

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Деян Айдачич

**Демони і боги  
в слов'янських  
літературах**

Київ  
ВПЦ Київський університет  
2011

УДК 811.16(081)

ББК 80.41я44

А 36

Рецензенти:

д. філол. наук, член-кореспондент НАНУ Т. І. Гундорова  
(Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України)

к. філол. наук, доцент О. П. Палій  
(Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

*Затверджено вченою радою Інституту філології  
(протокол № 10 від 24 травня 2011 року)*

**Айдачич Д.**

Демони і боги в слов'янських літературах / Деян Айдачич –  
Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський  
університет», 2011. – 183 с.

ISBN 978-966-439-411-3

У книзі зібрано статті сербського славіста Деяна Айдачича про демонів і богів у фольклорі й літературі слов'ян.

Для наукових працівників у галузі слов'янської фольклористики та літературознавства, викладачів та студентів філологічних факультетів.

Переклади: Наталія Білик, Олеся Кривоніс, Людмила Маркевич, Лідія Непоп-Айдачич, Наталія Чорпита.

ISBN 978-966-439-411-3

© Айдачич Д., 2011

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ВПЦ "Київський університет", 2011

## Зміст

Зображення Перуна у слов'янських літературах XX століття . . . . .	5
«Про богів та благочестя слов'ян» в «Історії різних слов'янських народів» (1794) Йована Раїча . . . . .	19
Про мотив скам'яніння у казках південних слов'ян . . . . .	27
Віли в народних баладах . . . . .	34
Демони у слов'янських літературах . . . . .	65
Назви водяних демонів у польській романтичній літературі . . . . .	86
Упир у польській літературі XIX століття . . . . .	102
Чорнокнижник пан Твардовський і договір з дияволом у літературі XIX ст. . . . .	116
Російські царі у пеклі польських романтиків . . . . .	140
Сміх демона у слов'янських літературах XIX століття . . . . .	147
Які танці диявольські? . . . . .	158
Перевертень (вовк) у східнослов'янських літературах . . . . .	165
Про тексти . . . . .	180
Про автора . . . . .	182



## ЗОБРАЖЕННЯ ПЕРУНА У СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ XX СТОЛІТТЯ

У літературних обробках одних і тих самих тем у текстах різних письменників постійно зустрічаються однакові мотиви й герої, що ґрунтуються на схожих засадах та близьких джерелах, тож цілком зрозуміло, що і вони, і рамки сюжету, і риси характеру героїв часто також є спорідненими та схожими. Попри наявність спільних ознак, існують і деякі відмінності в їхніх словах і вчинках, певна неузгодженість їхньої мотивації. Створення різних образів та розкриття змісту їхніх вчинків пов'язані з творчою уявою самого письменника. Зрозуміло, що одна й та сама тема не може мати однозначного трактування, тому дослідження текстів на споріднені теми вимагає висвітлення як спільного, так і відмінного в них, з'ясування причин цих відмінностей: були різні літературні епохи і смаки, чи вони пов'язані з особистими уподобаннями та обдарованістю письменника.

Готичні романи, романтизм та фольклорний реалізм літературно активізували белетристичні можливості нижчих істот із народних вірувань. У першій половині XIX ст. міфологи та містифікатори ще досліджували склад слов'янського Олімпу, і боги тільки на зламі XIX та XX століть стали героями літературних обробок слов'янських міфів, чому сприяв перебіг подій у мистецтві неслов'янських європейських народів на зорі модернізму. Письменники також відкрили привабливість божественних пантеонів стародавніх культур. Те, що боги стали літературними героями, дозволяло авторам задовольнити свій інтерес до вищих надлюдських істот і відкрити таємничі старожитності давно вже витіснених вірувань слов'ян. Повернення до минувшини було не лише археологічним копірванням у залишках зниклої культури і не заграванням зі страхом перед нечистими істотами, але й пошуками споконвічного й вічно живого. У пошуках старих, та й нових, значень міфологічної картини світу важливим чинником була любов до найдавніших реліктів своєї національної історії та

духовності й відчуття спорідненості слов'янських народів, що виявлялося у згадуваннях про період їхнього співжиття.

У цій розвідці головна увага приділена творам слов'янських письменників ХІХ і ХХ століть, дійовою особою в яких є верховний бог давньої релігії – Перун. (Не йтиметься про тексти, в яких Перун згадується лише побіжно, чи про епізоди з історичних романів, що змальовують, як його боввана жбурляють у хвилі Дніпра.) Зображення Перуна як дійової особи давало письменникам можливість літературного вимислу в пізнанні цього бога. Досліджуючи зображення Перуна в художній літературі, розглянемо також можливі мотивації авторів у створенні образу слов'янського бога та мотивації, що йому, як індивідуалізованому образу, приписують. У своїй творчості літератори використовували наявні міфологічні знання, відповідно змінюючи їх – додаючи, вилучаючи або по-іншому інтерпретуючи елементи, що їх пропонували старі й нові книги про слов'янські вірування. Деякі властивості Перуна вони підкреслюють, інші лише згадують і мало про них говорять. Для літературної, здебільшого поетичної, уяви відкривався незораний простір, адже про богів давніх слов'ян відомо мало, тому можна було вигадувати характерні риси певного бога, обставини, в яких він перебував, та його вчинки. Міфологи ХVІІІ – ХІХ ст. дали досить багатий опис образу Перуна, спираючись при цьому на давні пам'ятки, а згодом на праці перших дослідників слов'янської релігії, зокрема на розвідки «Слов'янська старовина» Павла Шафарика, «Наука про слов'янську міфологію» Яна Гануша, тритомну працю російського вченого А. Афанасьєва «Поэтические воззрения славян на природу», твори його послідовника Й. Коринфського, на дослідження хорвата Натка Ноділа (1885–1890), на містифікації та численні популярні брошури й публікації в газетах і журналах. Дещо пізніше Л. Леже («La Mythologie Slave», 1901) і Л. Нідерле («Slovanské Starožitnosti») заклали підвалини розуміння слов'янської релігії у першій половині ХХ ст., у другій же половині століття вельми авторитетною була книга В. Іванова і В. Топорова «Исследования в области славянских древностей» (1974).

Міфологія, оповіді про те, як поводяться боги, напівбоги й герої, надихали і слов'янських авторів. Залежно від етнографічних чи етнологічно-фольклористичних джерел, які були підґрунтям письменника у художньому тексті, він відбирає вірогідні або вигадані елементи в образах слов'янських богів, однак поряд із цим письменник завжди розвиває або залишає незмінними певні особливості богів з оригіналу, який слугує для його вимислу відправною точкою і своєрідним фундаментом. Утім, ми тут не зупинятимемося на тому, які наукові, фольклористичні чи популярні тексти використовували літератори, створюючи образ «свого» Перуна. Це питання вимагає глибшого вивчення, що засвідчило б, якими джерелами письменники послуговувалися безпосередньо, а якими опосередковано, як вони трансформували свої наукові й напівнаукові джерела. Знаючи, як пов'язані між собою джерело і сам текст, критикам буде легше оцінити ступінь літературної обробки та художнього вимислу в окремих уявленнях про Перуна.

У художніх текстах, присвячених головному слов'янському богові, йдеться про незапам'ятну пору, але насправді в них пов'язані епохи, віддалені одна від одної сотнями років. Тлумачачи їх, ми до ожилої доби давніх слов'ян і до часів літератора, який про неї писав, долучаємо й думки посередника, інтертекстуально чи асоціативно включені в його текст, аби додати ще одне, своє і найновіше бачення. Плетиво настільки відмінних періодів часу в тексті, який ми аналізуємо, дозволяє дослідникові зосередити свою увагу на одному з цих часових пластів, а водночас висвітлити й можливість переплетення ідей та уявлень, властивих різним епохам. Факт повернення у давнину не означає, що ожилі давні вірування будуть однаково концептуалізовані. Ми вже згадували про те, що нове життя їм дається на підставі не лише давніх писемних пам'яток, а й більш сучасних текстів – містифікацій, спроб міфологічних реконструкцій. Поряд із науковими та псевдонауковими текстами, з яких запозичуються ті чи інші риси колишніх володарів світу, відправною точкою у формуванні їхніх образів іноді також слугують і уявлення про давню слов'янську віру, що існували тоді, коли творив письменник, або твори інших митців.

А інколи власне художні тексти народжують нові, не існуючі до того часу уявлення про слов'янських богів. Плинні, живі ідеї часу самого творця одягають тоді маску слов'янських богів, але не для того, щоб повернутися до прадавньої старовини, а щоб виразити якийсь послання за допомогою персонажів слов'янського пантеону. В сучасному баченні слов'янських богів міфологічні уявлення можуть видозмінюватися і з позицій психології, політики, езотерики та історії. Брак даних про богів дає письменникам широкий простір для польоту уяви, а різноманітні нашарування використаної інформації пропонують, як авторові художнього тексту, так і літературному критику, щодалі інші й інші ключі для розуміння тексту.

Коли Ніцше пророко заявив про присмерки богів, це був не лише самотній голос сумніву в обґрунтованості особистої віри, цим була проголошена криза віровизнання як фундаменту людської спільноти. Впливові уми XIX століття знову й знову розглядали з різних позицій християнські догми, що вело до атеїзму, а крім того зумовлювало цікавість до інших релігій. Щире зацікавлення язичницькими віруваннями аж ніяк не було поверненням до поганства як до релігії, тому що в цьому не було релігійної посвяти і смирення, і не могло бути й мови про оновлення давно забутих культів та священних текстів. Це було повернення до забутих міфічних оповідей. Хоч як парадоксально, слова про присмерки богів викликали інтерес до поганських богів.

Верховний Бог, від прадавніх богобоязливих часів і донині, є носієм і уособленням наймогутнішої сили серед інших богів. Канонічні й художні тексти про бога й богів, бога й людей свідчать, окрім іншого, і про те, якою вбачають силу. Коли художня література домальовує у своїй уяві давні оповіді про надлюдських істот, вона повертається до давнього розуміння співвідношення сил у світі й водночас говорить про пізніші часи, звернення до минувшини та її міфологічних уявлень. Якщо ми оповідь про давніх богів переведемо в оповідь про всесилля повелителя і безсилля тих, хто йому підкоряється, ми втрачаємо той часовий вимір, із яким «веде гру» митець. Проте отримуємо позачасове уявлення про силу. При такому підході



ми побачимо текст з однієї, обмеженої, але, попри це, багатой і багатозначної точки зору. Саме вибір точки видається перспективним для розуміння також і змісту творів слов'янських письменників про Перуна.

Оповідь про силу зазвичай окреслює відносини можновладця і підвладних або показує здобуття чи втрату влади. Вивищення одних богів пов'язане з падінням інших, тому історії про зміну богів можуть бути пов'язані з появою нових богів і релігій. Якщо боги показані як дійові особи, у них є можливість виразити свої переживання особисто й безпосередньо. Літератори, обираючи ракурс стосовно героїв своїх творів, визначають і кут зору майбутніх читачів у рамках зображуваної дійсності: якщо стати за спиною самих богів, світ бачиться таким, яким вони його сприймають звидти, згори. Але поети й оповідачі можуть «опинитись» і за людьми, які поклоняються богу на вівтарях, за вірними, що обкурюють кадилами свої святі місця і приносять офіри на жертovníках. Вибір цієї точки зору визначає наперед відносини між богом і людиною чи богом та іншими богами.

У часи присмерку богів цих богів уже неможливо було показувати лише у повній їх силі. Їхня могутність під загрозою, проте ідея сили все ще спокуслива. Після Ніцше багато й порізнному почали говорити про силу, про прагнення сили, а крім усього іншого – і про богів та занепад богів. Тоді мислителі й творці почали з більшою увагою прислухатися до досвіду інших релігій, зокрема й тих, що зійшли з історичної арени.

### Сильний бог

Уявлення про силу богів ґрунтується на проєкції прагнення слабкої істоти, яка страждає через своє безсилля й переносить свою жагу сили у могутню, часто надлюдську істоту. Саме через таке перенесення бог часто схожий на людину – виглядом, поведінкою, чеснотами й вадами характеру. Бог, як і людина, шукає чогось такого, що міг би дати, а коли дає, очікує, що йому віддячать. Людина, яка вірує, просить у Бога те, що їй непідвладне, сподіваючись, що Всевишній буде добрим і

милосердним, та в той же час знає з власного досвіду, що боги часом бувають глухі й німі.

Коли письменник епохи «присмерку богів» звертається до «застарілих» надлюдських істот, він, окрім усього іншого, у світлі художнього вимислу знову вивчає відносини сили. Змальовуючи світ, яким правлять вигадані блага й можливості, а в той же час прадавні страхи й первісні бажання розривають цей світ на дві половини, письменник дає своє бачення потужних позитивних і руйнівних сил. Важливим є те, чи автор, «оживляючи» ці відносини, бачить Бога, утопічно показуючи спокійну всемогутність у світі без сутичок і спротиву, чи в його баченні й світ богів, хоч і сповнений сили, є світом, в якому конфлікти неминучі, а існування непевне навіть для тих, хто владарює над стихіями природи й долями живих істот. Позиціонує себе як людину, письменник може передати різні шляхи наближення до Бога, дарування й очікування, а водночас і страх перед його могутністю.

