, вперше довести глибинний характер походження та переважно фольклорні основи функцій образів воїна, дівчини /царської доньки/, коня, криниці, дерева, міста, змія-поглиначка у масовій українській народній картині та іконі.

Також уперше у даній роботі здійснені типологічна класифікація образів, які є основними у певних міфах, переказах, казках, легендах, епічних творах усного фольклору, українській масовій народній картині й іконі та структурна класифікація сюжетів і мотивів цих творів за образними принципами.

Серед понятійних нововведень, запроваджених до наукового обігу, насамперед слід відзначити поняття:

- "видова фольклорна активність" як інтенсивний розвиток /навіть сплеск/ та швидке територіальне поширення певного виду народного мистецтва у певний історичний період;

- "воїн-змія" як функціональний синтез образів воїна і змія на диз'юнкційній основі;

- "дівчина-криниця" як функціональний синтез образів дівчини і криниці на кон'юнкційній основі;

- "функціональне військо" як помічники-кореляти, які виконують замість воїна різні завдання у потойбічному світі;

- "семантично стратифікований простір" як простір між, казки, народної картини наявно поділений на кілька семантичних просторових сфер;

- "образно персоналізований простір" як простір народної картини, творів народного примітиву із вкрапленнями знаків-образів іншої просторовості, які функціонують дискретно;

- "ієрахічно-сакральний простір" як певне культурне середовище із традиційно усталеним розподілом онтологічно ціннісних факторів.

Науково-практичне значення результатів дослідження. Теоретичні положення і висновки даної роботи, зокрема ті, що стосуються української художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ ст., характеру взаємодії в ній орнаментального та фігуративного способів світобачення і художньої організації середовища, також ті, які розкривають глибинні основи сюжету масової народної картини та ікони, висвітлюють фольклорні та історичні аспекти походження і функцій їх образів, насамперед – давнього космологічно-сакрального деміугра-предка воїна-козака, а також узагальнення результатів дослідження проблеми наявності рудиментів, фрагментів давніх архетипів-схем у композиційній, іконографічній та змістовно-образній основах української масової народної картини та ікони, можуть, виходячи з умови їх наукової новітності, становити певний інтерес для дослідників схожих за характером та спрямуванням проблем і питань, бути корисними щодо вивчення народного мистецтва в цілому. До того ж, дана робота, враховуючи її містецтвознавчо-культурологічний характер, запроваджені в ній методи аналізу творів мистецтва, художніх образів, етнографічних факторів, фольклорних явищ, історичних подій і фактів на підставі кросжанрових порівнянь та синстадальних аналогій може бути корисною не тільки для мистецтвознавців, а й для фольклористів, етнологів, літературознавців, культурологів, художників, які займаються станковим, монументальним та прикладним мистецтвом, архітекторів, наукових співробітників художніх і краєзнавчих музеїв, картинних галерей, методистів фольклорних центрів, будинків народної творчості, викладачів гуманітарних дисциплін у вузах та училищах різного профілю.

Також дані матеріали, увійшовши в мистецтвознавчо-культурологічний, інтелектуальний та художньо-творчий обіг, стануть суттєвим доповненням до історії українського народного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Теоретичні положення, підсумкові ідеї та висновки дисертації значною мірою були висвітлені в індивідуальній монографії "Орнамент українського народного розпису. Витоки, традиції, еволюція", 50 публікаціях, у тому числі у зарубіжних журналах і збірниках.

Дисертація обговорена і рекомендована до захисту на засіданні відділу етномистецтвознавства Інституту мистецтвознавства,

фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України.

Головні положення роботи апробовано у наукових доповідях та виступах, ш видошених, зокрема, на Європейському симпозіумі "Фольклор і сучасний світ" /Київ, 1990/; Всесвітній науковій конференції у Москві та Загорську /1988/; Міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях і семінарах у Києві /1981, 1987, 1988, 1991, 1994, 1995, 1996, 1997/; у доповідях, видошених на семінарах методистів Буликів народної творчості, музейних працівників, працівників культосвітніх установ, народних майстрів і самодіяльних художників /Київ, Черкаси/; виступах на відкриттях та обговореннях виставок творів народних майстрів і самодіяльних художників /Київ, Черкаси, Миколаїв/; виступах у радіопередачах та телесюжетах, присвячених народному мистецтву, творчості народних майстрів; у повнометражних науково-популярних фільмах "Слов'янський детектив" /реж. С.Лосев/, "Мажевич Мужичкий" /реж. І.Недужко/.

Результати дослідження апробувалися при читанні лекцій у Київському мікререгіональному Інституті удосконалення вчителів, Музеї літератури /для учнів ліцеїв/ та написанні чотирьох розділів до навчального посібника "Українська художня культура" /Київ, "Либідь", 1996/.

Дисертація складається із вступу, восьми розділів, висновків списку використаних джерел та літератури, ілюстрацій.

Основний зміст роботи

У вступі обґрунтовується актуальність теми, доводиться назріла необхідність дослідження масової народної картини та ікони, розкривається характер дослідження та його методи, роль і значення у ній історичних і фольклорних екскурсів та розвідок, розглядається ступінь вивченості проблеми, її теоретичні основи, визначається наукове і практичне значення роботи.

У першому розділі "Українська народна культура кінця XIX - початку XX ст. Орнаментальне та фігуративне мистецтво. Поява масової народної картини. Її жанрова та стилєва специфіка" робиться спроба визначити типологічні риси та основні напрями розвитку складної і розмаїтої української народної культури на зламі століть та у першій третині XX ст.

Історичні умови, які склалися в Україні наприкінці XIX - початку XX ст., значною мірою сприяли активізації в ній культурно-мистецьких процесів. Після скасування кріпацтва і приблизно до по-

чатку 1930-х років у різних галузях української культури спостерігається піднесення так званої видової (фольклорної) активності. Так, настінний розпис, який у зазначений період поширився майже на все Поділля, південні та південно-східні землі України, частину Слобожанщини, Київської та Полтавської губерній /потім областей/, фактично став масовим художнім явищем. Водночас значних змін зазнали зображальні, стильовий і функціональні фактори розпису. Подібні зміни відбулися і в народному іконописі, писанкарстві, вишивці, виробництві іграшок. Щодо іконопису, то земською статистиком ряду губерній була зафіксована поява значної кількості нових іконописних майстерень, в яких працювали іконописці-ремісники, напівпрофесіонали, здебільшого - самоуки. Статистика також фіксує зростання кількості іконопиці-самоуків, які займалися хатнім одноосібним створенням ікон. В галузі кераміки спостерігається виникнення промислів у тих місцевостях, де раніше їх не було, населення яких займалося винятково хліборобством. Водночас явище видової фольклорної активності мало як позитивний, так і негативний вплив на якісний характер окремих видів мистецтва в окремих місцевостях. Тут поряд із розвитком традицій, додержанням їх естетичних та змістовно-смакових принципів спостерігається експансія еkleктики, наявні факти випадкових запозичень, мішансько-кітчевого "несмаку". Ці відносно негативні явища, на нашу думку, не повинні ігноруватися наукою, оскільки теж входять у систему народної культури, є її чинниками та складовими. Їх спонукали до життя ті ж самі суспільні зрушення, що й видувоу фольклорну активність. А саме - відносна демократизація суспільства у зазначений період, певна лібералізація виробничої сфери села і міста; послаблення регламентованості щодо поведінки та діяльності індивідів, певна структуралізація комунікативно-культурних факторів життя.

Ці зрушення надали українській народній культурі більшої масовості та відкритості. Вона стала більш розімкнутою щодо взаємодії з іншими культурами. В неї з'явилися потреби у освоєнні типологічно нових художніх явищ.

Отже, як показано у першому розділі, стан та якісний характер української народної художньої культури кінця XIX - початку XX ст. визначили такі важливі художні явища, як вплив європейського стилю модерні, а також проникнення в орнаментально-ієрархічний простір українського селянського китла фігуративного мистецтва

Одним з найбільш актуальних завдань першого розділу можна вважати висвітлення історичних передумов входження фігуративного мистецтва у традиційне селиське середовище, культура якого, духовно-ціннісні засади базуються на ієрархічно-просторових принципах орнаментальності. Дане входження мало конфліктно-компромисний характер, оскільки у селянській художній свідомості зіставлення орнаментального і фігуративного начал у той період носило характер дис'юнкції. Селянська хата з її ієрархізованими щодо сакральності місцями – піч, сволок, поріг, вікна, двері – на перших порах сприймала хронотоп фігуративного /станкового/ мистецтва як чужий, такий, що не входив до системи її духовно-ціннісних факторів. Однак історичні умови, в які потрапило у своїй значній частині селянське середовище наприкінці ХІХ – першій третині ХХ ст., вимагали часткової духовної переорієнтації та зміни ціннісних засад.

Отже, як підкреслюється у першому розділі, українська народна картина, разом з окремими жанрами і сюжетами народної ікони, які раніше /подекуди й значно раніше/ набули масового поширення, становить особливе культурно-мистецьке явище, водночас масове і унікальне щодо глибини витоків та фольклорно-космологічного характеру основних образів і сюжетів.

Аналітичному розгляду цієї картини, зокрема жанру-сюжету "Козак і дівчина біля криниці", як важливого чинника української народної культури ХХ ст., присвячений другий розділ "Народна картина "Козак і дівчина біля криниці" в контексті українського народного фігуративного мистецтва ХХ ст. /Сюжет як фактор національної космологічно-просторової ідеї. Канонічна композиційна схема. Варіанти. Образи/.