Слов'янські письменники не описували Перуна ані як творця всього суцього, ані як бога, який сходить на трон, скидаючи свого попередника. Вони не мали наміру відновлювати вірування у поганських богів, бо за відсутності обґрунтованих даних про них це б вимагало міфотворення, вони у фантазіях повертались у світ колишньої могутності слов'янських богів. Давніх богів викликали із забуття не для того, щоб дорікнути слов'янам, що ті більше не поклоняються дерев'яним ідолам, а тому що вони забули своє, рідне, споконвічне. Певна річ, звернення до старовини було зумовлене також слов'яно-фільськими ідеями про те, що слід мати спільну точку опори ідентичності на історичній вертикалі в часи загрози з боку неслов'янських народів, але, крім цього, однією з причин відродження інтересу до пошанування давніх богів було й пантеїстичне пов'язування сил природи з божими створіннями. Не менш вагомою причиною повернення минувшини є також зацікавлення примітивним і первісним у рамках європейського модернізму, і слов'янські митці не збиралися в цьому сенсі пасти задніх. На початку ХХ ст. в різних видах мистецтва популярними були теми зі слов'янської давнини, про що

свідчать полотна Врубеля, Філонова, Миколи Реріха, музика Римського-Корсакова, Стравінського, літературні твори Хлебнікова, Блока, Назора, Петровича та ін.

Зображення Перуна найчастіше ґрунтується на тому, що, як відомо, він був богом грому й бурі. Тому поети й оповідачі змальовують його як лиху, запальну, норавливу істоту, войовничого бога, бога війни та вояків.

Російський граф і поет другої половини XIX ст. Петро Бутурлін у виданій після його смерті збірці сонетів (1896) зображає Перуна як могутнього бога, *монарха лазурового степу*, що в супроводі громовиці йде до коханої, на перса якої впаде рясним дощем. У пуанті з легким еротичним забарвленням тріумфує діонісійське начало еруптивного володіння й насолоди. Серед рис характеру Перуна, які підтверджуються писемними пам'ятками, ми не бачимо якогось особливого ласолюбства, але з'являється і ця ознака, як риса, перенесена з пантеону інших народів, насамперед зі світу грецьких і римських богів.

Сергій Городецький, російський письменник початку XX ст., своїми збірками «Яр», «Перун» (1907) привернув до себе пильну увагу навіть найвідоміших поетів своєї епохи. Він оспівує Перуна як могутнього бога, що панує над світом. У вірші «Зустріч Ярила з Перуном» через діалог двох богів Ярило постає як бог життя, весіль і садів, а Перун – як бог смерті, битв і черепів. Цілеспрямовано викладене протиставлення двох начал буття надає слов'янським богам набагато узагальненішого значення, це не просто розповідь про те, що вони випадково зустрілись і розійшлися в різні боки. Поет ніби навіює випадковість зустрічі двох життєвих стихій. В іншому вірші С. Городецького Перун знову представлений як бог війни, але цього разу очима безсилив і наляканих людей. У «Проводах» вони молять могутнього бога про милість перед початком війни й напучують вояка, котрий йде на бій. У вірші «Перун» ясний, грізний і могутній бог перемагає Місяць і пільму й показує свою владу світла та небесних сил. На відміну від поезій, про які йшлося вище, Перун уособлює тут сили світла.

У сербській літературі велику увагу привернув до себе завдяки оригінальності твір Растко Петровича «Бурлеск пана Перуна, бога грому» (1921), в якому описуються язичницька, християнська та сучасна доба (VIII, XIV і XX століття). У цьому творі Петровича Перун з'являється у двох часових відрізках, поганському й християнському, і через це «Бурлеск пана Перуна, бога грому», вже в назву якого введені найменування, характерні для різних періодів (пан і бог), є унікальним явищем серед текстів, що їх ми розглядаємо в цій праці. Аналіз фольклорних і фольклористичних творів, які використав письменник, і того, в який спосіб він це зробив, доводить, що Растко Петрович «цілком вільно, ... асоціативно перебудував і по-своєму поєднав різнорідні джерела» [Крњевић, 255].

Зображення світу, який щойно народжується і набуває нинішнього вигляду, є характерним для легенд. Растко Петрович, розповідаючи про добу давніх слов'ян, частково наслідував стиль народних і церковних легенд про прадавні часи, перетнувши його з поглядом на світ людини сучасної епохи. На противагу народним переказам, де йдеться про те, як виникли відомі нам речі, Растко Петрович показує саме ті речі, яких більше немає. Оскільки згадок про Перуна в народній пам'яті було надто мало, Петрович, обравши героями свого твору слов'янських богів, облюбував перекази як форму усної оповіді про найдавніші події. Проте, щоб традиція ожила в оповіді про забутих богів, письменник поєднав між собою зібрані матеріали, і поєднав не лише з певною формою викладу, але і з текстами, які за своїм походженням можуть бути близькими до неіснуючих оповідей про Перуна. Растко Петрович змальовує Перуна в часи його панування як суворого й запального володаря в маленькому раю. Таке народне бачення – цілком у дусі міфічного мислення. Попри те, що в поетичній збірці Петровича «Одкровення» виразно зображено плотський світ, з яскравими картинами народження і єднання тіл, Перун не є хтивим. Він схожий на самовпевненого господаря, який піклується про свій невеликий маєток. Перун сердиться, що його син допустив, аби незвані гості увійшли в рай, як у сільську садибу. Трохи далі, у фрагменті, пов'язаному з

народною піснею про одруження Сонця, Перун сердиться, що його сестра Сор'я, божество сонячного світла, вийшла заміж проти його волі. Він хотів видати її за Мануса, але домовленість поламано, бо Манус, блідий Місяць, іде за Аухреною, богинею зорі, в яку він закохався.

Знавець багатьох релігій, російський поет першої половини ХХ ст., міфграф, в'язень сталінських таборів Даниїл Андреев у поемі «Ранкова ораторія» (1951) поряд з деміургами, геніями, богами й ангелами вивів і Перуна, як могутнього й еруптивного бога, якого супроводжують удари грому. Перуна – дарителя молодості й радості, безоглядної відваги, як і життєву силу, якою він володіє, – поет прославляє в коротких рядках гімну.

Цикл поезій «Літопис Перунових нащадків» (1976) про ранню історію слов'ян на Балканах сербська поетеса Десанка Максимович розпочинає віршем «Перун», герой якого у першій строфі представлений як бог громів, чие серце *із вогню та хмари, / і горе тим, кого спіткають богові удари. / Ось замахнулись сокири вогненні на ліс, кошари, курені злиденні* (Пер. Р. Лубківського). Далі у вірші мовиться про те, як усі люди радіють, що є хтось сильніший від царя, хтось, кого і він боїться. Проблематизація сили дає можливість говорити і про спротив та бунт. У віршах Десанки Максимович якраз і наголошується – яка це втіха, коли Бог, тобто бодай хтось, є сильнішим від вочевидь немилосердного правителя. Неодно-разове акцентування на тому, яке задоволення люди отримують, бачачи, що й наймогутніший із них когось боїться, є своєрідним відрадним відчуттям переваги безсилих. Безсилля захисника всіх слабких перетворюється на силу, але це відчуття є двояким у своїй ідентифікації, ототожненні і з тираном, і з Богом.

### Ослаблений бог

Ослаблений бог не має ні сили, ні бажання правити світом, тому що він утомлений або свідомий того, що не в змозі протистояти новим богам, котрі йдуть йому на зміну.

Коли Перуна описано у повній силі, нас не полишає відчуття, що і для могутнього бога світ може бути поприщем баталій, опору й бажання подолати цей опір, якого не буває у світах, де панують гармонія і всезагальний мир. Однак у світі, де сутички (і сутички богів також) існують, можливі й поразки, там є усвідомлення незнаного й відчуття минулості. Тому Перун навіть в апогеї сили, а тим паче при наближенні пори, коли все йде прахом, міг знати, що його час не вічний. У zenіті слави він міг передчувати і прийдешне, коли він стане немічним і слабким. Щоб створити образ всесильного бога давньої віри, потрібно було забути про те, що Перун – повалений бог. У прозових та поетичних творах слов'янських авторів зображено зворотний бік Перунової сили – зростаюче безсилля самого бога. З історії нам, звичайно, відомо, що правіра слов'ян поступилася місцем християнству. З такої позиції можна показати всесилля нової віри й знесення колишніх володарів світу. Ця зміна площин показує, як віч-на-віч стрічаються слава й безслав'я, приваблюючи деяких письменників до теми втрати і здобуття божественної сили і впливу.

Навіть позбавлений сили, яку Перун колись мав, він може бути верховним Богом. Хорватський письменник початку ХХ ст. Владимир Видрич у вірші «Перун» зображає його як повносілого сивочолого старого у просторі, вживаючи в описі магічне число сім:

На березі, над сімома водами  
Перун громовержець царює,  
Тихо дрімає і жезл опускає  
І голову сиву схиляє.

Перунові на гостині співають пісень крилаті боги. Хоч він і втратив силу, він ще на троні, блаженствує, відпочиваючи без будь-яких зобов'язань. Його життя – насолода плодами спокійної зрілості.

Владимир Назор у великому вірші «Перун», який входить до циклу «Боги» зі збірки «Слов'янські легенди» (1900), через богів випробовує силу головного бога. У написаній тридцять років по тому передмові до цієї збірки Назор говорить, що його наміром було не воскресити те, що вже «майже мертво», а показати сили

природи та вічну боротьбу добра і зла. В зображенні давнини світ Перуна є світом конфліктів. У вірші «Чорт», який також входить до цього циклу і є другим після вірша про Перуна, йдеться про силу зла, яке готується повстати проти головного бога.

У вірші «Перун» бог Назора сповіщає своїх вірних, що він їх не покинув, хоча його час минає і наближається переворот, в якому генерація богів, що до неї він належить, втратить силу. Зібравши всі слов'янські племена, він їм обіцяє, що його відступ буде лише позірним. Він просить слов'ян пам'ятати його. Перун намагається зробити якомога більший заділ для майбутнього у цій важкій ситуації. Він по-пророчому бачить майбутнє з позицій минулого і прагне міцно закріпити в колективній пам'яті думку про те, що кожний майбутній успіх слов'ян буде пов'язаний також і з ним, що він і тоді, коли не буде присутнім, спричинятиметься до перемог слов'янських племен, сприятиме їхньому розквіту, територіальному поширенню й славі.

### Безсилий бог

Язичництво змінилося християнством, і мотив зміни релігій, заміни старих богів новими богами й віруваннями постає у перспективі правіри як послаблення й падіння Перуна та інших слов'янських богів. Владимир Назор у своєму вірші зобразив усе ще сильного бога, який передчуває своє падіння і скликає цілий народ, аби повідомити йому, що надійшов час перемін, але при цьому обіцяє бути з ним. Про бога, який уже впав, говорять В. Хлебніков, Міодраг Павлович і Растко Петрович, у якого Перун з'являється і в хвилини могутності, і після поразки.

Велимир Хлебніков у вірші «Перуну» нагадує богів про падіння, про те, як його кинули в річку Дніпро. У часи хрещення Русі князь Володимир у Києві наказав кинути в Дніпро дерев'яну скульптуру-ідола Перуна. Деякі деталі про вигляд Перуна Хлебніков узяв із «Повісті минулих літ» (980 року), де написано, що він був дерев'яним, мав срібну голову і золотий вус. Річка Дніпро проходить через увесь вірш. В. Хлебніков спершу змальовує береги, яких торкається ідол, яструба, що летить над річкою, риб і лебедів, які стрічаються йому на шляху,

нагадуючи Перунові про те, як його скинули і як він плив по Дніпру. Колишнього бога, ніби безвладну колоду, несе річка. Поет питає Перуна – чи не Володимир подарував Рогнеді, своїй дружині, його довгий золочений вус. У різних часових нашаруваннях поєднуються збережені фрагменти спогадів про давнього бога й тогочасні політичні події. В контексті зіткнення Росії з Японією (у вірші згадується Цусіма) висловлено надію, що Перун об'єднає молодих і дасть їм нові сили. Нагадуючи Перунові («не знав ли ты..., тебе не пел ли...») про колишню його могутність, поет ніби закликає його пригадати самого себе й повернути свою силу. У передостанньому рядку вірша, в неологізмі «Перунепр» автор поєднує Дніпр з Перуном.

### Втрачена влада

Бог, позбавлений влади, може її лише згадувати й шкодувати за нею. Інший шлях для колишніх можновладців – примирення з утратою минулої сили.

У другій частині «Бурлеску пана Перуна, бога грому» Перун – знехтуваний бог, котрий ганить у пеклі Богородицю та св. Іллю й жаліється, що його обікрали. Хоча тут явно присутня алюзія на дантівську розмову з грішниками із пекла, в бесіді Богородиці з Перуном вимальовуються також мотиви пісень про подорож Богородиці в пекло. Тему Богородиці в пеклі Растко Петрович запозичив із народних пісень, що входять до класичних збірок Вука Караджича і беруть початок від апокрифа «Ходіння Богородиці по муках». У пісні з Чорногорії [Вук II, 4] Вогненна Марія через рай потрапляє в пекло і там дізнається про гріхи грішників [Аждачић, 246].

Добре знаючи цей мотив, Петрович використав його і поєднав з цілою низкою інших мотивів. Почуття безсилої розгнужданості у словах Перуна переплітається зі спогадами про колишню могутність, а його лють змінюється журбою. Він пригадує, яку чудову статую він мав у Новгороді:

Тіло з дуба, голова зі срібла, борода із золота, в одній руці кремень, мов блискавка, на другій руці сокіл! І вогонь весь час



палає, а на капище приносять волів і християн. Який приємний дим крові; роздуваються срібні ніздрі! Аж ось якийсь піп Акум; піп наказує кинути ідола у Волхов. Тягнуть боввана по болоті, і ще й б'ють його і шмагають батогами. Марно лементує з дубового тіла святий дух: «О, тяжко мені; о, тяжко мені!»

Сербський поет Міодраг Павлович у вірші «Відхід Перуна» зі збірки «Нова Скіфія» (1979) оспівує колишню могутність Перуна:

верховний бог нам поступається царинами  
і слів його все менше чути,  
лише із вепрів рохання  
та у вовків, перш ніж дозріють.

Прадавні сліди зв'язку бога і звірів, нав'язані віршами, спираються на велику поширеність вепрів і вовків (особливо вовків) у сербських віруваннях. Хоча реконструкції слов'янської релігії не підтверджують поетичних умовиводів Павловича, останні видаються переконливими. Коли бога і колишнього можновладця скинуто, це підштовхує людину з її марнославним прагненням сили запитати себе погоршливо про свою колишню слабкість.

Безсилля бога відображено у зневажанні Перуна і врешті його відкиданні (*тоді його штовхнула вниз по течії чиясь нога*). Поет запитує: *Чому ми йому були вірні?* Міодраг Павлович у своєму вірші показує страх перед колишнім богом у мить, коли той уже втратив свою силу. Хоч описані події відбуваються в далекому минулому скіфів і слов'ян, у підтексті поет міг спрямувати своє перо проти тоталітарної влади сучасних (комуністичних) правителів. Виявляється, що всесильний бог-повелитель і не був аж таким могутнім, а слова поета, ймовірно, могли бути прихованим бунтівним голосом протесту.

\*

Дана розвідка, присвячена темі слов'янської міфології в літературних текстах слов'янських авторів, є результатом досліджень, які, хоч як дивно, не привертали уваги істориків і літературних критиків. Про суміжні аспекти цієї теми, про слов'янську ідею, про літературу й міфологію, літературу й фольклор, писалося багато і в різні періоди, однак слов'янський пантеон заслуговує на більшу увагу. У цій статті насамперед нас

цікавило бачення міфологічної картини влади через призму давнини та позачасових висловлювань про владу. Трактатування сили з використанням багатьох часових планів поєднує уявлення про старовину з уявленнями пізніших періодів. Не обов'язково осягати цю гру переплетення значень, щоб брати участь у відродженні світу, представленого в тексті. Читач, який не усвідомлював, що текст стосується ще чогось, що є поза зображеним у ньому світом, також може сприймати текст у його позачасовості. Бог, який втрачає силу, може поводитись і як можновладець, котрий примирився з тим, що його час невідворотно минає, і як правитель, який, позбуваючись влади, виявляє найстрашніший гнів і прагнення цієї влади. Двоєке зображення таємниці сили та підупадання сили, цієї зміни погляду на світ, пов'язане зі зміною самого світу.

## Л і т е р а т у р а

- Ајдачић Д.* Представа о хришћанском паклу // Прилози проучавању фолклора балканских Словена / Дејан Ајдачић. – Београд, 2004. – С. 244–250.
- Григорьев В. И.* Слово и мифотворчество // Языки русской культуры. – Москва, 2000. – С. 250–265.
- Крњевић Х.* У прасловенским пејсажу Растка Петровића. Есеји о народној уметности // Утва златокрила. Дело творност традиције / Хатица Крњевић. – Београд, 1997. – С. 233–281.
- Леннkvист Б.* Мироздание в слове: Поэтика Велимира Хлебникова. – Санкт-Петербург, 1999.
- Кацис Л., Одесский М.* Поэтика «славянской взаимности» в творчестве В. В. Хлебникова и В. В. Маяковского. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: < [http://www.plexus.org.il/texts/katsis\\_poetika.htm](http://www.plexus.org.il/texts/katsis_poetika.htm) >

## «ПРО БОГІВ ТА БЛАГОЧЕСТЯ СЛОВ'ЯН» В «ІСТОРІЇ РІЗНИХ СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ» (1794) ЙОВАНА РАЙЧА

Тексти про віру давніх слов'ян у багатьох богів написані в різні епохи, використовують різні джерела, обирають різні відомості, додаючи певні факти або їх опускаючи, часто формулюючи історію слов'ян та їхньої давньої віри у світлі ідеологічно і релігійно забарвлених упереджень. Отож бачення слов'янських вірувань змінювалося, воно має свою історію, яку варто вивчати, а отже і ця праця є внеском до мозаїки цілісної картини сприйняття поганських богів у другій половині XVIII ст.

Йован Раїч почав писати «Історію різних слов'янських народів, зокрема болгар, хорватів і сербів» після закінчення Київської академії (1753–1856), де він здобув вищу освіту, й завершив її 1768 р., за чотири роки до постригу в ченці. Проте величезний рукопис простояв у Раїча понад двадцять років. Митрополиту Стратимировичу вдалося переконати Раїча віддати йому свою «Історію» для друку після виконаного ним замовленого перекладу короткої історії сербських держав німецького автора Албрехта Гебхардія [Гирковић, XIV–XV]. Перший том «Історії різних слов'янських народів» з'явився у Відні 1794 р. і приніс авторові заслужену славу. У довгій вступній частині розглядається рання історія слов'ян, у другій частині подається історія болгар, у третій – далматських слов'ян (хорватів), натомість сербам присвячено книги від четвертої й до останньої, одинадцятої.

У главі «Про богів та благочестя слов'ян» (I кн. XXI) Йован Раїч висвітлює язичницькі вірування слов'ян, уявлення про богів та присвячені їм ритуали – ідолопоклонство, жертвопринесення, обітниці. Текст розділений на 13 параграфів, що містять багато цитат. Як людина XVIII ст., вихована в духовних закладах, але водночас і як людина недалекого просвітництва, Раїч про язичницькі вірування говорить як про щось пережите, давнє і непотрібне. Драгана Грбич у книзі про мудрого богослова написала:

Раїчу, історик у вченому, заважало не тільки те, що вигадані речі сприймаються як істина, але й те, що він як теолог ніяк не міг прийняти народну традицію, засновану на поганській спадщині, оскільки це суперечило б його монотеїстичним християнським переконанням і концепту катехізму як «сутнісної» науки [Грбић, 418]

Історик використав хроніки німецького місіонера Гельмольда, цитуючи та переказуючи його фрагменти про вірування балтійських слов'ян [Раїч, 263–265], але він не згадує ні середньовічні хроніки Сакса Граматика й Тітмара, ані археологічну, на той час новітню, працю німця Андреаса Готтліба Маша про скарби Ретри (1771, *Die gottesdienstlichen Alterthümer der Obotriten, aus dem Tempel zu Rhetra*). У розділі, що стосується богемців та моравів, Раїч спирається на Мавроурбіна та чеського священика й історика Йоана Дубравія (Яна Скали з Дубравії, 1486–1553) [Раїч, 261–265]. Мавроурбін – це російський варіант імені дубровницького бенедиктинця Мавра Орбинія, автора книги «*Il regno de gli Slavi*» (1601, *Королівство слов'ян*). Перекладач з італійської, граф Сава Владиславич, серб, у скороченому російському виданні книги під назвою «Книга Історіографія початія имене, славы, и розширення народа славянского», опублікованої у Санкт-Петербурзі 1722 р., помилково назвав так Орбинія й таким чином закріпив у східнослов'янських культурах таку форму його імені. Раїч користувався російським перекладом і тому, описуючи благочестя слов'ян та литвинів, цитує його як Мавроурбіна [Раїч, 260, 265–268, 271–272], не здогадуючись, що насправді це Мавро Орбиній. Вірування східних слов'ян описано у «Синописі про росів» [Раїч, 268–271], анонімному творі, «що поширював російську монархічну ідеологію» [Шевчук, 34] і який після першої публікації 1674 р. ще неодноразово передруковувався. Синопис «у частині, присвяченій поганській релігії, спирався на праці польських істориків, передусім Мацея Стрийковського (*Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i wszystkiej Rosi*, 1582), Матвія Меховського (Меховіти), Яна Длугоша, Марцина Кромера, а також на християнські антипоганські проповіді та ін.» [Жиленко;

Мыльников, 222]. У розділі про богів немає посилань на історії В. Татищева (1748) та М. Ломоносова (1760 й далі). Коли Раїч пише про богів у польській традиції, посилається на Мавроурбіна, котрий, очевидно, використовував історію епохи відродження поляка Яна Длугоша. Щодо південних слов'ян (іллірійських, як їх називав Раїч), то тут дослідник цитує візантійського хроніста Прокопія Кесарійського [Раїч, 259–261], Іоана Луція [Раїч, 260], використовує рукописи схильного до містифікацій графа Джорджа Бранковича [Раїч, 259–261] та власні спостереження [Раїч, 260, 273]. Хоча Й. Раїч за Мавроурбіном (Орбинієм) та «Синописом» слов'янами вважав і готів, остготів, вандалів, гепідів, але про їхніх богів у цьому розділі не пише.

Язичницьких священиків Раїч називає *жрець, піп*, один раз – *священик* [Раїч, 265] а місця священнодійств – *храм, капище*. Натомість слова із префіксом *свят-* (напр. святилище, свято), які автор приписує до християнської релігії, не використовуються. Певний негативний відтінок присутній у назвах, пов'язаних із зображеннями богів, втілених у предметах культури, – *болван, Ідол, кумир, істукан*, місця священнодійств – *престол ідолопоклонства*, назви священнодійства – *забобонні церемонії* [Раїч, 266], *Ідолослуженіє* [Раїч, 267, 272], *Ідолопоклонство* [Раїч, 267, 270]. Виразно оціночними є прикметники *скверний, богомерзкий, нечестивий*, що співвідносяться не лише з богами, але й із ритуальними діями. Раїч наголошує на важливості пісень і танців, які супроводжують язичницькі свята. У тексті автора язичники могли богам *кланятися, почитати, благоговіти, складати обітниці, жертвувати, жертву приносити, обіцянки приносити, вдячність приносити, честь віддавати Ідолу, Ідола величати, чарування творити*, вони *допомоги шукали, богу обіти творили, приносили їм їжу з молока і курятини* [Раїч, 272], *кров людську приносили* [Раїч, 264, в. 268]. Язичницькі свята супроводжують: *пригощення, частування, плескання, танці, веселощі, ігри, піснеспіви, хороводи, вигуки, стрибання* та ін.

Автор не намагається сформувати певну загальнослов'янську картину язичницьких вірувань давніх слов'ян, тому що жоден зі

згаданих богів не з'являється в усіх слов'янських народів. Декілька разів Раїч іменами давньогрецьких та давньоримських богів називає істот слов'янських вірувань, вважаючи зайвим називати слов'янські імена, що нібито й так відомі. Але потім, розглядаючи богів поляків та росів, вказує, який зі слов'янських богів відповідає давньогрецькому: Юпітерові – Перун, Аресу чи Марсу – Ладо, Плутоніві – Нія, Афродіті (Венері) – Дидилія, Артеміді (Діані) – Зеванна, Зевонія, Церері – Марцанна [Раїч, 271]. Порівняння з античними богами було довгою традицією, до якої приєднався й Раїч. Зрозуміло, помилковим є обов'язкове відшукування аналогій, чим Раїч не відрізняється від багатьох попередників і сучасників.

Це саме стосується представників нижчої міфології, коли йдеться про жіночі істоти, які живуть у лісах або водах. Автор цитує уривок з «Історії Богемії» Іоана Дубравія: «Славины древній весма суевѣрны были, и почитали рѣчки и луги, и тѣхъ богини Діану и Нимфи» [Раїч, 261]. Вони у міфологічній системі пов'язані з Діаною – богинею лісів та мисливства. Раїч цитує також Прокопія: «рѣчки почитаютъ и Нимфи» [Раїч, 260]. Фольклорні записи ХІХ ст. неодноразово підтверджують поширеність віл, топелиць чи русалок, але Раїч не згадує їх, бо у слов'ян вони вважаються захисницями не території, а свого нелюдського простору. Достатньо уваги Раїч приділяє й іншій різноманітній обрядовості – танкам, жертвопринесенням, пісням, святам.