Українська народна картина, разом з нею малювання та станковий розпис з елементами фігуративності у ХХ ст. стали одними з найбільш масових та географічно поширених видів народного мистецтва. Подібні явища мали місце у Польщі, Білорусі, Росії, Румунії, Словаччині й інших країнах. Однак, здається, лише в Україні виникли і набули статусу канонічних /із жанровими ознаками/ кілька сюжетів народної картини. Це насамперед "Козак і дівчина біля криниці" та подекуди "Ангел стереже дітей".

Особливої масовості та варіативності щодо композиції та іконографії набув сюжет з козаком і дівчиною, конем і криницею. Продуктивний розвиток жанрину "Біла криниця" триває протягом усього ХХ ст. У другому розділі розглядаються численні варіанти картин-

ного втілення даного сюжету, визначаються ознаки канонічного /щодо композиційних, іконографічних та змістовно-образних факторів/ його втілення, аналізується стилізовий, образний та змістовний характер картин, створених у 1920-1930-і роки, у повсякденний час, у 1960-1970-і роки та після 1980-го року. При цьому, зважаючи на зміни /економічні та соціально-політичні/ у народному середовищі, передусім на селі, еволюція народної картини, зокрема "Біля криниці", розглядається як послідовна зміна її образно-функціональних, комунікативних і художньо-культурних чинників. Факти побутування базарних мішансько-романтичних та китчевих варіантів картини, звернення до її сюжету, іконографії та образів численних художників-аматорів та відомих народних майстрів /М.Приймаченко, С. та І.Гомеєнко, А. Рак, І.Сколотдри, І.Лисенка, Я.Куденка/, у творах яких виявлені /у кожного по-своєму/ глибинні фольклорні основи /архетипи/ даних сюжету і образів, становлять, як показано у другому розділі, прояви цілком закономірного природного процесу функціонування у культурних просторово-часових сферах масового художнього явища. Однак дослідницькою науково-теоретичною основою даного розділу є аналіз просторово-космологічного чинника картини як такого, що визначає змістовні аспекти образів та характер їх функцій.

Воїн – центральний образ картини "Біля криниці" – постать водночас фольклорна та історична. Сама сцена зустрічі козака і дівчини, як було з'ясовано, містить у собі ознаки китчевої реальності та становить вираження фольклорної ієрархічно-просторової космології. При цьому український національно-історичний фактор фігурує у вигляді символіко-просторової опозиційної семантики. Так, репрезентований козаком-воїном відкритий простір /дорога, степ/ утворює опозиційний /з"єднувально-роз"єднувальний/ контекст із простором дівчини, замкнутим /заповненим/ хатою, садиром, селом. У композиційно канонічних картинах 1920-х років /Полтавщина, Київщина, Хитомирщина/ зустріч козака і дівчини подана як просторово-семантичний фактор сходження двох крайніх складових основ українського менталітету, виражених з одного боку хліборобською ідеологією осідлості, прив'язаності до певного місця на землі, прагненням "онтологічного спокою" та воєвничо-романтичної ідеології козацької волі, відірваності від певного місця помешкання, широкого степового розмаху. Звичайно, таке сходження, така зустріч далека від ідентичності. В основі її певний конфлікт, вдало зафіксований настроєво-образним характером картин, створених

в основному у 1920-1930-і роки. Стан "великого космологічного суму" /В.Розанов/ пов'язує дані твори з канонічним "Козаком Мамасм".

Найбільш характерні, так би мовити, типологічно витримані твори з'явилися у 1920-х, подекуди у 1930-х роках. Картини попередніх років частково втрачають спокійну велич космологізму, натомість набувають якості та духу певної лубочності, нерідко й ознак зниженої оподутовленої жанровості. Картини 1960-1970-х років, створені художниками-любителями, здебільшого позначені героїко-романтичним пафосом; трапляються твори, в яких трагізм сподівано-несподіваної зустрічі замінений дещо театральним мелодраматизмом розставання. Даний сюжет у двох-трьох досить схожих між собою варіантах тиражувався друкарським способом /кольорова шовкографія/ і продавався на базарах. Це порівняно недавно ці "друковані" картини у сирих /рідше брунатних/ рамах можна було бачити у хатах багатьох сіл України. Також на базарах можна було бачити картини художників-ремісників, напівпрофесіоналів. Ці картини - на полотні, склі, фанері, клеїфонці, дикті - були різні щодо художніх якостей. Траплялися серед них безликі, сірі, "штамповані" роботи, також твори, позначені рисами кітчевості, іділічно-мішанського замплування, бурлеску. Водночас траплялися й справні перлини народного малювання.

Народні майстри М.Шабатура, А.Рак, М.Приймаченко, І.Сколюдра /подекуди/ по-своєму інтерпретували даний сюжет. Зокрема у творах М.Приймаченко переважає хліборобська ідея осілості й добробуту, образ дівчини набуває реліктових ознак богині родючості - Криниці; воїн-козак успадковує прикмети давнього бога-орача.

Якщо народну картину загалом можна назвати народним примітивом або просто примітивом /як її називають в багатьох країнах Європи і Америки/, то картини, створені такими майстрами, як М.Приймаченко, М.Тимченко, С. та І.Гомежж, Н.Білокінь, М.Онацько, в яких збереглося досить потужне орнаментальне начало та домінують елементи декоративного розпису, було б не досить доречно відносити до розряду примітиву або народного примітиву. Тому в розділі за ними лишалася назва "Станкові твори декоративного розпису" або "картини, створені народним майстрами".

У народній картині "Біля криниці" постать воїна позначена героїчними, трагічними, ліричними, подекуди й трагікомічними /у карнавальних варіантах/ рисами. Відповідно зазнає змін і функціональний аспект образу воїна. Про походження останнього, його

обрядово-культові іконографічні та вербальні витоки йдуться у третьому розділі "Фольклорні та історичні витоки образу воїна в українському народному образотворчому мистецтві. Християнсько-язичницький та східно-західний дуалізм. Загальні міжетнічні та національні образні фактори".

Воїн-богатыр, воїн-козак, як історична і фольклорна постать, є одним з найулюбленіших та найбільш поширених образів в українському народному мистецтві. Обрядово-міфологічні витоки цього образу сягають давніх родових уявлень про світоустрій, персоналізації природних сил і стихій. Також формуючими образ воїна факторами є родова ідеологія жертви та посвячувальні обрядово-ініціаційні дієства. Зрештою у слов'янському язичницькому пантеоні чільне місце посідали саме боги-воїни – антропоморфізовані та сакралізовані образи сонця, світла, тепла. При цих богах утримувалися коні /білі/, боги були озброєні мечами, сокирами, мали описи, луки й стріли.

Бог-воїн – семантичний прообраз козака-воїна в сюжеті "Біля криниці". Семантичними, а подекуди й іконографічними прообразами козака-воїна є іконні образи святих воїнів – Дмитрія Солунського, Михаїла-Архангела і, насамперед, Юрія Змієборця. Міфологічно-казковий та легендарний образ св. Юрія – звитязника в українській іконній культурі пройшов шлях семантичної та іконографічної еволюції від святого заступника міст і князів до народного, переважно селянського покровителя сільськогосподарських робіт, заступника домашньої худоби, сонячного божества – переможця сил темряви та зла. В результаті так званої повторної фольклоризації Юрій Змієборець, як народний іконний образ, набув частково втрачені, пригдушені християнськими притчами міфологічно-казкові риси. "Легендарний" жанр ікони із змієм у "колодязі" царською донькою і містом у народному іконному втіленні становить один з продукуючих факторів щодо картини "Козак і дівчина біля криниці". Також своєрідним, але більш опосередкованим продукуючим фактором, як показано у розділі, є воїн-козак з народної картини "Козак Мамай". Однак якщо Юрій Змієборець, маючи дохристиянське фольклорне коріння, оприймається народом як свій народний святий, майже такий самий, як св. Микола та св. Параскева П'ятниця, то Мамай, зокрема "класичний", "самотній", у своїй сакральній індиферентності становить образ значною мірою дистанційований від повсякденних справ і хатньо-побутових турбот. Тут ми стикаємось із сакральним образом воїна-першопредка, чий дуалізм становить кон'юн-

кцію тотожних рис і якостей східних "надгробних" зображень воїнів-богатирів та західних "посмертних" портретів представників військової знаті:

Постать козака-бандуриста – космологічна. Вона панує над знаковим ієрархізованим простором картини. Водночас Мамай, зображений у канонічній позі із типізованим обличчям-маскаром становить образ близький до іконного, взагалі культового зображення.

Отже, якщо можна вказати на наявні риси спадковості між воїном-вершиком Юрієм Зміборцем і воїном-вершиком, козаком з картини "Біля криниці", то зв'язок між останнім і Мамаєм не наявний, прямиї, а опосередкований. В даному разі відкривається фактори космологічно-просторової, настроєвої та подекуди тематичної кореляції між двома сюжетами. Корелятами зокрема є "присутній" в обох сюжетах "великий космологічний сум" та мотив дороги й місця при дорозі як сакралізованого фактору. Харизма воїна-богатиря, ватажка, воля виявляється у конкретних діях. Цілеспрямовані конкретні дії мають відбуватися на певному путі, який "втягує" героя у простір дії, простір мети. Однак "дія" як вчинок, як адекват динаміки руху – периферійний фактор. Натомість статика присутності у певному місці, іконний момент явленості є інваріантним вираженням просторово-космологічної образної дійовості. Тому місце явленості /присутності/ сприймається як певний знак простору, ідея путі, певне знамення, які пов'язані з певним часовим виміром та образом певної людини /героя, персонажа/ в його іконографічному втіленні. Цей "локально-темпорально-персональний" зв'язок утворює "поле" смислової визначеності, "відзначеності" – семантично значимий у фольклорному просторовому контексті простір місця, місця-знака, місця-знамення. У картині "Козак Мамай" певне місце – на пагорбі під деревом, можливо й при дорозі, у "легендарному" жанрі ікони "Юрій Зміборець" – біля стін міста та "змітного колодязя"; у картині "Козак і дівчина біля криниці" – біля криниці, за селом, на роздоріжжі. Щодо цього можна відзначити архаїчне, збережене від давнини розуміння місця /місцевості/ не як об'єктивно-емпіричної даності, а у його "сильних" або "святених" точках. Наявність таких точок є невід'ємною ознакою міфологізованого або харизматичного персонажа, зокрема воїна-богатиря, воїна-ватажка або воїна-предка.