*Лад, Ладо, Нія, Марзан, Зазилія, Зієванка чи Зієвонія* – слов'янські імена, зафіксовані у тексті за Дж. Бранковичем (відображення містифікацій Длугоша). *Марзана* у сарматських слов'ян – *Марцанна*. У дослідженнях, що подають реконструкції давньої віри, розглядаються *Мара, Марена*. У «Синописі» шість головних ідолів, яким поклоняються роси, – Перун (бог грому, блискавиці, хмар дощових), Велес (опікун худоби), Позвізд, Ладо, Купало, Коляда [Раїч, 268–270]. Автор зіставляє їх із сербськими віруваннями й додає ще кілька близьких істот (напр., до Лада – Леля, Полеля та Ладу). Литвини, яких Раїч

вважає слов'янським народом, за Мавроурбіном [Раїч, 272], вірять у Жничу, Перуна та зміїв.

В «Історії» Раїч за Мавроурбіном пише про вітрів, яким кланялися роси, *Догоду* або *Похвиста*. *Догода* та *Похвист* у тексті сербського історика не мають давньогрецьких відповідників. Раїч додає, що роси також поважали Ладу – матір Кастора й Полукса, які їхньою мовою звалися *Лель* та *Полель*. Ці істоти – містифікаторський витвір Яна Длугоша в «Історії Польщі» у XV ст. [Айдачич, 215]

Вірування балтійських слов'ян ратарів Раїч ілюструє описом міста Ретри – головного центру ідолопоклонства згідно з твором Гельмольда [Раїч, 263–264]. Існує більш давній опис святилища ратарів у творі священика й місіонера Тітмара Мерзебурзького (975–1018), але сербський історик його не згадує. За Гельмольдом, це місто оточене ровами з багатьма ворітьми та ідолом Радогостом. Радогост – увесь у золоті, на голові сидить птах із розпростертими крилами, на грудях – голова бика, а в лівій руці – спис. Сербський мовознавець та фольклорист Александар Лома доводить, що Радогоста можна вважати Сварожичем:

Але найдавніше джерело, Тітмар, називає головного ретранського бога Сварожичем (*Zuwasiz*), а це ім'я, без сумніву, давнє і має широке значення; воно, власне, є тим єдиним спільним між давньоруським і західнослов'янським поганством, оскільки занотоване у середні віки також у русів як назва обоготвореного вогню [Лома, 196].

Лома переконливо стверджує, що Сварожич/Радогост був, до того ж, богом війни, якому приносили у криваву жертву захоплених ворогів [Лома, 197]. Така думка уможливило зв'язок вірувань між географічно віддаленими слов'янськими народами.

На працю Гельмольда Раїч посилається, описуючи вірування племені вагрів на Ольденбурзькій землі. Прове, або Прона, стоїть на стовпі з вінцем на голові, у правій руці тримає розжарений залізний «держал», а в лівій – хоругву [Раїч, 264]. Богиню полабських слов'ян Раїч, за Гельмольдом, називає Сивою, богинею родючості [Раїч, 264–265]. «Венера полабів» з волоссям до колін та піднятими руками стоїть оголена й тримає

в одній руці виноград, а в іншій – золоте яблуко. У жертву їй слов'яни приносили волів та овець.

Відомий опис ідола бога Святовита з чотирма обличчями в Арконі на півночі балтійського острова Руян подав у «Gesta danorum» данець Саксон Граматик. Він з'являється також у Мавроурбіна [Мавроурбін, 62–63]. Раїч описує Святовита, цитуючи фрагменти з пізнішого твору Йоана Дубравія «Historia regni Bohemiae ab initio Bogemorum» (1554):

имѣлъ Идолъ сей четьри лица, каковъ древле былъ Яна, въ десной руцѣ держалъ рогъ, а въ лѣвой лукъ, по близь его повѣшена была узда, седло, и мечъ, такожде по близь его бѣлъ конь [Раич, 265].

\*

Описуючи слов'янських богів в «Історії різних слов'янських народів», Йован Раїч як добре обізнаний компілятор подає репрезентативну вибірку з відомих на той час джерел. Він використовує матеріали різного рівня автентичності, але тоді ще не було сумніву в їх точності та надійності. Цитати про ідолів та осередки ідолопоклонства оживляють сухий текст. Як міфолог Раїч зображує здобутки та помилки свого часу. Наслідуючи Длугоша, автор встановлює зв'язок античного і слов'янського пантеону, приписуючи слов'янським богам відповідні властивості та риси богів давніх греків і данців. Досить складно відірватися від пасток привабливих картин минулого, які підтримували також поети пізнього бароко і класицизму. Раїч переплутує істот античного пантеону з неіснуючими, вигаданими богами, тому не можна помітити тих спільних рис, які насправді їм притаманні.

Цікавими є етнологічно-фольклористичні бачення Раїчем Різдва та Купала.

Що характерно, давні джерела – набагато надійніші за тексти сербського графа Бранковича, який фантазією добудовує не тільки історичні, а й міфологічні дані тощо. Раїч описує язичницькі залишки післяріздяних святкувань іллірійських слов'ян:

Главнѣйшій Праздникъ почитаемъ былъ у нихъ въ оныя дни когда мы Пентикостію праздновати обыкохомъ. А сходящеса во



уреченныя дни велико хоро составляли, писканми и плесканми Ладу и Коладу съ въздыханми вспоминающе призывали, и благоугоднимъ стадомъ того себе именовали. Обычай той богомерзкій у Иллирическихъ Славянъ и по просвѣщеніи и до нашихъ временъ продолжился. Въ уреченное бо время, то есть: около сошествія святаго Духа по селамъ собираются нѣкіи юношы и дѣвицы и въ особенныя одежды облачатся и по домамъ съ големи саблями ходять, пѣсни къ скаканію припѣваще съ воспоминаніемъ Лади и Коледи, на примѣръ: *добръ вечеръ Коледо, домакине Коледо*, и прочая. Суть и иная еще подобная языческая богочтенія Христіаномъ неподобная, которая у нихъ найпаче о Рождествѣ Христовѣ, и Іоанна Предтечи содѣваются. Они то за нѣкое увеселеніе годовое нещуютъ, невѣдуще, что сквернаго Ладу и Коледу почитаютъ [Раич, 262].

За життя сербського історика існував післяріздвяний обряд коляди, під час якого колядники (*коледари*) ходили від хати до хати, співаючи колядки. Але немає підтверджень його зв'язку з богами Ладю та Колядою. У пісенних приспівих звучало «коляда», але це не було звертанням до бога. Лада не згадувалася навіть у такій формі. Раїч подає опис «юношы и дѣвицы и въ особенныя одежды облачатся и по домамъ съ големи саблями ходять», що нагадує перевдягнені групи, але фольклористичні записи не підтверджують слова автора, який язичницького бога й богиню називає «скверними», що можна зрозуміти як реакцію християнського духовника на втручання язичницьких елементів у найбільше християнське свято. Меч як ритуальний предмет характерний для груп *лазаричі*.

Посилання Раїча на Мавроурбіна (Орбинія) та Бранковича дало розділові книги багато неавтентичної інформації. Більш надійними виявилися джерела, присвячені балтійським слов'янам (Гельмольд). «Історія» Раїча деякий час задовольняла читачів, які цікавилися давньою вірою, але з появою міфологічних досліджень та порівняльно-генетичних підходів описи богів автора втратили цінність, залишаючись просто джерелом.

## Л і т е р а т у р а

- Айдачич Д.* Славістичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі. – Київ, 2010.
- Војиновић С.* Хронологија живота и рада Јована Рајића // Живот и дело / Уредник Марта Фрајнд. – Београд, 1997. – С. 7–27.
- Грбић Д.* Алгоритмије ученог пустинољубитеља: Поступак алгоритизације у опусу Јована Рајића. – Београд, 2010.
- Жиленко, І.* Проблеми дослідження джерельної бази «Синописа». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <<http://izbornyk.org.ua/synopsis/syn03.htm>>
- Јован Рајић.* Живот и дело / Уредник Марта Фрајнд. – Београд, 1997.
- Лома А.* Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике. – Београд, 2002.
- Мавроурбін.* Книга Історіографія початія имене, славы, и розшіренія народа славянскаго. – Санкт-Петербург, 1722.
- Мильников А.* Картина славянскаго мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации и этничности XVI – начало XVIII века. – Санкт-Петербург, 1999.
- Раич І.* Історія разныхъ славенскихъ народовъ, найпаче болгарь, хорватовъ и сербовъ изъ тмы забвенія изытая. – Віенна, 1794. – Ч. І.
- Ђирковић С.* Јован Рајић и почеци модерне историографије код Срба, у: Історія разныхъ славенскихъ народовъ, найпаче болгарь, хорватовъ и сербовъ изъ тмы забвенія изытая / Јоанн Раич. – Віенна, 1794 [Нови Сад, 2002]. – С. VII–XXXIV.
- Шевчук В.* Муза роксоланська: у 2 кн. – Київ, 2005.

## ПРО МОТИВ СКАМ'ЯНІННЯ У КАЗКАХ ПІВДЕННИХ СЛОВ'ЯН

Мотив скам'яніння у народній літературі походить із древнього, міфічного пласта культури, який через складні перетворення втратив своє первісне значення. Тому походження цього мотиву в оповідному фольклорі балканських слов'ян може тлумачитися залежно від припущення про те, чи первісні елементи віри в скам'яніння збережено, втрачено чи замінено елементами, які затуманюють уявлення про цілісність, автохтонність і функціональність більш ранніх ознак. Мотив скам'яніння у різних жанрах відрізняється за типом індивідуалізованості актора, часопростору, властивостями дії і її результату, ставлення оповідача чи пісняря до тексту. Своєрідність скам'яніння в окремих жанрах свідчить про різноманітні можливості й наміри використання того ж таки вірування у перевтіленні. У християнсько-моралізаторських баладах скам'яніння – це тимчасове або ж вічне покарання за провини, як правило, невдячних дітей. У переказах демонічні істоти надовго перетворюють на камінь людей і тварин<sup>1</sup>. Стан скам'янілості у казках триває тимчасово, доки головний герой, що перемагає демонічну істоту, не звільнить жертв, які,

---

<sup>1</sup> Біблійні елементи у скам'янінні як покаранні пов'язані з різними видами моральних проступків і гріхів. Святий (святі) перетворюють мерзенних синів на камінь, а їхніх жінок на зміїв, коли ті виганяють матір із дому. Мати час від часу просить пробачити їм цей гріх: Караджич-Врчевич 43 (мати молить Бога простити дітям гріхи, витязь на коні оживляє скелі й нещасних); МХ I, 38 (Петар і Микула на плач матері оживляють наймолодшого сина і його дружину). Епізування мотиву скам'яніння як покарання уможливується віднесенням його до епічного сюжету й (псевдо)історичного контексту – наприклад, чоловік кам'яніє за те, що видав свого кума туркам: В. Караджич III, 45; Шаулич 90. Для великого грішника покарання через тяжку хворобу недостатньо, вже помираючи, він перетворюється на камінь (Кашикович II, 2; Думба Йованович IV, I; МХ V, 148).

незважаючи на заборону, ввійшли в демонічний часопростір або ж знехтували правилами певного способу поведінки.

Віра в магічну силу прикликання смерті через скам'яніння існує в прокляттях, де наклепникові, зрадникові чи невдячному загрожує перетворення на камінь. До того ж, у пошуках магічного значення фатальних подій у казках варто мати на увазі, що вони спершу приховують, а не відкривають обрядове походження. У праці про камінь-велетень Мілівої Павлович вказав на вірування про те, що камінь пов'язує душі мертвої та живої істоти. Любінко Раденкович говорить про медіальне розташування каменя між небом і землею, землею і підземеллям [Раденковић]. Коротко- або довготривалий зв'язок душі з каменем показує стан поміж життям і смертю, який покарана істота власними силами не може змінити. Порятунок скам'янілому може принести лише хтось інший, чия сила ще не підвладна демонічним силам.

На відміну від переказів, де різнотипні демони перетворюють на камінь людей і тварин, у казках у їх ролі виступають баби, демонічні старі жінки. Перекази, які описують скам'яніння людей чи тварин, вказують на точне місце події, тоді як у казках, звичайно ж, не зустрічаються конкретні топоніми.

Ще О.Потєбня розкрив автохтонні відмінності баби, а В.Проп численними прикладами, використовуючи компаративний метод, підтвердив, що це і є відьми [Проп 1990, 86 і далі]. Деякі елементи процесу захисту від відьом знаходимо в усних переказах і піснях. Казки зберігають сліди порушення декількох табу – герой, незважаючи на заборону йти в демонічні місця, все-таки приходять до лісу, на вершину гори в демонічний час – уночі й не дотримується відповідного способу поведінки, який би його захистив від демонів.