Харизма воїна, фактор захисту і заступництва становлять основу народного пієтету до іконного Юрія Змієборця, картинних козака Мамая та козака-воїна, який зустрівся з дівчиною біля криниці.

В останній картині з'являється повною мірою виражене опозиційне жіноче начало.

Звернення до усного, пісенно-поетичного фольклору, до історичних даних доби феодалізму, розвитку міст та князівської влади на землях України дозволяє більш чітко окреслити та розмежувати фольклорні субстанціональні основи та історичні риси в образі воїна. Це звернення також дозволяє глибше проникнути в поетику сюжету та образний світ картини "Біля криниці". В результаті аналізу групи колядок, умовно названих нами "Облога міста", який здійснюється у четвертому розділі "Колядки "Облога міста": фольклорний /бікарно-опозиційний/ та історичний /протестарно-політичний/ аспекти функцій образу воїна", виявився факт дуалістичної природи фольклорного, колядного воїна, наявність в його особі дис"юнкції власне воїна, богатиря-змієборця і фольклорного змія-воїна, який задля здобуття царської доньки тероризує місто. Функції воїна в даних колядках, можна сказати, дублюють функції казкового змія-поглинача з його вимогою викупу-жертви за зняття облоги. Саме цього змія уражає списом св. Юрій на іконі "Юрій Змієборець". Однак, якщо за сюжетом ікони нападник-змія зазнає поразки, то в колядках воїн-нападник перемігав. Тут виявляється складна фольклорна структура розглядуваних колядок. Поряд із контамінаційною дис"юнкцією "воїн-змія" в ній у фольклорному контамінаційному "полі" зішлись символіко-алегоричне подання весільних обрядових дійств, зокрема весільної подорожі молодого за нареченою, та реально-емпіричні фактори зображення облоги міста і бойових дій воїна, літописні дані щодо аналогічних походів київських князів із матримональними наслідками, також історичні відомості щодо феодального міста з його соціальним устроєм, становим та почасти й національним складом населення, навіть певною мірою із характером його забудови та архітектури.

У контамінаційну дис"юнкцію "змієборець-змія" в образі воїна ще вплетений фольклорний аспект малолітства воїна, який здійснює свої подвиги у віці 3-х, 7-и та 12-и років. Таке явище характерне для казок багатьох народів, також для легенд про київського богатиря Михайлика і Золоті ворота. Феномен малолітст-

ва воїна-змієборця, за В.Проппом, - в його потойбічному ррдістві із змієм. Фактор чудесного народження казкового воїна /від риби, перця, гороху, яблука тощо/ пов'язаний з ідеями тотемізму та власне означає появу на світ предка-мерця для захисту роду, відновлення порушеного життєвого порядку. Однак, крім ідей тотемізму та ініціаційних обрядів умирання й відродження, шлюбно-ініціаційних іспитів і змагань у потойбічному світі, іншому царстві, малолітнім воїном-змієборцем іноді рухають ідеї родової помсти та захисту від посягань змія-нападника на нареченої, майбутньої дружини, а своєї сестри або матері. Тобто метою воїнського подвигу не є шлюб із донькою царя. В такому разі незвичайна фізична сила та розумова зрілість героя-недолітка, за нашої гіпотезою, мають сакральний характер, забезпечений його статевою індіферентністю. Звідси родовий культ дитячої чистоти, як культуротворчої сили та архетипу відновлення порушеного світопорядку.

Складний та важливий у своїй фольклорній значимості образ воїна утворений, як і самі фольклорні твори, шляхом прирощень і нашарувань різних рис, властивостей і функцій, а також їх відняття від початково сформованої цілісності, забування, зміни статусу, перетворення притивних якостей у негативні й навпаки. З'ясування його семантичних основ, обрядово-фольклорних витоків потребує не тільки вживаних нами у даному розділі кросвидових та кросжанрових порівнянь, а й звернення до історичних даних зокрема епохи феодалізму, так званої військової демократії, та військово-ієрархічних структур, утворення при князях військових дружин, зміцнення та послаблення князівської влади, піднесення та зниження ролі міського віча у політичному та соціальному житті міст. Зрештою, є потреба звернутися і до інституту "воклєства", захопленя і завоювань влади, до факторів міфологічно-сакрального характеру походження влади та інших факторів потєстарно-політичної сфери життя родових колективів, різних суспільних утворень.

Соціалні реалії родової давнини та обрядові реалії біля пізніх часів не тільки не збігаються, а нерідко суперечать одна одній. Тому небезпечно проводити прямі паралелі та владатись до безпосередніх аналогій при визначенні символічних, метафоричних та емпірично-реальних чинників у фольклорі. В останньому обрядові дії родинного значення нерідко подаються у космічному масштабі, фігурують у планетарних образах. Однак різні чари фо-

лькору по-різному "реагують" на дійсність, на її соціальні, політичні, культурно-комунікативні, побутові та обрядові чинники-компоненти. Чарівна "змієборська" казка, наприклад, має більше корелятивів щодо побутових та обрядових аспектів дійсності давніх і не досить давніх часів. Волночас розглядувані колядки містять в собі обмаль побутових факторів дійсності, натомість в них збережені певні потестарно-політичні, військові, виробничі та культурно-комунікативні реалії епохи феодалізму та більш пізніх часів.

Вивчення історичних даних щодо епохи феодалізму, поданих у наукових працях істориків, дає підставу стверджувати, що фольклорним /міфологічним/ та історичним прообразом воїна в колядках, який здійснює облогу міста, є князь. У цьому переосвідчують багато фактів, рис, деталей. Між тими казковий воїн-змієборець – більш давній родоплемінний воїн-ватажок, сакралізований носій ідеї тотемізму, посланець предків-заступників роду. Якщо в колядках військовий похід за нареченою вкладається в рамки сюжету, то в казці, сюжетні рамки якої значно ширші, такий підхід становить мотивний фактор. Наратив казки включає у себе події, що відбулися до військового шлюбного походу та після нього. Однак і в казці значно послаблені та завуальовані мотиваційні аспекти військової шлюбної подорожі. Але є відомо, що в умовах існування родових та родо-племінних спільностей до числа емпірично-реальних /соціальних/ нормативів входили екзогамний шлюб та патрилокальний спосіб розселення. Казка здебільшого фіксує ці нормативи. Вони також зафіксовані у колядках "Облога міста" та системі українських весільно-обрядових дійств. Натомість картина "Біла кришці" акцентує швидше матрилокальний спосіб розселення. Однак тут мабуть має місце вплив реалій козацького руху в Україні. Реалії, зазначимо, тих самих, які у народних піснях зумовили романтичне і волночас сумне протиставлення забезпеченості дівчини, у якій є батько, мати, "двір широкий, хіта біла", і безталанності та бездомності козака. Щодо цього, перетворення /не пряме, зазначимо, а опосередковане/ казкового та іконного воїна-змієборця, воїна-предка, заступника роду, зрештою колядного воїна-князя на простого, так би мовити, рядового козака у досліджуваній картині, також перетворення іконного феодального міста-фортеці на село або просто хату з садочком і квітами є наслідком владного впливу життєвих реалій. Цей вплив насамперед стосується тенденції зображення, в якій фольклорно-символічні та алегоричні фактори зазнали певного послаблення, натомість посилилися елементи реальності. В результаті твор, збері-

гаючи глибинні доетнічні та ранньостічні фольклорні основи, стає фактором відображення національно-реального, лірико-романтичного аспекту української дійсності принаймні чотирьох останніх століть.

Саме феодальний лад зміцнив та посилив політичний елемент у шлюбних стосунках між родами і племенами. Зокрема політична мета - розширення володінь та встановлення міцного союзу - лежала в основі "шлюбних" військових походів Володимира Великого на Полоцьк та Візантію. У період феодальної роздробленості та міжусобної боротьби шлюбний фактор був важливим критерієм відносин між князівськими родами. Своєрідним відображенням внутрішньополітичного інституту шлюбних союзів був зовнішньополітичний інститут так званих династичних шлюбів.

Зуважучи на "міський" характер змієборських казок, розглядуваних колядок та "легендарного" жанру ікони зі св.Юрієм і змієм, зазначимо, що феодальний лад сприяв швидкому формуванню міст, які виникли із племінних "градів". Однак це не означає, що він сприяв формуванню розглядуваного мотиву та сюжету "міських" казок і колядок. Наприклад, наявність в останніх ряду подробиць і прикмет з феодальних і більш пізніх часів /назва міста - Львів, Київ тощо, стрільба з гармат, характер зруйнувань, рада мешканців міста, наявність серед них вірмен, наймення воїна - князь Володимир/ не є запорукою того, що дані мотив і сюжет виникли і остаточно оформувалися саме в ті часи. Вже наявність мотиву шлюбної військової подорожі в казках різних народів значно віддалених один від одного та залишки фактору персоніфікації міста як живої істоти переважно жіночої статі, пересвідчують щодо більш раннього його походження. Отже, цілком ймовірно, що за часів феодалізму, князівської влади посилилася та поновилася /щодо якісного вираження/ дія певних соціальних інститутів, породженням яких в емпіричній реальності більш давніх часів була шлюбна військова подорож, облога населеного пункту, здобуття воїном-ватажком нареченої як викупу-жертви. Така акція в родовій давнині мала водночас соціально-політичний і обрядово-сакральний, космологічний характер. Підтвердженням цього може служити шлюбна подорож військового характеру в українських весільно-обрядових діях, де молодий фігурує як князь, воїн-ватажок із своїм військом. Тут наявний і вплив реалій доби князівства, княжих міст. Тоді космологічний аспект військових шлюбних подорожей зазнав, як нам видається, певного послаблення, натомість дещо посилювся аспект соціально-політичний, увійшов у силу фактор зовнішньостановництва та прислання земель, розши-

рення володінь шляхом нападу та воєнних дій. Відповідно дещо змінився політичний та культовий статус військового лідера, воїна-ватажка.