Тлумачення мотиву скам'яніння як покарання за проступок в демонічному часопросторі залежить від вибору використовуваного методу інтерпретації. У книзі про казки Любомира Парпулова пише: «Скам'яніння з'являється як результат безуспішного контакту з надприродними силами» [Парпулова, 150]. Скам'яніння представлене як метафора смерті. Психоаналітичне тлумачення вбачає в образі відьми кастраційний образ, а в

скам'янінні – відбирання еротичних сил. Жіночий демон тимчасово відбирає плідну силу чоловічого начала. За архетипним тлумаченням відьма – це автохтонна душа, підсвідома й руйнівна частина неіндивідуалізованого чоловіка. За допомогою ритуального підходу мотив перетворення живої істоти на кам'яну фігуру тлумачиться як наративне перетворення магічними діями якогось із чоловічих обрядів ініціації, де герой входить до спільноти посвячених, або ж як відбиток жертвних обрядів. Змушування відьми звільнити попереднє скам'яніння може ініціально тлумачитися як засвоєння і стимулювання певних цілющих і життєвих сил<sup>2</sup>. Убивство здійснювалося заради зміцнення сили росту; у казці цьому відповідає звільнення прихованої життєвої сили.

В оповіданні зі збірки В. Караджича «Три вугрі» (№ 29) на дивній горі на камені сидить баба з палкою і зіллям. Вона заводить хлопця у двір, той німіє й перетворюється на камінь. Скам'янілого хлопця рятує брат-близнюк. Камінь і двір, огорожені кістками, недвозначно посилюють демонічні властивості дивної гори як простору демона смерті. Брати відбирають у баби зілля й намащують ним скам'янілих людей, доки ті оживають. Оповідач із Боки Которської нашаровує й посилює різні міфічні й магічні значення. В оповіданні з Ужицького краю зі збірки В. Чайкановича (№ 24) цар застерігає героя не йти на полювання, а якщо піде, то в жодному разі не підходити до грушки й каменя та не вбивати зайця. Необачний мисливець нехтує всіма застереженнями, відпускає бабу, яка плює на нього, щоб зігрітися, бере з її рук три волосини. Тоді баба торкається жабою майже спеченого зайця, який зіскакує й

---

<sup>2</sup> Ритуальне вбивство старого (старих), за переказами, відбувалося на вершині гори чи під деревом, так само як убивство баби-відьми у деяких оповіданнях. Дякуючи Іллі Ніколичу за матеріал про обряд «вбивства старих» (характерний для сербського фольклору), який мені на певний час передав сам автор, я посилаюся лише на ті тексти, в яких збережено слід обряду відведення в гори, – Прванович 1964, Джорджевич: с. 536, № 4, 5; Філіпович 1929: 489; Вуканович 1986, 1: 229. Сліди обряду відведення до лісу відзначені у працях Джорджевича й Треб'єшанина.

тікає. Мисливець кам'яніє. Головний герой казки – небіж, який шукає і рятує дядька, що спрямовує на авункулат – перехідний тип між матріархальними й патріархальними відносинами родів [Влаховић; Борели; Детелић: 40]. Племінник приходить до цариці і, коли настає ніч, кладе між собою і нею ніж як символ магічної заборони стосунків із жінкою, що належить до материного роду і, можливо, за підозрами героя має демонічне походження. У ритуальному тлумаченні конкретного мотиву з точки зору родинних стосунків віддається очевидна перевага небожеві як особі, якій вдається перебороти ініціаційні спокуси. Нездатність перших спокушених виконати вимоги небезпечної ініціації й обрядово утверджена символічними класифікаторами (у цьому випадку – родинними стосунками, деінде тотемами, правилами спадкування, укладання шлюбу і т. д.), що перешкоджає включенню певних членів, підтверджуючи гідність вибору інших, більш посвячених.

В одній притчі зі збірки Валявца (Вараждинський округ) наймолодший брат, шукаючи своїх братів, що їх перетворила на камінь відьма, зустрічає, як і попередні, бабу, яка хоче зігритися, проте юнак нацьковує на неї хортів (Валявец: 33, № 8), котрі розшматовують її. Не уникаючи забороненого часопростору, завдяки правильному поводженню юнак уберігається від скам'яніння. В іншій казці з тієї самої збірки баба обертає на вертелі жабу, а третій брат нацьковує на неї коня і пса, змушуючи зіллям звільнити його братів (Валявец: 125). У цій притчі також присутній мотив покладання ножа у ліжку, як і в оповіданнях В. Караджича та В. Чайкановича.

За народними віруваннями, які відбиваються в оповіданнях і віршах, істота, яка перетворила людину на камінь може її й оживити. У казках сліпа деструктивність демонічної істоти може через психологічне олюднення демона перетворитися на прихильність і любов, що веде до звільнення скам'янілої істоти. У казці «Три сестри» Джул Йордана оживляє скам'янілих людей, коли герой, який їй сподобався, просить про це (БНТ, 9: 397). В іншому оповіданні герой, зустрівши самовілу<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> Самовіла – міфічна істота жіночої статі в болгарському фольклорі.

кам'яніе до колін, але, оскільки самовіла захотіла вийти за нього заміж, вона цілує хлопця й звільняє від чарів (БНТ, 9: 522).

Входячи в демонічний часопростір, герой може врятуватися, якщо поводитиметься таким чином, що це захистить його від демонічних сил. У казках балканських слов'ян знаходимо пораду героєві не обертатися, незважаючи на залякуючі крики, з якими він стикається у демонічному просторі. Така порада може бути відображенням давніх заборонених дій у магічному поведженні. В одному з оповідань В. Караджича (Лиха свекруха, В. Караджич, № 10) старий із рисами демонічної істоти кидає спершу двом братам, а потім і сестрі, яка їх шукає, залізу кулю туди, де мала б бути «пташка, що говорить, дерево, що співає, й вода зеленіє». Коли куля падає на землю, здіймається тисячоголосий шум і гам, хоча нікого й не видно. Брати обертаються, незважаючи на заборону це робити, і кам'яніють. Старий наділений суперечливими властивостями помічника й демона.

В іншому спорідненому варіанті тексту попередження старого ще більш детальне – він говорить героєві, що на місці, де впаде м'яч, той побачить каміння й почує тисячі голосів, які кричатимуть біля нього: «Тримайте його, вбийте його, змолотіть на синьо, заколіть його!» (СБНУ, 19: 88). Юнак не послухається застереження, яке попереджає про небезпеку: «*Тліє не каміння, тліють славні герої – такі, як ти!*», і перетвориться на камінь. Обряд ініціації, у якому витримка є обов'язковою частиною обрядового випробування, уможлиблює розуміння магічної суті заборони обертатися. Магічна логіка обов'язкового дотримання напрямку руху особливо потужна у зв'язку з поведінкою у світі демонів і мертвих. Від героя-юнака вимагається, щоб той був глухим на залякуюче переслідування смерті й пройшов крізь минуше зло, не дозволяючи йому торкнутися його страшною сутності. Випробування у випадку з двома першими братами зображується безуспішним, тоді як з третьої спроби братів зазвичай звільняє молодший брат чи сестра. У казках елементи обряду ініціації поєднуються з елементами обряду «вбивства старих», характерного для сербського фольклору.

Мовчання є одним зі способів унеможливлення демонічного зла у низці обрядових діянь. Через порушення заборони говорити стає можливою комунікація людини з демоном і зникає захист від нього. У казках цей обрядовий обов'язок втратив зв'язок з конкретними обрядами й перетворився на мотив спокуси. Період тривання заборони розширено в душі поетики жанру до років. Дванадцять братів, щоб урятувати дванадцятьох зачарованих дівчат, мовчать майже сім років, але одинадцятєро не дотримуються клятви й перетворюються на камінь; дванадцятий брат тричі помирає, перемагає змія, кидає яйце на кришталеву гору й рятує братів (Валявець: 155).

Скам'яніння у казках не обов'язково викликане страхом, недалекоглядністю чи нетерплячістю героя. Пожертвований герой відганяє нещастя, яке може статися через нерозумні дії, і, знаючи, що може перетворитися на камінь, оскільки про це завчасно був попереджений, мовчить. Коли ж його приятель вмовляє пояснити таку поведінку, він перетворюється на камінь (Валявець: 179). Скам'янілого побратима може врятувати лише кров дитини, тому його «боржник» віддає в жертву власне дитя й оживляє свого рятувальника. Дитина є жертвним об'єктом, своєю невинністю вона забезпечує чистоту жертвовного дару й силу, яка уможливорює повернення життєвих сил.

Мотив скам'яніння у казках як складно естетизований має неоднозначне походження й незрозумілий розвиток. Один з елементів, вбудованих у цей мотив, може пов'язуватися зі спокусою героя. Такий тип скам'яніння наголошує на залежності страждань від порушення заборон. Нехтування заборонами обертається в демонічному часопросторі чи заборонами говорити, яка не обов'язково пов'язана з небезпекою, що походить від демонів, у ліричних піснях, баладах, в деяких переказах є психологічно обумовлене, хоча в казках воно не зображене у світлі особистих мотивів, оскільки зіткнення двох світів демонструється у межах виконання завдання героя. Сила героя – в сутичці з неприязельськими істотами, які перетворюють людей на камінь. У казках боротьба закінчується перемогою над демоном, поблажливістю демона чи принесенням



жертви в обмін на звільнення героя, який натерпівся лиха через свою нещасну долю.

## Л і т е р а т у р а

- Борели Р.* Трагови авункулата код Срба // Гласник Етнографског института (Београд). – Т. 7. – 1958. – С. 71–85.
- Велецкая Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. – Москва, 1978.
- Влаховић П.* Трагови авункулата у јужнословенској народној поезији // Гласник Етнографског музеја (Београд). – Т. 19. – 1956. – С. 205–215.
- Детелић М.* Модели епског и обредног простора у Женидби Душановој // Књижевна историја (Београд). – Т. 19. – 1986. – № 73–74. – С. 33–43.
- Павловић М.* Камен станац и везивање душе // Гласник Етнографског института (Београд). – Т. 2–3. – 1953–1954. – С. 611–661.
- Парпулова Л.* Българските вълшебни приказки: Въведение в поетиката. – София, 1978.
- Проп В.* – Vladimir Prop. Historijski korijeni bajke. – Sarajevo, 1990.
- Раденковић Љ.* Символика света у народној магији јужних Словена. – Београд, 1996.
- Требјешанин Р.* Трагови лапота у предању и приповеткама јужне Србије // Народно стваралаштво-Folklor (Београд). – Т. 5. – 1966. – № 20. – С. 1474.

## ВІЛИ В НАРОДНИХ БАЛАДАХ

У деяких ліричних та епічних піснях усної традиції балканських слов'ян віли – добрі та прихильні до людей істоти, тоді як у міфологічних баладах, певних епічних віршах та демонологічних переказах вони виступають згубницями. Хоча балади, як і інші жанри, проявляють схильність (у деяких випадках несхильність) до окремих стадій міфічного мислення, вони містять у собі різні міфічно-магічні фази. Уже самим вибором міфічних та магічних реалій наперед визначаються жанрові особливості тексту, а шляхом усного оформлення, змінювання та перенесення міф та магія підпорядковуються елементам жанрових правил і стратегій. Узагальнюючи вихідні тези, помічаємо, що аналіз місця й властивостей віл у баладах, як і в будь-якому іншому прозовому чи поетичному різновиді, є складним через переплітання історії вірувань та жанру, поєднання та виокремлення міфічних пластів, проектування елементів психологічної та соціальної дійсності, деміфологізацію та реміфологізацію, в яких віли втрачають свої властивості або набувають нових, і підлягання жанровим законам у межах історичної поетики даного жанру.

У фольклорних працях дослідники прагнули реконструювати основні демонологічні атрибути та функції, логіку їхньої поведінки всередині древнього, язичницького світогляду. Я. Гануш розглядав віл як божества світла чи як душі померлих. О. Веселовський стверджував, що вони репрезентують душі предків. Із вітром, вихором віл пов'язують брати Грімм, В. Мангардт, Шневайс, Н. Геров, Д. Маринов. Н. Нодило вважає їх метеорними демонами, Ат. Ілієв – німфами дерев [Дукова]. У деяких тлумаченнях віли пов'язані з психічними хворобами. В. Й. Мансика встановлює етимологію з турецько-татарською (від «померти», «смерть»), але більшість етимологічних досліджень все ж відштовхуються від думки, що назви «віла», «самовіла» та «юда» – слов'янського походження. Веселин Чайканович розглядає їх як хтонічних демонів і як демонів природи [Чайкановић 1994]. Алойз Шмаус пише про віл як

демонів долі [Шмаус]. Така різноманітність у тлумаченні властивостей віл загострює питання про метод та корпус, на якому зроблені висновки. Таким чином, виявляється, що зосередженість на певному різновиді фольклорного матеріалу вможливує однобічне тлумачення віл (як демона негоди, хвороби, природи й світу мертвих), але з розширенням матеріалу таку думку дедалі важче відстояти. У результаті з'являються нові запитання. Чому віли в усній традиції – демони з найменш стабільним статусом, істоти з найчисленнішими перетіленнями? Як пов'язати різні міфічні нашарування?