Саме проблема воїна-вождя, або "вождества", набула значення однієї з найголовніших проблем в умовах становлення державної організації. Вона була пов'язана із спадкоємництвом по крові, спадкоємною передачею багатств, а відтак - із сакралізацією воїна-предка та символічною стратифікацією. Сакралізація влади та характеру воїна-ватажка сприяли виділенню його з середовища йому подібних та наділення властивостями надприродного походження, зв'язаними із тотемічно-предковим світом.

Отже, на заключних етапах первісно-общинного ладу спостерігається амбівалентність влади, відділення її від колективу та посилення в ній сакральних начал. Влада вождя-воїна на етапі переходу общинно-родового устрою у ранньодержавний зазнала сакралізації. Остання була пов'язана з факторами міфологізації та ритуалізації. Міф як правило надавав воїнам правлячої верхівки, здебільшого етнічно однорідної, значення культурних героїв, яким плем'я було зобов'язане своєю організацією, добробутом, перемогами, ритуал, як важливий чинник етнічної соціонормативної культури, мав дедалі зростаючий вплив на ідеологічні аспекти само-свідомості та зрештою сприяв відділенню влади від колективу.

У п'ятому розділі "Шляхи подорож воїна у казці й колядці. Семантика антагоністичних та опозиційних протиставлень воїна і змія" воїн "змієборських" казок, колядок "Облога міста", ікони "Юрій Змієборець", народних картин "Козак Мамай" та "Козак і дівчина біля криниці", розглядається як людина дороги. Людина дороги /мандрівки, подорожі, походу/ був і реальний воїн-козак в українській емпіричній реальності ХУ-ХУІІІ ст. Пієтет до цього воїна в народі мабуть засновувався не лише на утилітарних факторах захисту та степової воєнничо-романтичної волі. Пісні, думи, наявність в Україні таких поширених, багатоваріантних "канонічних" картин, як "Козак Мамай" та "Козак і дівчина біля криниці", дають підставу поглянути на воїна-козака як на історичну постать з певними рисами і властивостями князя-воїна та легендарного багатиря князівських часів і водночас, як на міфологічно-фольклорного героя-персонажа тотемно пов'язаного з потойбічним світом предків, змієм-драконом, сакралізованого культурного героя, дії якого, спрямовані на відновлення зруйнованого, порушеного світоустрою, або встановлення нового належного світо-

порядку, мають космологічне та космогонічне значення. Також і дівчина в сюжеті "Біля криниці" – казково-колядна царська донька, а в більш давніх генетичних субстанціях – богиня родючості, божество джерел та колодязів – Криниця. Відповідно і кінь воїна – символ сонця, чарівний дарунок предків–тотемів, казковий помічник і порадник. Щодо цього семантика зустрічі воїна з дівчиною становить просторовий фактор сходження двох буттєвих начал. Отже, шлюбна зустріч – результат певних просторових дій воїна, його подорожі або подорожей, зустрічей, випробувань, подвигів. Глибинною основою всього цього, насамперед здобуття нареченої, самого фактору шлюбу, є відновлення порушеного світоустрою, досягнення певної рівноваги та гармонії. Це відобразило й у весільно-обрядових діях із складними просторовими переміщеннями, зустрічами, мандрями.

Свої просторові "контури" та концепції мають різні види і жанри фольклорної творчості. Наприклад, простір колядки космологічний, набраний з різних ціннісно-значимих елементів, впливає на характер та почасти на семантику майже реалістично поданих дій і образів. Натомість у чарівній казці, де на кожному кроці відбуваються фантастичні зміни та перетворення, простір в основі реалістичний, об'єктивний з певними мотивними каузальними акцентами. Космологічний характер мають у казці просторові переходи та перенесення з одного світу до іншого. Однак і на "тому світі", у потойбічному царстві простір зберігає реалістичність, так би мовити, смислову мезорельєфність.

Аналіз колядок "Облога міста" показав, що в них, згідно із фольклорно-функціональними закономірностями, воїн-зміборець і змія /дракон, ящер тощо/ з'єднані в одній особі. Власне, в даних колядках діє змія, який має антропоморфний вигляд, здобич якого, царська донька, є законною здобиччю воїна-зміборця. Адже в казках багатьох народів змія /в тому чи іншому вигляді/ здійснює облогу міста /населеного пункту/ з метою здобуття царської доньки у вигляді викупу-жертви, але в останній момент з'являється воїн-зміборець, перемагає змія і зрештою одружується з царською донькою. Це "класична" найбільш поширена схема казкового сюжету. Отже, в колядках злиття функцій змія і воїна щодо нападу, облоги та здобичі/царської доньки/ може мати місце з кількох причин:

а/ колядка є вербальним адекватом того епізоду весільно-обрядових дій, в якому реально-ігрове здобуття дівчини-нареченої пов'язано із символічно-ігровою імітацією військового походу та облоги мі-

ста; б/ більш давній казковий мотив, при перетворенні у колядний сюжет, зазнав спрощення – вивадіння теми змієборства, – знаслідок чого відбулося поєднання функцій змія і воїна; в/ воїн у колядках – інтегрований образ власне воїна і змія, які історично походять з одного образу–архетипу, що в ході суспільного розвитку диференціювався.

Яку з трьох поданих версій вважати найбільш ймовірною? Мають, частка ймовірності є в усіх трьох і відомий нам колядний сюжет є результатом символіко–вербальної інтерпретації обряду, водночас і наслідком низки контамінаційних опущень і прирощень, факторів диференціації та інтеграції. Останні в даному разі найбільше нас цікавлять.

Змій у казках – здебільшого хтонічна істота. Місцем його помешкання є підземний світ. Він з'являється з глибини річок, колодязів, озер, із гірських печер, які служать входами до підземного або потойбічного світу, зв'язують "цей світ" і "той світ". Однак змії водночас і літає, і, отже, має відношення до неба. Синтетичний образ змія становить гіпертрофоване в народній уяві поєднання птаха і плазуна. Воїн–змієборець, який у поєднанні з чарівним конем предків теж літає, зустрічається з ним, як правило, не на своїй землі, не у своєму царстві, а в іншому царстві, у потойбічному світі – під землею, за морем, за річкою, лісом, горами. Отже, воїн для зустрічі із змієм має здійснити певну просторову дію, пройти певний шлях, випробувань й перепон, неможливий для простої звичайної людини, подолати певну відстань.

Розгляд багатьох творів фольклору, опрацювання робіт учених /антропологів, фольклористів, етнографів, археологів, істориків/ дозволяють зробити у даному розділі висновок, що шлях воїна до зустрічі із змієм у потойбічному світі, є, власне, шлях повернення до країни предків – колишнього помешкання племені. Відстань, яку долає воїн на цьому шляху – історична відстань. Мета його подорожі – зв'язати те, що було розірване, віднайти загублене, поновити втрачене, пригадати забуте. Змій в такому разі виступає як друге, негативне "я" воїна, його історична альтернативна іпостась. Якщо спрощено та схематизовано визначити мету подорожі у потойбічний світ, країну предків, то вона власне здійснюється для того, щоб прабутися цього другого "я", усунути певне космогонічне непевдобство, поновити втрачений світопорядок і зрештою одержати в нагороду царську доньку. Перед тим як одружитися з царською донькою,

воїн має визволити її з-під влади змія. Останній або краде її у батьків та переносить у потойбічний світ, або, домагаючись її, тероризує місто, населений пункт. Відомо чимало казок, у яких майбутня дружина героя є донькою потойбічного царя-змія. В таких казках герой позбувається функцій воїна, натомість набуває функцій магічного втікача. Також він, хоч і царевич, але з'являється у світ звичайним шляхом, а не в результаті чудесного народження; йти у потойбічний світ його змушують обставини і мандри його туди не є військовим походом. Відтак і змія в даних казках якісно інший, значно відрізняється від того змія, якого у двобої перемагає змієборець. Думається, що останній змія генетично більш давній, належить до тих зміїв, які в обряді ініціаційних випробувань, поглядаючи підлітка, змушували його на певний час вмирати і потім знов оживати, відроджуватися. При цьому підліток ставав родичем змієві, який, пропустивши його крізь себе, лишив у собі його старе "я" і надавав йому нове "я", що відповідало новому суспільному та фізіологічному статусу – мисливця, воїна. Отже, описаний обряд свідчить про спорідненість змія і воїна-змієборця, а у ще більш віддаленій історичній перспективі – на спільне їх походження. В усякому разі, досить часто у казках народження майбутнього воїна від риби В.Пропш втлумачує як народження від змія.

У чарівних "змієборських" казках вирішення суперечностей між воїном і змієм шляхом двобою адекватно усуненню антагоністичного двійництва, позбуття роздвоєння особистості на два ворогуючих "я". В літературі мотив роздвоєння людини, відчуження її від самої себе, суперництво двох її "я", був багато разів втілений, однак найяскравіше у творах Гофмана, Гоголя, Достоевського, у яких тема двійництва набула трагічного і трагікомічного характеру.