Неоднозначність віл можна пояснити двома способами. За одним припущенням, декілька типів жіночих демонів об'єдналися в істоті, яку названо спільним ім'ям. Різні особливості віл у даному разі можна розглядати як залишки властивостей попередніх демонів. Сліди альтернативного використання назви «віла» та якогось іншого імені могли б бути вихідною точкою для перевірки такої думки. Наприклад, у переказах віл називають *суђенице* (тобто істоти, які передрікають долю новонароджених), у піснях про трьох демонічних жінок, які вночі їдять серця вівчарів, – і вілами, й відьмами. Особливих істот, поєднаних одним ім'ям, можна розрізнити виокремленням відмінних рис віл, які живуть у різних місцях (звичайно ж, без наївного поділу дев'ятнадцятого століття на добрих і злих). Проте з'являються й різноманітні найменування без різниці у властивостях та поведінці. Імені «віла» у сербському, хорватському та словенському фольклорі відповідають «самодіви» та «юди» в македонському та болгарському, але різні назви не є доказом неоднакового походження і властивостей цих жіночих демонів.

За іншим припущенням, різноманітність поведінки віл походить із різних рівнів міфу. Згідно з цим підходом вони спершу були демонами долі та світу мертвих чи негоди, згодом почали набувати рис демонів мисливства та природи, а ще пізніше – особливостей жінок. Внаслідок еволюційної теорії з'явилася диференціація віл на декілька типів жіночих демонів.

Спільне ім'я віл, незважаючи на відмінність у властивостях, допускає переплітання у піснях фрагментів різних вірувань

через посередництво різнотипних зв'язків між мотивами й незалежно від сюжету в межах жанру. Поетика усної творчості зі скеровуючими формулами, комбінаторними можливостями мотивів створює умови для різного розвитку та спрямування однієї оповідної єдності. Георгій Левінтон розглядає місце одного сюжету у двох жанрах та міжжанрові мотиви, вказуючи на те, що кожен елемент, який входить до сюжету, функціонує подвійно: як парадигма жанру та як синтагма сюжету [Левінтон, 307]. Деякі варіанти використовують мотиви в парадигматичний спосіб. Знайшовши застосування у піснях про віл, мотив з одного типу балад про віл легко знаходить місце в іншому (наприклад, про вілу-бродарлицю<sup>1</sup> у вілі-коханці чи завадниці<sup>2</sup>). Функції парадигматично використаного мотиву найчастіше є вступними або кінцевими. Поряд із таким використанням мотивів із пісень про віл існує жанрова парадигматика пов'язування мотивів із балад про віл та інших балад. Міжжанрова парадигматичність ґрунтується на зв'язку балади з епічними, ліричними піснями та ін. через їхню епізацію, ліризацію, деміфологізацію. У міжжанрових змінах переінакшується мотив усередині сюжету, психологічна рельєфність образів, спосіб усвідомлення межі реального та фантастичного просторів, результат дії та ін.

Пісні будуть згруповані за основними мотивами, але вказуватиметься на жанрові відхилення в окремих варіантах із зазначенням парадигматичного використання мотивів з інших типів пісень.

ПРО НІВЕЧЕННЯ. Народні пісні про віл, які калічать людей, мають і сліди міфічних уявлень про руйнівну силу природи, незрозумілу людині, й міфічні проєкції бажання знищення. У різних піснях із мотивом нівечення віли – гірські, лісові чи водяні істоти – демони природи, які карають або хочуть покарати небажаних гостей у своєму просторі – у лісі, на вілинському місці, у баладах про шукання джерела спраглим

---

<sup>1</sup> Бродарниця – від серб. *бродарити* – плавати на човні, судні, переходити річку.

<sup>2</sup> Завадниця – від серб. *завађати* – сварити, чинити розбрат.

юнаком у пересохлому лісі – на струмкові чи озері. У баладах про жертвне замурування людина не лише порушує демонічний простір своєю присутністю, але й намагається його привласнити початком будівництва. Проте якщо у цих піснях людина вчиняє проступок та отримує покарання, то у баладах про вілине місто з кісток й окремих варіантах про трьох вілвільдом, які їдять серця, вони є насамперед матріархальними демонами долі і смерті, насильство яких не спричинене певним вчинком людини.

У баладах про долю як піснях, що виражають *ірраціональне вірування в долю* [Шмаус, 203], віли, самовіли, юди – це демони розорення. Оніміння, каліцтво або хвороба як покарання за порушення законів у світі віл найчастіше відбувається внаслідок неприпустимого перебування в забороненому часопросторі. Через усну традицію як усталений досвід народу передається застереження уникати забороненого – вілинського часопростору, а якщо опинилися в таких місцях, не робити недозволених дій і дотримуватися відповідного захисного способу поведінки. Той хто не приймає застережень, не прислухається до колективних знань, у баладах найчастіше втілених в образі матері, свідомо чи несвідомо спростовує згубність демонів. Легковажність, впертість, кидання виклику долі, зухвала самовпевненість як індивідуально вмотивовані причини порушення заборони нехтують колективним знанням, що карається особистим стражданням. У жанрах народної літератури, наближених до меморатив<sup>3</sup>, тріумфує забобонна свідомість, яка підтверджує оправдану боязнь демонів.

Боячись насильства та облуди демонічних істот, людина язичницької культури захищала себе, свій дім та майно, уникаючи зіткнення демонічного та людського світу. Захист від демонів особливо розвинений в обрядах переходу, пов'язаних із народженням і смертю або ж символічним народженням чи вмиранням (наприклад, ініціаціями дівчини чи весіллям). Для

---

<sup>3</sup> Прийнятними є зауваження Л. Дег й Е. Вашоні на визначення мемората ван Сидова, згідно з якими важливим є не «особистий досвід», а «особисте ставлення до досвіду» [Дег 1974: 236].

того, щоб переконатися, учасники, становище яких у суспільстві змінюється, і саме суспільство на період його перебування під дією демонічних та хтонічних сил виконують прописані дії й уникають заборонених, промовляють слова з благодійною магічною силою й замовчують небезпечні імена.

У баладних мотивах порушення заборони у вілінському часопросторі переплітаються логіка поетичного зображення індивідуальної долі й принцип обрядового захисту людей у ворожому світі. Пошуки відношення естетичного бачення індивідуально психологічної мотивації проступку, який вчиняє герой балади, й фаталістичної моралі колективних знань обтяжено процесом забування обрядово-магічних дій і міфічних значень соціальних, календарних підкодів первинних текстів.

Оскільки людина у часопросторі віл оберігається амулетами чи рослинами із захисними магічними властивостями, покарання демона часто зображується як занедбання можливості захисту магічними предметами та діями. В одній з болгарських балад мати зашиває синові у хутрянну шапку й за пояс зілля з дев'яти гір як захист від юди. Коли тому в горах юда піринська обіцяє піринську герань, якщо скине шапку та пояс, він не зважає на материне застереження. Еротичний потяг переборює усвідомлення пастухом небезпеки, він знімає обереги й гине<sup>4</sup>. Заворожуюча привабливість юди призводить до відступу від захисних настанов. Міфічне значення зустрічі юнака та юди засновується на напруженості стосунків чоловічої та жіночої, людської та нелюдської істоти в чужому, тобто демонічному просторі. Людмила Виноградова, опираючись на Д. Зеленіна, пояснює сексуальні стосунки жіночих демонів та людей незадоволеністю життєвих потреб зарано померлих дівчат [Виноградова 1996, 214]. Стосунки матері, сина та юди як на демонічний ланцюг, що постійно продовжується й доповнюється новими юнаками та дівчатами, можна піддати певному психологічному аналізу.

---

<sup>4</sup> Ангелов-Вакарелски 5; Митически балади 36 (з болгарськими варіантами в додатку) Чокалов 16.

Тлумачення реалій у баладах про віл спрямовує до реконструкції вірувань та обрядових дій. Ритуальне тлумачення можна застосувати не лише до пісень, де з'являються мотиви магічного захисту або ж дія відбувається у певну пору року, але й до обрядових текстів, які виконуються у певний період. У річному народному календареві прописано часові табу – заборона окремих дій у певну пору дня чи року [Бандић] під час найбільшої агресії демонів.

Короткі балади про трьох віл – відьом, котрі вночі їдять серця пастухів [Бошкович-Стули 1968], – як демонів долі матриархального періоду вказують на елементи жертви, але якою мірою мотив нівечення й поїдання сирих частин людського тіла, особливо серця, пов'язаний із певною обрядовою практикою, стверджувати не можливо. Безсумнівно важливим є факт перебування трьох демонічних жінок, найчастіше матері, сестри й тітки, у найближчих родинних стосунках із «жертвою». У деяких варіантах жорстокість спарагмоса онірично пом'якшується: героєві тільки сниться, що віли, самодіви чи відьми роздирають тіло та їдять серце. Деякі варіанти не входять до невмотивованості знуцання віл, а дехто пояснює нищівні вчинки трьох самодів як покарання за людський проступок – нічний відхід чи спання у колодязі самодів, орання поля до того, як заспівають півні, спання дівчини на самодівиному місці (Митически балади, 41–46). Особливо карається неповага до ночі як демонічного часу [Братић, 183–189]. Мати змушує сина піти вночі до колодязя самодів, і він, повернувшись до хати після зустрічі з трьома самодівами, помирає на порозі дому (Митически балади 41–46). Жіночі демони карають орача, тому що він працював до того, як проспівали півні (Митически балади 48–51).

Загибель через непошану свята скеровує до певного обрядово-магічного контексту оповідних текстів, де покарання безпосередньо пов'язане з порушенням святкового табу. Л. Виноградова у тексті «Значення календарних періодів для характеристики міфологічних істот» пише про «*демонологічний місяцеслов*, у якому занотовано періоди надзвичайної активності нечистої сили» [Виноградова 1999, 87; Виноградова 1996;

Агапкина]. Оскільки в деяких баладах про віл зображено події, пов'язані зі святами, можна встановити зв'язок фольклорного тексту із системою народних звичаїв та вірувань. У пісні зі збірки братів Міладиновців (№ 5) Стана на Великдень сердиться на матір, яка її сварить за те, що йде вранці до церкви, де знаходяться учні, й іде вишивати до саду, де самовіла самогорська виколоє очі, відтинає руки до плечей, ноги до колін. Той факт, що дівчина непошаною християнських традицій розсердила самовілу, свідчить про переплетення календарних елементів двох міфічно-магічних систем. Проте яким чином дійшло до поєднання самовільських та християнських обрядів у великодньому святкуванні? Або християнське свято могло перейняти елементи, узяті з язичницьких святкувань, пов'язаних із днем, коли віли приходили зі світу мертвих на землю, або ж заборона іти на самовільське місце на християнську Пасху могла мати функцію витіснення свята, де язичницький демон займав своє значуще місце. Існування цілої низки пісень про жіночих демонів, пов'язаних із Великоднем та близькими до нього весняними святами [Живков, 123–124], як і величезна кількість слідів дівочих ініціальних обрядів у цей період, іноді навіть пов'язаних із виходом на вілинські місця, свідчить про обрядову основу великоднього міфічно-магічного комплексу. Про календарне уточнення порядку обрядів і їх значення та на основі спорідненості віли та східнослов'янської русалки можна припустити, що русальному великодню, шостому четвергу після Пасхи [Зеленин, 189, 213, 238], могло б відповідати подібне свято, присвячене вілам, у південних слов'ян.

З психологічної точки зору пісня переконливо змальовує упертість, гріх та злобу. Сама балада не була б естетично відшліфована, ані в існуючому вигляді збережена традицією, якби не існувало оповіді про суперечливу людську природу, схильну до зла, навіть щодо найрідніших істот. Проте така індивідуальна мотивація зображує лише нашарування, побудоване над сутнісним зв'язком насильницького та святого.

Через пояснення насильства згубних демонів у святкові дні колектив «захищається» від проступків окремих осіб. Хоча у



піснях про загибель від віл жертви можуть бути різного віку та статі, проте найчастіше вбивають чи калічать юнаків і дівчат. Твердження про те, що балади про фатальну долю молодих людей співають протягом лазаревих (на Лазареву суботу) та пасхальних свят у домі померлої дівчини чи юнака, ще раз підтверджує зв'язок календарної весняної обрядовості з віруваннями у демонів. Зміст цих балад не однозначний: вони репрезентують поетизоване бачення смерті молодих, яку пов'язують із фатальним проступком та діяльністю загиблих раніше, також передчасно померлих дівчат і хлопців. Ці пісні баладного тону крізь міфічну оповідь про загибель молодих, імовірно, висловлюють співчуття домочадцям. Таким чином, вони, окрім перенесення застереження, обрядових приписів, мають і психологічно-соціальні функції.

В етнографічних записах із Балкан, які без винятку, належать до нового періоду, немає безпосередніх свідчень про жертвування молодих. Проте існують другорядні сліди жертви у приношенні предмета чи вбиванні тварин, але не на Пасху, а на Спаса.

Будвани на Спаса підіймалися до Вілиного гумна й там танцювали коло під пісню, розпочату вілами (Караціћ, *Етнографски*, 174). Зв'язок віли, весни та жертвовного обряду підтверджується у записі І. Кукулевича про обхід вілинського місця на Спаса, коли вілам приносилися дари:

«Дівчата у хорватському примор'ї й на військовому кордоні обіцяють на камінні та на печерах залишати вілам всілякі польові плоди, квіти, шовкові в'язанки і т. д., а коли покладуть свої подарунки, тихо прошепочуть: «Візьми, віло, все, що тобі миле» [с. 94].