Ще О.Веселовський висловлював думку щодо давньої генетичної єдності змія-воїна і воїна-змієборця. Вчений припускає, що у давнині існувала "прабилина", яка згодом розпалася на окремі епізоди, герої яких ще пізніше набули або позитивних якостей богатирів-змієборців, або негативних якостей зміїв у різних образах – Солов'я, Ідолища. Якож ймовірною є теорія, згідно з якою змія є предком воїна-змієборця. Цей змія спочатку був дарувателем різних благ і культурно-ціннісних факторів; жертва змієві мала позитивне значення. Однак пізніше під впливом соціально-суспільних змін сформувався дуалістичний погляд на змія, який ще пізніше став цілком негативним. За В.Пропшом, в нових життєво-виробничих умовах жорстоке поглинання змієм людини, яке раніше розцінювалося як благо, тепер

вважається злом. Змій має бути покараний, вбитий, насамперед самим воїном, який з нього народжується. Змієборство, за Прошом, було започатковане вбивством змія зсередини. Отже, спільне позитивне "я" воїна-змієборця і змія диференціюється на два вергуючі "я" – позитивне і негативне. Один із аспектів мети подорожі воїна у потойбічний світ, його двобой із змієм – позбутися свого другого, негативного "я" саме у тій просторовій сфері, в якій воно було придбане. Інший, шлюбний, аспект цієї подорожі також стосується усунення певних порушень світоустрою – утамування статевого, сексуального голоду, також визволення царської доньки-жертви з потойбічного полону і сакральний шлюб з нею. Крім того, спонукальним аспектом подорожі воїна у потойбічний світ є властивий міфології багатьох народів фактор тотемізму, одним із виражень якого є заступництво предків-мерців, відвідання яких пов'язане з подоланням фантастичних перепон, важкими випробуваннями і підсумковою винагородою.

Все це справило певний вплив на фактор і характер сакралізації родового воїна-богатиря, племінного воїна-ватажка, давньоруського князя-воїна, зрештою – загадково-романтичного степового воїна-козака. Останній у картині "Козак Мамай" постає в космологічному образі сакрального воїна-предка, а в картині "Козак і дівчина біля крилиці" є носієм одного з опозиційних семантично-просторових начал, які, зведені разом, в системі становлять певний історичний образ українського світорозуміння.

Подальший аналіз шлюбної подорожі казкового воїна та визначення її семантичних акцентів здійснюється у шостому розділі і "Семантика шлюбної подорожі воїна у потойбічний світ і повернення у реальний земний світ".

Одним із доказів того, що подорож воїна стосується саме потойбічного або загробного світу, країни предків-мерців, є характер війська, яке його супроводжує. Це військо фантастичних помічників-умільців, назване нами "функціональним військом", оскільки кожен помічник є функціональним корелятом щодо умов і характеру певного завдання, яке повинен виконати воїн, певної перепони, яку він має подолати. Чисельність "функціонального війська" завжди відповідає чисельності тих завдань і перепон, які чекають воїна на шляху здобуття нареченої.

Найчастіше воїна супроводжують "Ломи-ліс", "Розсунь-гора", "Землеїд", "Перепий-вода", "Перескоч-гору", "Далекогляд", "Вернидуб" та ін. Щодо їх походження та набуття функцій помічників во-

Уна-героя, можна за аналогією до простеженого В.Проппом перетворення образу змія з позитивного у негативний припустити наявність зворотного процесу – перетворення образів негативних у позитивні. У казках різних народів, у тому числі й українських, герой, перебуваючи у потойбічному світі, зустрічає людину, приречену на муки вічної спраги, яка сидить у воді, п'є і ніяк не нап'ється, або людину, яка так само страждає від голоду. Ці люди покарані за те, що, живучи на "цьому світі", комуś не дали води, відмовили в Їжі. Думається, згодом Їх фантастичні здібності стали в пригоді воїну-герою щодо виконання фантастичних шлюбних завдань у потойбічному світі. Також можна припустити, що дані образи послужили моделлю для створення образів інших фантастичних помічників у тому разі, коли з'являлася потреба збільшити кількість завдань і цим ускладнити справу здобуття нареченої. Висунуті гіпотези у даному разі мають "робочий" характер. Однак вони вказують певний напрям майбутніх досліджень казки, в результаті яких можуть бути підтвержені або спростовані.

Герою-воїну у шлюбній подорожі в потойбічний світ або у боротьбі із змієм у "цьому світі" допомагають також дикі звірі, свійські тварини, миші, пацюки, плазуни, риби, мурашки, комарі, бджоли. Це теж своєрідне "функціональне військо" героя, оскільки більшість з даних істот /риби, плазуни, миші, пацюки, мурашки/ хтонічні, належать підземному світові. Хтонічними можна вважати і комарів та бджіл, які за давнім повір'ям походять із залишків убитого змія-дракона, мають свого потойбічного господаря. Хтонічність свійських тварин-помічників, зокрема коня і бика, в Їх тотемній належності до потойбічного світу предків. Нерідко вони самі є перевтіленими предками-заступниками героя, які, врятувавши його від смерті, допомігши діям і порадами, повинні вмерти, оскільки вже мають повернутися до себе, у свій світ.

Досить значний час повинен був минути, щоб зооморфні уявлення про господаря тварин і людей почали антропоморфізуватися. Звідси – фольклорна єдність людини і тварини, яка дійшла до нас у рудиментарному вигляді. Звідси також наявність антропоморфного і зооморфного начал в образі воїна – фактор, який має дуально-опозиційний характер, або може бути розцінений як певний прояв фольклорної дихотомії. Однак у даному разі і опозиційність і дихотомічність має в основі протиставлення /або співставлення, зіставлення/ реального людського світу і світу потойбічного. Подорож воїна /з метов шлюбу або з іншою метою/ у потойбічний світ.

за ліс, за гори, за море це імажинарна подорож до місць давнього помешкання племені, роду, певної людської спільності. З цим пов'язане також традиційне поховання небіжчиків з орієнтацією у той бік, звідки плем'я прийшло. Тому проникнення у світ антропоморфних предків здійснюється власне як подорож і має здебільшого горизонтальний характер, натомість проникнення у світ зооморфних предків має більш умовний вертикальний характер і пов'язане із символічним перетворенням героя в ту чи іншу тварину. Найчастіше це жертовно вбита тварина – кінь, бик, корова, – у шкуру якої герой себе зашиває та очікує поки велетенський птах перене-се його на гору; із шкур вбитих тварин шивається щось на зразок труби, по якій герой опускається у підземний світ.

Культ предків, як один з аспектів тотемізму, який набув виразного соціального значення, також є смисловим чинником акції повернення воїна-героя із загробного царства у реальний земний світ. Сам епізод повернення в ряді казок і колядок має автономізоване мотивно-сюжетне значення.

Повертаючись із потойбічного світу, герой-воїн, крім царської доньки, своєї нареченої і майбутньої дружини, бере з собою ряд практично корисних та ідеологічно потрібних – сакральних, чарівних – речей. Найчастіше це палац або терем, де царська донька мешкала, магичні родові узори, магична пісня, родовий переказ. Воїн у такому разі дістає функції культурного героя, який приносить спільності /роду, племені/ досвід предків щодо організації життя, дім, як певний виділений з природи фактор культури. Однак дім цей у космологічному просторі, маючи зооморфну тотемно-предкову сутність, нерідко являє собою модель птаха, оленя, бика. Мабуть, більш пізньої функцією подорожі у потойбічний світ є функція очищення, вивільнення з-під ґніту колишніх гріхів. Адже побувати у потойбічному світі й повернутися, це фактично вмерти і відродитися.

Подорож у потойбічний світ найчастіше є справою воїна, багатира. Він, як обрядово-міфологічна постать, здатен її здійснити. Саме ця здатність, заснована на сакральності воїна, його зв'язках з вищими заступницькими силами, становить домінанту казкового сюжету. Водночас дана подорож, якщо розглядати її у так би мовити загальнофольклорному семантичному контексті, являє собою символіко-метафоричне осмислення або переосмислення давніх обрядових та життєво-практичних дій.

У сьомому розділі "Кінь, Дівчина, Криниця,

Витоки, семантика, функції" розглядаються образи коня, дівчини, криниці, які, згідно із системно-якісними принципами вербально-го та іконографічного аспектів фольклору, здебільшого корелюються з образом воїна. Фактор кореляції зумовлений семантичною специфікою цих образів, як певних комунікативних чинників. Так, кінь воїна, який фігурує і в іконі "Юрій Змієборець", і в картинах "Козак Мамай" та "Козак і дівчина біля криниці", в багатьох казках, колядках, баладах, думах, ліричних піснях тощо, у своїх семантичних підвалинах має зв'язок із птахом за допомогою герою якого герой здійснював подорож до потойбічної країни предків і повертався назад. Ці функції також виконували олень і бик. Але кінь зрештою виявився більш функціонально придатним у практичному житті та військових справах. Тому образ коня замінив собою образи птаха, оленя, бика у багатьох творах фольклору, взявши при цьому собі деякі їх риси, якості й функції. Особливо наявною ознакою чарівного казкового, подекуди й епічного коня є його належність до тотемно-предкового потойбічного світу. Частіше, богатырський кінь – хтонічна істота. Найчастіше він перебуває під землею, звідки герой має його видобути, а потім приборкати. Такою маємо метафору народження коня, як повернення із світу предків.

Метафоричним у зв'язку з конем у казці є фактор, який можна назвати "існування до народження". Фактично – існування того, що не народилось ще, знання про яке існує іманентно, а не здобувається емпіричним шляхом – дещо з арсеналу свовидінь, коли знання про щось утворюють свій самостійний ряд, який нічим не пов'язаний і не сполучається реальними фактичними знаннями. Це суто казковий фактор – призначеність коня героєві ще до народження самого героя; або – знання героя про існування призначеного для нього ще не народженого коня. В цьому вбачаємо якісну характеристику простору казки, в якому реальні, земні і потойбічні предкові сфери входять одна в одну, пронизують одна одну, але не зливаються і не змішуються між собою. Лише в таких умовах у казках здатен існувати конструктивний сюжетний фактор призначеності. Натомість, в міфі, здається, такий фактор відсутній або не так чітко виявлений: народження нового там результат перетворення, метаморфози, просторові сфери світу предків і земного реального світу слабо диференційовані. Фактор призначеності у казках, переказах, сказаних виявляється також у синхронному

народженні героя-воїна і призначеного для нього коня.

У казках кінь-помічник функціонально наділений розумом, знаннями, вміннями, здобутими від зооморфних та антропоморфних предків /літає, бігає наймовірніше швидко, розмовляє людським голосом, наділений чарівною златністю поретворення тощо/. Натомість дані якості-функції у колядці існують вже як залишки, рудименти. Колядний кінь іноді розмовляє з персонажем, іноді згадує, що колись літав /переносив через море, через Дунай, "не змочивши копита"/. У більшості ж творів це звичайний, усереднений кінь жодними надприродними властивостями не наділений. Відтак у колядках в цілому кінь, як і персонаж-воїн, порівняно із казковим конем і геросм-воїном, слабо індивідуалізований, більш типізований, що цілком-то відповідає його функціям у сюжеті. Однак трапляється у колядках кінь, образ якого зростає до космічного рівня. Такий кінь золотом гривом поле встигає, очима "зорі лічить", хвостом "шляхи замитає", срібними копитами "камінь лупає"... Тут власне кінь наділений просторовою метафоричністю, становить певну космологічну просторову модель.

Подібний космологічний кінь, як фактор певної просторовості, подається в іконі "Юрій Змієборець", особливо в "канонічному" її варіанті. В картині "Козак Мамай" — кінь один із значущих чинників символічного простору-змісту. В картині "Козак і дівчина біля криниці" кінь і козак-воїн постають в ореолі пісенно-романтичної та пісенно-ліричної козацької слави. Вони поз'язані з дорогою — фактором глибини простору, прибуття і відбуття, — яка їх привела до дівчини і криниці. Однак в образі цього так би мовити реалістичного коня елемент фольклорності складений із залишків давніх слов'янських коней-оберегів, коней-божеств сонячного світла та символів сонця, чарівних казкових та епічних богатырських жоней, "космологічних" колядних коней.

Образ дівчини в основі — образ певного божества, богині родючості, сакральний образ царської доньки, наділений чарівними властивостями, зрештою — пісенно-ліричний образ сільської дівчини, яка на своє щастя чи горе полюбила козака.

У фольклорі зв'язок дівчини з криницею досить розповсюджений, хоч і не такий тісний і широкий, як зв'язок козака з конем. Фольклор, особливо у давніх своїх шарах, побуту як такого не знає. Ось чому зв'язок дівчини і криниці у більш пізніх за походженням творах фольклору, в тому числі й у розглядуваній картині, зрештою виходить за межі побутуваності. У багатьох давніх казаннях, зокре-

ма й у Біблії, розповідається про священні родові криниці. Біля однієї з таких криниць Христос розмовляв із самаритянкою. За відомостями етнографів, ще наприкінці XIX ст. у окремих місцевостях України криниці таємно "молитвали", як втілення богині родючості Криниці, яка має сприяти доброму приплоду худоби, майбутньому врожаю. В цьому маємо залишки язичництва. Також, мабуть, і в тому, що в тих селах, в яких не було церкви, молодих ставили біля криниці і покривали голови рушником; молода після першої шлюбної ночі мала йти до криниці по воду. Функції криниці у фольклорі розмаїті. Криниця нерідко становить вхід до потойбічного світу; також вона є "вікном", крізь яке можна бачити минуле і майбутнє. В цьому космологічне значення криниці. Однак найчастіше функції криниці у казках, легендах, піснях мають корелятивний, регенеративний та комунікативний характер. В залежності від потреб сюжету з'являються криниці з живущою, цілющою також із вогняною згубною водою; криниця - місце зустрічі воїна-героя з царською донькою. Зустріч біля криниці - значущий фактор у багатьох казкових сюжетах: з неї події розпочинаються або досягають кульмінаційної фази. Падіння у криницю та перебування в ній є фактором перетворення, в результаті якого змінюється статус героя або персонажа фольклорного твору.

Образ дівчини, царської доньки у фольклорі, як вже зазначалося, генетично пов'язаний з більш давнім образом богині родючості, яка є сакралізованим втіленням стихії води, річки, джерела, колодязя. Цей образ нерідко зливається та утворює семантичне ціле з образом власне криниці - досить складним та багатозначним, як ми вже переконалися, фольклорним, зокрема казково-пісенним образом. Отже, фольклорний образ дівчини біля криниці в своїй основі - втілення і самої криниці і криничної води з її магичним життєдайним та смертоносним властивостями/згубна вода/; вона також богиня родючості Криниця, і діва - наречена Сонця. Водночас парубок/воїн, козак/ біля криниці, як зазначалося попередню, теж становить втілення цілої низки фольклорних властивостей, символів і функцій, серед яких важливе місце посідають сонячні життєдайні та руйнівні смертоносні начала, пов'язані з вогнем - найбільш характерною прикметою змія. Відтак протилежності збігаються і, взаємодіючи, утворюють складне нове якісне ціле. В цьому сутність космологізму, який подекуди ще й нині зберігається у фольклорних творах, зокрема у народній картині "Козак і дівчина біля криниці".

Український фольклор цілком закономірно зберіг такі риси і властивості образу воїна-богатиря, які були прийнятні й зрозумілі у певних історичних умовах, коли діяли певні соціальні інститути, існували певні культурно-комунікативні нормативи. В цих умовах окремі більш давні мотиваційні фактори обрядово-міфологічної поведінки воїна-богатиря, ватажка, важливі для міфу та родового переказу, вже здавалися не суттєвими та були забуті або напівзабуті. Так, в українських /також в російських, польських, чеченських, абхазьких, татарських, таджицьких тощо/ чарівних казках, як вже зазначалося, відсутня належна або прийнятна мотивація шлюбної подорожі воїна у країну предків. Ті пояснення, які є у казках /про них вже йшла мова/ видаються досить елементарними, спрощеними, навіть випадковими і тому не досить переконливими. Між тим шлюбна подорож у потойбічний світ і повернення звідти, як нам вдалося з'ясувати, є одним з найважливіших чинників назкового сюжету. Це, власне, той каркас, на якому останній тримається. Однак, якщо казка в тому вигляді, в якому нині відома, в якому була письмово зафіксована, цілком влаштує читача або слухача, то у дослідника казки, або, як у нашому випадку, образу воїна в ній, питання щодо причин та мотивації шлюбної подорожі мають обов'язково виникнути. Спроба віднайти причини та реконструювати мотиваційні архетипи шлюбної подорожі воїна, власне його дії у міфологічному, переказовому, казковому просторі, робиться у в о с ь м о м у р о з д і л і "Небесно-сакральна мотивація шлюбної подорожі воїна-богатиря. Фольклорний космологічний простір як метафора і символ".

Щодо цього, якщо обмежитися лише матеріалом казок, постає законне питання: для чого воїну-богатирю збирати військо або набирати військо умільців /"функціональне військо"/ та йти у далекі країни, у потойбічний світ, коли він фактично не знає /за сюжетом багатьох казок/ або досить віддалено і приблизно уявляє собі /теж за сюжетом багатьох казок/ хто і що його там чекає. Пояснення типу: "пришов час одружуватися" або "почув, що у царя сусідньої держави є донька-красуня" тощо, видаються пізнішими привнесеннями, власне ремарками казкаря-переповідача, який інтуїтивно відчував відсутність у даному місці певної інформуючої ланки оповіді.

Для нас ця ланка має важливе значення. Відтак вдала спроба її реконструювати, слід думати, надасть образу воїна-богатиря, воїна-козака у казці, колядці, народній картині більш чіткого

окреслення, певної фольклорної обсяжності, подекуди й історичної вірогідності.

Проаналізувавши щодо цього значну кількість казок, колядок, білин, легенд /українських, російських та багатьох інших народів/, ми дійшли висновку, що мотиваційні фактори шлюбної подорожі воїна можуть зберігатися у схожих за сюжетом /збирання війська, подорож в інше царство, напад на місто, облога, здобуття нареченої/ творах фольклору, які, однак, належать до інших фольклорних жанрів і видів, ніж нами вже розглянуті. Щодо цього було б помилков омилкувати, лишити поза увагою такий потужний шар слов'янського фольклору, як кнацькі пісні. Однак аналіз останніх показав, що вони в цілому являють собою більше пієне, ніж вказки, також почасти й колядки "Облога міста", фольклорно-видове утворення. На характер мотивів, подекуди й сюжетів окремих пієне значно вплинули ідеологічні фактори національно-визвольної боротьби балканських слов'ян проти османських поневолювачів. Відтак у цих творах домінує тема національного і релігійного /християнського, православного/ патріотизму, принципів кнацького побратимства та покарання за їх порушення. Функції казкового змія в них здійснює Чорний Арап - епічний велетень - мусульманин-поневолювач, який тероризує місто, вимагаючи данину-жертву. Його перемагає, власне, мрець-предок-воїн, який, будучи поранений, три або дев'ять років нерухомо лежить у ліжку. Перемагає, захищаючи рідну сестру, який підійшла черга йти до Чорного Арапа, сльози якої його пробуджують від сну-смерті та спонукають до дії.