Іван Кукулевич порівнює також дії зі звичаєм у малоросів, присвяченим обдаруванню русалок. О. Веселовський, цитуючи І. Кукулевича, наголошує на подібності віл до русалок, також водяних істот, і висловлює припущення про зв'язок принесення дарів вілам із циклом весняних обрядів та культом мертвих [Веселовский, 11–17, 1889, 287–304]. Записи М. Недельковича про спасівські поминальні дні, коли до світанку можуть об'явитися покійники, підтверджують пов'язаність істот

зі світу мертвих та живих людей, але не вказують на віл. У спасівських піснях існує й інша міфічна матриця стосунків демонів та людей – у мотиві відбирання дівчат змієм. Демонічна істота тут чоловік, а людська – жінка.

У ніч напередодні Спаса вілам залишали вечерю під ясеном чи глодом як приношення за зцілення хворих від вілинських хвороб<sup>5</sup>. Реконструкція міфічно-магічних елементів у баладах про віл змушує нас приділити додаткову увагу значенню свята у межах старого слов'янського календаря.

\*

У піснях про СПРАГЛОГО ЮНАКА на засохлій горі віла (бродариця чи бродаркиня, баждариця чи баждаркиня, ізворкиня) вимагає заплатити за переправу *бродарину* чи *баждарину* відсіченням рук та ніг<sup>6</sup>. Місце закритих *джерела, колодязя, струмка, студеної води живої* героєві відкриває гора чи інша віла. Іноді ознакою місця знаходження є сухе дерево з

---

<sup>5</sup> У Сремі вілам заради одужання хворі залишають у ніч напередодні Спаса вечерю під ясеном. Караджич (Етнографски), с. 177. Поряд із записами В. Караджича, В. Чайканович цитує Бобича в тексті «Інкубація під ясеном», де йде про принесення вечері та задобрення віл, а Зечевич пише про «зздравні», які вілам біля глоду лишають на Старому власі та в копаоницьких селах.

<sup>6</sup> Ерл 176; Вук VI, 23; МХ II, 2; МХ V, 30; МХ VII, 331; Дебельковић 465 – (незакінчена); Милићевић: Краљевина Србија, с. 264; Срета Стојковић 154; Прилози проучавања народне поезије IV, 1937, с. 270, с. 284; 9; Кашиковић Народно благо II, 61; Кухач IV, 1498, V 1987; Босанска вила I, 1886, с. 203–207, 1891, № 13; Зовко I, 23; Краус с. 366; СЕЗ XVI, с. 317; Милојевић I, с. 233, № 336; (загр) Србобран 1894, № 140; Ястребов с. 48; Божовић III, 10; Веселиновић 192; Врчевић II, 10; Думба Јовановић III, 9; Х. Ђорђевић 138; Д. Зорић 20; Кирјак 31; Лубурић IV, 102, X, 235; Ђикић 32; Плохл Хердвигов II, № 11; Зора далматинска, 5 (1848), с. 25; Даница 4, 1863, с. 762 (К. Станковић); Невен 5 (1856), 322–323; Браство 15, с. 141–142; Србадија 1876, с. 86; Качановски 172; Наша Слога. Хрватске народне пјесме, Трст, 1879, № 9; Т. Остојић Краљ Марко I № 5; Ангелов-Вакарелски 14; Костић 139; Миладиновци 9; Шапкарев 16; Икономов 8; СБНУ 3; СБНУ13, с. 18; СБНУ 53, № 146–150; Верковић (Серез) 23; Верковић Лавров 197; Михајлов 352, 353.

зеленою верхівкою<sup>7</sup>. Персонаж, найчастіше Марко Королевич, як образ, перейнятий з епічної міфічної традиції, у двобої обманює вілу, й у мить, коли та обертається, щоб побачити сонце, вбиває її. У розширених варіантах пісень віла не зважає на прохання героя помилувати його, а потім, коли ролі міняються, він також лишається невблаганим і вбиває її. Автор виправдує жорстокість героя тотожною поведінкою у паралельній ситуації, таким чином доповнюючи забуте міфічне значення мотиву сутички демона та людини. Пісні про вілу-ізворкиню (бродарицю) у тлумаченні Радост Іванової пов'язані із силами завмирання, а потім звільнення вегетативних сил навесні [Іванова, 15–56]. Як демон потойбічного світу віла заважає визволенню вод та розквіту природи, карає порушників табу, пов'язаних із весняною порою, коли душі мертвих звільнені. Герой, який убиває вілу, виступає у ролі медіатора поміж живою та мертвою водою. У циклі відмирання й оживання природи він дарує людям воду, несе оновлення життя.

У деяких сербських піснях про сутичку спраглого юнака та віли міфічна істота спить біля зеленого озера і калічить героїв, які його каламутять<sup>8</sup>. У великодній хороводній пісні Йово на озері просить двох наречених самовіл переграти Лазарицю, Великдень та Юр'їв день, а коли ті прийдуть на Спаса (*на саборо на лулките*), щоб віднесли його під хмари. Частіше, але в інших варіантах віла злими зміями запрягає оленя<sup>9</sup> й проганяє героя. Озеро як хтонічна вода, а олень та змія як тварини світу мертвих дають виразно хтонічне визначення й самим вілам. Мороз оленя вважає тваринною іпостассю віли [Мороз].

Небагато пісень, у яких закінчення сутички героя та віли, що перекривала джерела чи звихрювала озеро, є фатальним для

---

<sup>7</sup> У текстах Михайлова – чудотворне дерево 352, 353 – позолочене.

<sup>8</sup> Вук САНУ II, 37; Зорица 1827, с. 7–10 = МХ II, 2 (В.М. Йованович встановив, що це перепис); Am Ur Quell 1890, 1, с. 24–30; Красић 36, Мажуранић 1876, с. 28 (III вид. 1907, с. 32–33); Петрановић III, 15.

<sup>9</sup> Кілька віршів з мотивом Марка Королевича й коня, запряженого зміями, помітив ще Іван Ловрич, зауваживши, що... «вірші старі, тому містять багато подібних речей». У пісні В. Караджича «Цар і дівчина» (I, 234) сестра сонця запрягає Шарца злою змією.

героя, належать до нової фази народної творчості. Ні у варіанті з острова Хвара (Стојковић, 154), де Марко помирає, коли йому після вілиної клятви починає боліти голова, ні у пісні з околиць Петрича (СБНУ 53, 150), у якій героя, що відпустив сімдесят річок, самовіла перетворює на камінь, калічення немає. Скам'яніння з'являється у переказах про віл, але в піснях – рідко. Такі кінцівки балад про вілу-бродарицю є прикладами нашаровування вірувань із різних періодів, парадигматичного пов'язування мотивів із пісень про оновлення природи, замінену здобич, збереження хтонічних джерел. Епізод з появою Марка Королевича демонструє пізню фазу розвитку, хоча Радост Іванова висловила припущення, що цей герой зайняв місце якогось міфічного попередника.

Хронотоп забороненого вілиного джерела змінюється, оскільки елементи пісні про вілу-бродарицю входять до інших пісень про віл. Щоб підкреслити жорстокість віли, М. Мілоєвич зобразив пастуха, який першим застерігає Марка, що джерело споганене вілами, й направляє його до колодязя з водою ладною, невміло, містифіковано описавши колодязь води ладної – огорожений молодецькими плечима, обплетений дівочою косою – як простір майбутньої сутички героя та демонічної істоти з елементами пісні про вілине місто з кісток (Милоєвић I, 123).

Джерело в засохлій горі як хронотоп каліцтва змінюється під час поєднання цього мотиву з іншими. У пісні про агу Хасан-агу віла, схибивши, подає руку перевізникові (Курт 86), ага її забирає і вінчається, але вкінці віла втікає. Поєднання цих сюжетів не містить внутрішньої логіки, хоча спосіб побудови усного вірша може дозволити й таку сполучуваність. У вірші зі збірки П. Михайлова (з чудесним деревом зі срібними гілками, карагрошами та яблуками) Вела-самовіла за п'ять алтанів дає Маркові ківш для води та кохання.

У деміфологізованих варіантах віла перетворена на дівчину. В одній приморській пісні про Марка Королевича з периферії епічного співу, де відбувається ліризація епічних та баладних тем, контамінуються сюжети про спраглого юнака в горі й перетворюється фабула про сварку братів (Истарске, 44–45). Коли ж замість віли біля джерела знаходиться Пасман-дівчина

(дівчина з острова Пасман), яка продає вино, змінюється суть їхньої зустрічі, оскільки немає зіткнення демонічного та людського світу. Трагічний фінал випливає з розлюченості відкинутого ревнивого Марка, який вбиває обранця дівчини. Хоча міфологічна логіка повністю заміщена психологічною мотивацією, асоціації з піснями про віл частково утримують в баладі дух міфологічних варіантів. Пісня зі збірки Н. Кашиковича (II, 61) виходить із кола балад, наближаючись до любовної поезії: спраглою юнака, який хоче вбити коня, віла із хмари веде до студеної водиці, біля якої стоїть дівчина. В одному сучасному записі македонського варіанта про спраглою Марка самовілу замінює дівчина<sup>10</sup>.

Народні пісні про ВІЛИНЕ МІСТО з КІСТОК зображують віл, які вбудовують людей у стіни демонічного міста<sup>11</sup>. На відміну від пісень про будівництво мостів, фортець, скадарського міста, де люди приносять вілам поодинокі жертви й де жертви мають особливі властивості (молода дружина, пара близнят, брат і сестра, часто з подібними іменами та магічними властивостями, щоб прикликати стабільність побудови), у піснях про закінчення вілиного міста з кісток мова йде про мор, смерть великої кількості названих осіб від вихору чи хвороби.

Б. Ангелов у дослідженнях про балади наголошує, що вілине місто стоїть ні на землі, ні на небі [Ангелов, 21]. Іваничка Георгієва все ж помітила «граничний статус» істот, яких віли (самодіви) вбудовують у своє місто [Георгієва, 156]. Окремим частинам дому відповідають різні вікові та статеві групи – літні люди, молодіці, молодики, діти. Для зведення даху віли

---

<sup>10</sup> Петровски 1992: 114 ркп. АІФ Скопје л. 300, рег. 5337.

<sup>11</sup> Вук V, 252, VII, 47; Карацїћ-Врчевїћ 260; МХ V, 38; Јастребов с. 125; Народно благо II, 93; Зорїћ II, 2; Божовїћ III, 56; Лубурић VI, 26, IX, 124, XX, 147; Виенац К. М., с. 18; Босанска вила XVII, с. 217; ЗНЖ XXIII. с. 240, № 25; Шаулић I, 4, с. 123; Опрезовић 37; Обрадовић (В) 46; Петрановић VI, 1; Босанска вила VI, с. 298, № 6; Јавор 1878, с. 1503; 1880, с. 425; Верковић 1, 3; Ангелов-Вакарелски 10; Миладиновци 3, 10; Дозон 5; Михајлов 244, 245; Радовановић 1; Стоин ТВ 1521; Романски I с. 250; Икономов 247; СБНУ 7, с. 9, 8; СБНУ 8, 9; СБНУ 13, 15, № 1; 14, 13, № 7; 26 № 368; Митически балади 22–27.

найчастіше шукають дітей (дитину) або, як у працях С. Верковича, посватаних невінчаних дівчат (Веркович, 1, 3). Марко вимагає від віли, щоб та знайшла йому *м'шико* дитя та дала води (Миладиновци 3). Пов'язування дітей та дівчат як жертвоних об'єктів з балками, даховими перекладинами спрямовує на дослідження зв'язку саме цих частин будинку з елементами вірування й обряду про жертву та похорони. Під час перекриття дому приноситься жертва – так, як і на початку будівництва. Зв'язок з дверми (балками) скеровує увагу на втрачені звичаї, що стосуються поховання. Веселин Чайканович у праці «Захоронення під порогом», йдучи за спостереженнями І. Котляревського про елементи цього звичаю у малоросів, знаходить його сліди і в сербській традиції. У межах зазначеної розвідки особливо цікавим є приклад В. Чайкановича про надрізування вуха дитини над порогом. Такий обряд символізує принесення жертви мертвому предкові, який похований під порогом [Чайкановић 1973, 104]. Д. Зеленін наводить кілька східнослов'янських прикладів закопування мертвонароджених дітей під порогом [Чайкановић 1995, 72]. Оскільки ми відштовхуємося від припущення про те, що представлені обрядові залишки належать до того самого культурного пласта, що й пісні про вілине місто з кісток, варто було б продовжити дослідження віл як передчасно померлих дівчат і демонів природи, яким приносять жертву під час будівництва. Займаючись проблемою жертви під час будівництва, А. Байбуурин розглядає жертву як будівельний матеріал, вважаючи, що коли це навіть не людська істота, а будівля задумана як людська, то подаються частини тіла в описі зведення дому [Байбуурин, 159]. Про кореспонденцію тіла й дому писав В. Топоров у тексті «Про структуру деяких архаїчних текстів, пов'язаних із концепцією світового дерева» (1971).