Є серед кнацьких пієне цікавий для нас сюжет шлюбної подорожі сербського царя на чолі великого війська оватів до "латинського" /католицького/ міста. У цій пієні, як і у казках, усі справи вирішує чарівний помічник - тотемний предок царя, зовсім юний родич-пастух.

В ряді інших пієне допомагає здійснити шлюбну подорож, перемогти трансформованого змія богатир-недоліток, власне дитина, до того ж гола, яка сидить на березі моря. та грається піском. Є пієня, в якій вже сама дитина-богатир здійснює шлюбну подорож, перемагає Чорного Арапа-змія у змаганні та дубої, що дає йому право на одруження з царською донькою, яку вперше зустріє біля криниці.

Кнацькі пієні чимало ушаджували від казки /здається не навпаки/, однак в них, на відміну від казки, досить багато подробиць побутово-етнографічного характеру, також в них є окремі

місця, образи, мотиви, які можна назвати реліктовими, які доносять до наших днів фрагменти родових переказів, міфів. Однак у даних піснях мотив шлюбної подорожі або зовсім відсутній, або подається досить елементарно.

Нині важко встановити чи весільна подорож молодого із військом сватів і повернення назад до свого двору становить відтворення колишньої дійсної подорожі воїна-ватажка, воїна-князя чи ця подорож є обрядово-ігровим відтворенням якогось давнього невідомого нам родового переказу. Хоч вирішення цього питання не входить до кола завдань даної роботи, все ж зазначимо, що основою розглядуваного обрядового дійства мабуть є предання факторів дійсної подорожі воїна-ватажка в чужі краї за нареченою і родового переказу, в якому ця подорож постає у фантастичному світі та набуває сакрального-магічного характеру. Думається, що саме весільно-обрядова подорож, облога, здобуття нареченої та повернення назад є тією ланкою, яку можна помістити між чарівною казкою і колядков.

На військовий характер весільної подорожі молодого за нареченою вказує багато вчених. Також вчені вказують на наявність у весільній обрядовості українців специфічної військової та мисливської термінології; наявність такої термінології, зокрема військової, дослідники пояснюють впливом князівської та боярської весільної практики на формування ідеологічних та дійово-прагматичних основ народної, зокрема селянської, весільної обрядовості. Однак, думається, що ідея шлюбної подорожі воїна, як подорожі до іншого світу іншого царства, відтак – просторово-космологічна ідея, виникла ще у родовому устрої, але вже на тому його етапі, коли з маси воїнів почали виділятися і набувати сакрального значення богатирі-ватажки. Це етап міфів і родових переказів, у яких висвітлюється передісторія шлюбного походу /воїна-ватажка за нареченою до іншого царства, іншого світу. Саме за нареченою – визначеною та обіцяною воїнові вищими силами. Однак в такому разі і сам воїн має бути відзначений цими силами, причетний до них за походженням. Так, в ряді стабільно давніх родових переказів-міфів обських угрів /хантив/ натрапляємо на мотиваційну передісторію шлюбного походу воїна-богатиря.

Ця передісторія нерідко є досить розгорнутою, розлогою. З неї ми дізнаємось, наприклад, про небесне або небесно-земне походження воїна-богатиря, про цілу низку його антропоморфних, зооморфних та рослинних предків-тотемів, про всі перипетії його

життя. і смертей, які мали місце ще так би мовити до його народження.

Є досить цінний для нас переказ-міф, у якому воїн-богатира, сина князя і княгині до шлюбного військового походу спонукає сама дівчина, яка, перетворившись на величезного пугача, прилітає до нього і повідомляє, що вона /пугач у мові хантів слово жіночого роду/, і він, тобто богатир, народилися в один і той самий день, що їхні цуповини потрапили в одне місце, кров їх змішалася. Відтак вищі сили роблять їх призначеними одне одному. Та, щоб здійснилася їх воля, треба подолати ряд перепон. Отже, як бачимо, у даному разі шлюбна подорож, яка є фактором подолання цих перепон, має передісторію, воїн-богатир знає для чого треба збирати військо, куди і з якою метою йти.

Даний переказ-міф більш космологічний, ніж звична для нас чарівна казка. Його простір по-справжньому квалітативний і фантастичний. В нім земля і небо – світ земний і світ небесний – щільно між собою пов'язані. Космологічне значення мають такі орієнтири як течія річки, напрям вітру тощо. Наприклад, рух за течією річки – на північ – рух у потойбічний світ, країну мертвих; південний вітер, який несе на північ повія спалених самодських богатирів, власне несе їх душі теж у царство мертвих. Суттєвою відмінною від казки двого переказу-міфу є відсутність /часткова/ чарівного помічника, який би супроводжував героя або якого герой якось способом викликав би в разі виникнення потреби у допомозі. В даному випадку шлюбний похід героя-воїна осякціонують небесні боги і духи-заступники, герой ними наділений чарівними, магічними якостями та властивостями.

Отже, воїн даного переказу-міфу це – воїн-божество, тоді як казковий герой-воїн – майбутній цар, колядний воїн-князь. Космологічність переказу-міфу – первинна космологічність з факторами конкретної просторової орієнтації, з так би мовити тотальним небесно-земним простором. Часом, з елементами "високої топіки". Між тим космологізм казки, в якій відсутні фактори змістовно-просторової орієнтації, вже позначений прикметами вторинності. Космологізм колядки, як уже зазначалося, фактично не зв'язаний з діями персонажа-воїна, які не мають впливу на простір, фактично з ним не сполучається. Тому космологізм колядки, в тому числі і колядок "Облога міста", можна сказати, умовний, або навіть формальний, космологізм, просторовість якого сконстру-

ювана у зачині.

Ще однією суттєвою відмінністю між розглянутим щойно переказом-міфом і чарівними казками та колядками "Облога міста" є більш наявний магічний та космогонічний характер переказу-міфу, адже в основі шлюбної подорожі його героя лежить космологічна ідея вищих сил, небесних богів щодо вдосконалення світоутвор, усунення певних космогонічних неподобств, відновлення порушеного світопорядку. Все це входить до кола функцій міфічного воїна-богатиря, та частково із значними втратами переходить у спадщину казкового і колядного воїнів, водночас посилює та робить більш значимими образи воїнів-козаків у народних картинах "Козак Мамай" та "Козак і дівчина біля криниці".

Здійснений аналіз дає можливість зробити відповідні висновки.

1. Час формування основних сюжетів і жанрів української народної картини /кінець ХІХ – початок ХХ ст./ був позначений небувалою фольклорною активністю, яка охопила майже усю територію України.

2. Онтологічна значимість народної картини "Козак і дівчина біля криниці" /в її численних варіантах і версіях/ забезпечується наявністю в основних її образах – козака-воїна і дівчини – найбільш давніх та всеосяжних архетипів буттєвості.

Як було показано в роботі, просторова дихотомія картини та її образна опозиційність засновані на обрядово-фольклорному факторі зіставлення та протиставлення найбільш важливих начал існування людини у Всесвіті і Всесвіту в людині.

3. Бінарна опозиція "воїн / дівчина-криниця" відповідає опозиційній фігурі "вогнь/вода". Воїн-зміборець і змія /вогнь/ мають єдині історичні витoki. Дівчина, у фольклорі нерідко символізує воду, криницю і навпаки, криниця у багатьох фольклорних творах не отільки місце або споруда, скільки символ, смисл, значення, образ, до яких "прив'язані" воїн-козак і дівчина.

4. Найбільш близьким до образу воїна з картини "Біля криниці" є іконний образ Брія Зміборця та картинний образ козака Мамаю. Однак загальним вихідним образом і семантичним фактором у даному разі є слов'янський язичницький бог-воїн, відомий під іменами Сварожича, Дажь-Бога, Святovitа, Радегаста.

5. Образи Юрія Зміборця і козака Мамая є ніби дві іпостасі єдиного давньослов'янського язичницького бога, який становить втілення хищарського начала, войовничого зішестя світла у боротьбі з темрявою, холодом та разом з цим є богом-предком, небесним перевтіленням загиблого земного героя-воїна. Образи Юрія Зміборця і козака Мамая, будучи улюбленими та досить поширеними в народному середовищі України, так би мовити підготували ґрунт для формування і поширення більш земного та реалістичного /шодо подання/ образу козака-воїна у картині "Біля криниці".

6. У композиційно канонічних картинах 1920-х років /Полтавщина, Київщина, Житомирщина/ зустріч козака і дівчини подана як просторово-семантичний фактор сходження двох крайніх складових основ українського менталітету – хліборобсько-трудової та воїнсько-козацької. Перша прагне "онтологічного спокою", який полягає у циклічній повторюваності основних буттєвих полій і явищ; друга прагне волевого імпульсивного, поривчастого руху, неповторності дій, зіткнень, зустрічей.

7. В результаті аналізу групи колядок, умовно названих нами "Облога міста", виявився факт дуалістичної природи фольклорного, колядного воїна, наявність в його особі диз'юнкції власне воїна, багатиря-зміборця і фольклорного воїна-змія, який, маючи на мені здобуття царської доньки, тероризує місто. Однак, якщо казковий змії-нападник зазнає поразки, то в колядках воїн-нападник перемагає.

8. Шлях казкового героя-воїна у потойбічному світі до зустрічі із змієм є, власне, шляхом повернення до країни предків – колишнього помешкання племені. Відстань, яку долає воїн на цьому шляху – історична відстань. Мета його подорожі – зв'язати те, що було розірване, віднайти загублене, поновити втрачене, пригадати забуте. Змії в такому разі виступає як друге, негативне "я" воїна, його історична альтернативна іпостась.

9. Влада вождя-воїна на етапі переходу общинно-родового устрою у ранньодержавний зазнала сакралізації. Остання була пов'язана з факторами міфологізації та ритуалізації. Міф, як правило, надавав воїнам правлячої верхівки, здебільшого етнічно однорідної, значення культурних героїв, яким плем'я було зобов'язане своєю організацією, добробутом, перемогами; ритуал, як важливий чинник етнічної соціонормативної культури, мав дедалі зростаючий вплив на ідеологічні аспекти самосвідомості та зрештою сприяв відділенню влади від колективу.

10. Натяк на матрилокальний спосіб розселення, який вбачаємо в картині "Біля криниці", мабуть, є наслідком впливу реалій козацького руху в Україні. Реалій, зазначимо, тих самих, які у народній пісні зумовили романтичне і водночас сумне протиставлення забезпеченості дівчини і безталанності та бездомності козака. Цей вплив також стосується тенденції зображення, в якій фольклорно-символічні та алегоричні фактори зазнали певного послаблення, натомість посилюються елементи реальності.

11. Феномен малолітства фольклорного воїна-змісборця полягає у його потойбічному родстві із змієм. Водночас в результаті аналізу багатьох творів фольклору і культових джерел різних народів і епох, нами була висунута гіпотеза щодо культового значення /за певних умов/ статевої індіферентності.

12. Фольклорний потойбічний світ є середовищем безособового родового часу, з якого фольклорна пам'ять виносить онтологічно значимі фактори. Обряд, як реальна дія колективу або певної частини його, стає реальністю спомину про цю дію, яка з часом набуває символіко-метафоричного значення і вже фігурує, як певний фольклорний мотив.

13. Пісні думи, наявність в Україні таких поширених, багатоваріантних "канонічних" картин, як "Козак Мамай" та "Козак і дівчина біля криниці", дають підставу поглянути на воїна-козака як на історичну постать з певними рисами і властивостями князя-воїна та легендарного богатиря князівських часів і водночас, як на міфологічно-фольклорного героя-персонажа, тотемно пов'язаного з потойбічним світом предків, змієм-драконом, сакралізованого культурного героя, дії якого, спрямовані на відновлення зруйнованого, порушеного світоустрою, або встановлення нового належного світопорядку, мають космологічне значення.

14. Простір дії, дія як просторовий фактор, тобто квалітативний космологічний простір характерний для ікони "Юрій Змісборець". Космологічний простір-зміст характерний для картини "Козак Мамай", зокрема для варіантів "класичного" втілення сюжету із "самотнім" козаком-бандуристом. У картині "Біля криниці" має місце зіставлення двох просторових сфер - воїна і дівчини, - яке водночас є зіставленням двох смислових контекстів буттєвості.

15. Фольклорні твори різних видів і жанрів являють собою різні просторово-смислові моделі. В них нерідко зберігаються залишки архаїчних доземлеробських і ранньоземлеробських уявлень

щодо ієрархізованої синтетичної просторовості.

16. У народних картинах та іконах статика присутності у певному місці, момент явленості є інваріантним вираженням просторово-космологічної образної дійовості. Тому місце явленості сприймається як певний знак простору, ідея путі, певне знамення, які пов'язані з певним часовим виміром та образом певної людини /героя, персонажа/ в його іконографічному втіленні.

17. Архетип шлюбної подорожі фольклорного воїна за нареченою у потойбічний світ предків є основою ідеї зустрічі у досліджуваній картині козака-воїна і дівчини біля криниці, визначальним фактором щодо витоків цих та інших образів, характеру їх функцій.

Основний зміст, положення і висновки дисертації викладено в публікаціях:

1. Орнамент українського народного розпису. Витоки, традиції, еволюція. - К.: Наукова думка, 1989. - 136 с.

2. Рисноцвіт Марії Приймаченко /Макаров А., Найден О. Барви щедрої землі. - К.: Вид-во Т-ва культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1970. - С.3-18.

3. Світ Олександра Сасенка /Макаров А., Найден О. Барви щедрої землі. - К.: Вид-во Т-ва культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1970. - С.50-63.

4. Про нове і традиційне в сучасному українському народному мистецтві. - К.: Знання, 1977. - 23с.

5. Социокультурные и художественно-творческие аспекты взаимодействия самодеятельного, народного и профессионального /на материале изобразительного искусства / /Социалистическая культура и художественная активность масс. - К.: Наукова думка, 1984. - С.128-191.

6. Художественные традиции и их функции в современном народном и самодеятельном искусстве /Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. - К.: Наукова думка, 1987. - С.115-154.

7. Мотиви походження і функцій мистецтва в українському фольклорі /Мистецтво і етнос. - К.: Наукова думка, 1991. - С.35-71.

8. Складові елементи змісту і форми творів Марії Приймаченко у комплексному дослідженні // Народна творчість та етнографія /у подальшому НТФ/, 1973, № 1. - С.20-28.

9. Настінні розписи Уманщини початку 1920-х років // НТЕ, 1983, № 4. - С.50-55.
10. Жанрові та стилеві ознаки народного і самодіяльного мистецтва // НТЕ, 1980, № 6. - С.71-75.
11. Образний світ народних орнаментів // НТЕ, 1981, № 5. - С.89-90.
12. Портрет художника в старості // Декоративное искусство СССР, 1982, № 5. - С.36-38.
13. Початкова семантика українських народних ляльок та перехід їх обрядових функцій у ігри // НТЕ, 1986, № 1. - С.32-37.
14. Шевченківський цикл гравюр Івана Матіяша // НТЕ, 1987, № 5. - С.89-91.
15. Художні традиції та індивідуальний фактор творчості майстрів декоративного розпису // НТЕ, 1987, № 1. - С.62-67.
16. Скульптурна шевченкіана Володимира Лупійчука // НТЕ, 1989, № 1. - С.16-24.
17. Деякі закономірності виникнення та тенденції розвитку народних художніх промислів // НТЕ, 1991, № 4. - С.49-59.
18. Житнім стеблом // Україна, 1984, № 24. - С.12.
19. Лисенкова веселка // Україна, 1984, № 29. - С.12.
20. Краса оновленого світу // Образотворче мистецтво, 1974, № 6. - С.18.
21. Від переповненості серця // Україна, 1990, № 13. - С.12-15.
22. Микола Воробйов - поет і художник // Слово і час, 1992, № 9. - С.73-75.
23. Анастасія Рак - майстер народної картини /у співавторстві/ // НТЕ, 1992, № 5-6. - С.54-59.
24. Малевич Мужичський /у співавторстві/ // Хроніка 2000, 1993, № 3-4. - С.210-249.
25. Живопис Григорія Штона // Слово і час, 1993, № 1-2. - С.36-37.
26. Настя Рак // Декоративное искусство, 1993, № 1-2. - С.26-28.
27. Українська народна картина "Ангел стереже дітей". Відомості про походження, іконографічні типи й варіанти, стилеві особливості /Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. - К.: Музей Івана Гончара. Родовід. 1996. - С.226-239.

28. Микола Бабак. Пражачий огонь і полинялі пугарі небесні // Сучасність, 1996, № 1. - С.125-130.

29. Українське народне мистецтво в контексті східнослов'янського культурного універсуму. Архетипи та символи в історичному часі /Українська художня культура /навчальний посібник/. - К.: Либідь, 1996. - С.203-216.

30. Сакральна та космологічна символіка образів в українському народному мистецтві /Українська художня культура /навчальний посібник/ /К.: Либідь, 1996. - С.186-203.

31. Традиції та їх функції в умовах активних суспільних змін /Українська художня культура /навчальний посібник/. К.: Либідь, 1996. - С.203-216.

32. Український авангард і європейська художня культура кінця ХІХ - початку ХХ ст. /Українська художня культура /навчальний посібник/ - К.: Либідь, 1996. - С.258-280.

33. Анастасія Рак - живопис на ослі. // Слово і час, 1997, № 2. - С.83-84.

34. Анастасія Рак. Вступна стаття до каталогу виставки. - К.: Культурно-просвітницький центр. 1996. - 2 с.

Maiden A.S. The Ukrainian folk picture. The folkloristic and ethnohistorical aspects of the origin and functions of images. A dissertation for the competition for the scientific degree of doctor of arts. Speciality 17.00.01 - theory and history of culture. Tohaykovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev, 1997.

To support is the manuscript where on the basis of the analysis of the most widespread plots and variants of ukrainian folk picture and icon the sources of origins and the character of functions are determined, the developmental stages of principal images are traced. The image of Warrior as the most stabilised semantically and the most significant one in many kinds of folk art has been investigated. Spatial - temporal factors of ukrainian folk pictures, tales, Christmas carols, traditions, legends have been analysed. Ethnohistorical parallels, synstadial analogies have been traced, the comparisons of cross-genre character have been conducted.

Key words: folk picture, warrior, cosmology, function, space.

Найден А.С. Украинская народная картина. Фольклорный и этноисторический аспекты происхождения и функций образов.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. Национальная музыкальная Академия Украины. Киев. 1997.

К защите представлена рукопись, в которой на основании анализа наиболее распространенных сюжетов и вариантов украинской народной картины и иконы определяются истоки происхождения и характер функций, прослеживаются этапы развития основных /"сюжетных"/ образов. Исследован образ воина – наиболее семантически стабильный и значимый во многих видах и жанрах украинского фольклора. Анализируются космологические, пространственно-временные факторы украинской народной картины, украинских народных сказок, колядок, преданий, легенд. Прослежены этноисторические параллели, проведены синстадиальные аналогии и сравнения кросс-жанрового характера.

Ключові слова: народна картина, воїн, космологія, функції, простір.

Підп. до друку 109.92 Формат 60x84¹/₁₆

Папір др. апарат. Друк офсетний. Облік. вид. арк. 30.

Умовн. др. арк. 30. Зам. 138. Тираж 100.

Друкарня ППК ПК

252605, Київ, вул. Січневого повстання, 21.

434681

AV 38.658