Використання парадигматичного епічного мотиву, накладеного на мотив міфологічних балад, перетворює частину балади на вступну частину епічної пісні. Вілине збирання кісток у деяких варіантах співвідноситься з фрагментами епічних пісень про одруження з перехопленням сватів (Караціћ VII, 47; МХ V, 38). Мотив нестачі матеріалу спостерігається лише у

вступній частині тексту – вілиному листі до свого побратима, де вона просить, щоб її забезпечили кістками, займаючи та ріжучи сватів. У продовженні мотив вілиного матеріалу не повторюється. У пісні зі збірки братів Міладиновців опущено вбивання людей (Міладиновци, 10). Віла шукає малих дітей, щоб завершити своє місто, люди її намовляють піти на гору, де вітром ламає ялини й сосни, щоб там узяти дерева і покрити свій дім.

Балади про віл, самодів і юд відображують різні стадії проектування природних та людських рушійних сил, а також введення захисних правил для порятунку від їхньої фатальної дії. Калічення вілами, окрім цієї проєктивної демонізації, репрезентує й поетичне пояснення зниклих безвісти пастухів у горах, у вілинських вихорах, печерах, дівчат у руїнах.

БАЛАДИ ПРО ВІЛУ, ЯКА СВАРИТЬ БРАТІВ. Мотив посварених братів – це поширений інтернаціональний мотив, який у балканській традиції найчастіше пов'язаний із сутичками братів через здобич, жінок, віл чи спадок<sup>12</sup>. Замість сварки навколо здобичі чи спадку у варіантах зіткнення через вілу мотив пристрасті до демонічної особи стає причиною суперництва<sup>13</sup>. Порівняно зі схожими піснями про боротьбу через дівчат тексти про вілу-заводницю<sup>14</sup> чи заводницю свідчать про рішення віл нашкодити братам, що живуть у злагоді. Найстарша серед віл обіцяє старійшинство тій, якій удасться розсварити братів, тому одна з них, зазвичай наймолодша, жадібна до влади, перетворюється на привабливу дівчину. Коли один з братів, уже одружений, бере її, інший дорікає йому в цьому, оскільки не має

---

<sup>12</sup> До цих текстів умовно можна приєднати балади про двобій героїв, які на передсмертній сповіді одного з них з'ясовують, що вони брати.

<sup>13</sup> Богишић 43; Ерлангенски 132; Вук II, 10; Петрановић II, 6; МХ I, 46 запис с. 560–562; Срећковић 232; Лубурић рукопис Х, 46; Віла III, с. 453, № 114; Врчевић рукопис Е 62/414; СБНУ 2, с. 3; 8, с. 6. У пісні зі збірки Н. Томазео наказ віли виконує звичайна смертна, яка сварить братів-торговців через багатство. У вірші «Марко Королевич та Пасмана-дівчина» (Істарські, с. 44–45) відбувається навпаки: Марко сам питає вілу, кого вона вибирає – його чи Рада, а коли віла вибирає брата, вбиває спершу його, а потім себе.

<sup>14</sup> Заводниця – від серб. *заводити* – обманувати, спокушати.

жодної, а потім смертельно раниць. Віла є уособленням підступності могутньої сили, яка ілюзією естетичної та еротичної краси обманує, щоб розвінчати любов братів і переконати, що за «люб'язністю» прихований заздрісний егоїзм та засліплена жорстокість. Пісні про посварених братів можуть підпадати під жанровий аналіз жертвовної кризи Жирара, яку викликає надто велика подібність та близькість братів, що хочуть, позбувшись суперника, утвердити власний ідентитет.

У фольклористичному дослідженні пісень про вілу, яка сварить братів, у народній поезії балканських народів Алоїз Шмаус виділяє на тип «*балади доли*, де трагіка з'являлася як примітивне потужне ірраціональне вірування в долю, через яку заблагливі люди піддавалися злим надлюдським силам, не згадуючи взагалі про власну провину» [Шмаус, 203]. Аналізуючи низку варіантів, А. Шмаус помічає процеси епізації цієї балади, вказуючи на використання мотивів, які її наближають до решти героїчних пісень про сварку братів і деяких текстів про зіткнення віли та героя. На зібранні віл (створеному за зразком сходив героїв) з'являється ідея, яка наперед визначає долю братів, а дією лише втілюється те, що раніше було передбачено. На відміну від епічно розвинених пісень, де брат-убивця залишає місце злочину, у баладі доли вбивство і самогубство відбуваються на тому самому місці.

Запис найстарішої пісні про віл-завадниць знаходиться поміж бугарштицями, «тенденцію яких... щодо баладного втілення» помітила Майя Бошкович-Стулі [Бошкович-Стулі 1988, 511]. І в ньому очевидним є те, що епічні мотиви вже стали частиною традиційного народного оспівування. У найстарішому варіанті бугарштиці, яку опублікував В. Богишич, віла розсварює братів Якшичів. Тема сутички братів пов'язана з Якшичами в історичних та неісторичних баладах. Бугарштиця про «*двох любих братів*» є баладою доли: у наративно нерозвиненому сюжеті Якшич Митар покінчує життя самогубством на тому місці, де вбив свого брата. У вірші з Ерлангенського рукопису, в якому віла Катарина розсварює неназваних братів, вже існує епічний епізод повернення брата на доленосне місце. У мусульманському варіанті зі збірки В. Караджича братів звать



Муйо й Алія, але В. Караджич по праву вважає, що пісня – «старіша за турків». Її особливість полягає в існуванні подвійної сутички, спершу через впольовану здобич – качку із золотими крилами, а потім через вілу, перетворену на дівчину. Пригадуючи, що подвоювання дії – це специфіка мусульманської поезії, А. Шмаус говорить про дві сварки: одну з мирним, а другу – з трагічним кінцем. Згідно зі Шмаусовим міфологічним тлумаченням першої сутички качка є втіленням душі віли, а суперечка братів – боротьба за неї. У другій, розвиненій частині тексту після того, як Муйо вбиває Алію, він зустрічає пташку без правого крила й розуміє все нещастя, що передано через порівняння:

Мене јесте без крила мојега,  
Како брату, који брата нема.

(Караџић II, № 11, в. 61)

Поштовхом для повернення на місце братовбивства є зустріч з покаліченою пташкою чи твариною, поранення коня чи сокола або ж усвідомлення того, що віла зникла. У критиці на пісню «Розбрат Якшичів» про чоловіка, який підмовив жінку отруїти брата, оскільки посварився з ним через *коня вороного й сокола*, Хатиджа Крневич пише про функцію тварин:

«Коневі, соколові та качці, а не людині, дано як посередникові «верхнього» та «нижнього» світу спеціальними знаками застерегти від недопустимого морального (...) порушення порядку на землі, у людському суспільстві» [Крњевић, 216].

У баладах про вілу-завадницю слова коня та сокола розкривають глибину гріха й повертають братовбивцю на місце злочину, натомість у піснях про сварку через спадок така поведінка тварин спонукає брата відвернути злочин.

Прикладом розширення тексту новими епізодами стає варіант Б. Петрановича (II, 6), у якому замість усталеної кінцівки братовбивця, побачивши зникнення віли, не повертається на могилу вбитого, а йде додому. Коли його кохана відчуває, що зробив чоловік, він убиває її, потім на шаблі виймає дитя і, зрештою, заподіює собі смерть, завершуючи ланцюг насильства.

Баладний тон епічної пісні з Боснії зі збірки Матиці хорватської (МХ I, 46) поетично більш плідний, закінчується чарівним примиренням. Автор запозичує парадигматичний мотив рослин, які, переплітаючись, ростуть на могилі нещасливо розлучених милих, а після самогубства братовбивці на домовині братів виростають троянди і сосна. Наприкінці дуже розвиненого, інноваційного, але розмитого варіанту з рукописних залишків Вука Врчевича<sup>15</sup> замість злої віли з'являється віла-посестра, яка з товаришами копає могилу для двох братів, з'єднує їхні руки, як у баладах про смерть двох закоханих, і будує «церкву рум'яну рожу».

Контамінації з рештою типів пісень про сварку братів, за словами німецького дослідника, походять зі зміщення уваги з демонічної істоти на героя: «міфологічний зміст дедалі залишається позаду порівнянно з психологічним зацікавленням людським» [Шмаус, 227]. Жорстокому братові протиставляється

---

<sup>15</sup> Слабкі місця, особливо в заміні імен братів, і непослідовність у розвитку сюжету порушують зв'язок контамінованих мотивів, цим самим викликаючи зміни у мотивації стосунків братів та віли. Любов братів найбільш розвинуто зображено поміж усіма варіантами, дещо навіть пом'якшено напруженість між одруженим та неодруженим братами, оскільки один із них нещодавно заручив дівчину. Зважаючи на вияв любові, трагічний фінал спричинений не задрощами, а нещасливим збігом обставин, якими керує віла. Коли один із братів бере її до себе, прибігає до іншого, тоді перший вирушає відрубати їй руки. Здатність віли надавати істотам та неістотам іншої подоби в цьому тексті зображено не лише через перевтілення каміння в овець та набуття образу пастушки, але й тоді, коли віла у небезпечну для неї хвилину перетворюється на сокола, щоб уникнути удару меча, який замість неї розрубує брата. Співець такому розвиткові подій «підпорядковує» й закінчення пісні: брат не задоволений отриманою дівчиною. Це вбивство – ненавмисне, він проклинає свої руки, хоче піти до попа чи знахаря, а дівчину називає «примарою». Традиційний мотив зустрічі з пташкою зі зламаним крилом у цій пісні особливому пов'язаний з вілою: вона перетворюється на сокола, який каже, що йому з одним крилом так само, як братові без брата. Цим самим демон спонукає іншого брата до самогубства.

благородний брат, який дає поради та прощає<sup>16</sup>. Прощення й порада про те, як приховати злочин від матері, походить із пісень про братів, які надто пізно розуміють, що вони – рідні. Використання мотивів прощення з пісень про ненавмисне вбивство підкреслює контрастність добра і зла.

Щасливе завершення в баладах про сварку братів є незвичайним і зустрічається поряд із піснями про вілу, яка лікує пораненого героя<sup>17</sup>.

Тексти про сварку братів подібні до пісень про випробування закоханих чи сварку братів через здобич або дівчину, але причини сліпого людського діяння частково перенесені на вілінські істоти. Брати, зачаровані вілою-*удавальницею*, стають неспроможними розрізнити правдиве й оманливе. Спокушені й посварені, вони запізно розкривають облуду, лише після того, як розуміють, що все втратили. На відміну від відьом, котрі однозначно є істотами зла, демонічними жіночими створіннями, в яких зло проглядає вже у зовнішньому вигляді – потворності й неприхованій жорстокості, – віли, що роблять зло, – привабливі та спокусливі. Вони мають силу зачаровувати й розчаровувати, спокушати й розорювати. Амбівалентність є або частиною їхньої природи, або людського ставлення до них, та й пісні про вілу-жінку виражають амбівалентність ставлення чоловіків до жінки як надприродної істоти. У піснях про віл залишки обрядових функцій потьмяніли, але проглядає основа цих обрядів, яка може бути жертвою.

Можливість включення чи заміни мотивів з інших балад, епіки чи ліричної сімейної поезії свідчить про їх парадигматичність. Процеси епізації особливо очевидні у піснях

---

<sup>16</sup> Караджич II, 11 – Муйо на братове прохання повертається, щоб забрати вороного Алії. У Врчевича: брат на смертному одрі розкриває свого вбивцю (Врчевіх рукопис E 62/414).

<sup>17</sup> Марко Королевич зустрічає Митра Якшича, коли той голосить, що вбив брата. Марко змушує вілу вилікувати Степана, після чого вони п'ють та гуляють (Вила III, с. 453–454). У варіанті А. Лубурича віла під натиском Марка виліковує братів, при цьому Марко застерігає їх не ходити в неділю на полювання (Лубурих ркп. X, 46).

зі вставленими наративно розвиненими епізодами та з більш віддаленими сюжетами, а також у піснях з розширеними описами. У пісні про одруження Груїци Новаковича зі збірки В. Караджича старець Рашко епічно опрацював мотив вілиного перетворення на вродливу дівчину під час зображення вілиної допомоги молодому героєві у поєдинку.

Ставлення чоловіка до віли як до привабливої, але непокірної істоти, що спричиняє розбрат із собою та іншими, неминуче є двозначним: він хоче її, але не може бути з нею, оскільки ці стосунки приречені на неповноту або ж фатальність через її демонічну, схильну до зла натуру. У народних баладах про віл-розлучниць немає співчуття й одухотворення жіночої поведінки, зображується лише сімейне нещастя.

Пісні про одруження з вілою. У деміфологізованих народних віруваннях, включених до наративних жанрів, демонічні властивості втрачали свою силу. До образу віли додано людські риси, а в патріархальній культурі подвійність вілинської істоти наблизилася до архетипу привабливої, могутньої, іноді й агресивної жінки, яка своєю появою викликає пристрасть або страх, очікування, які не можуть і не будуть задоволеними. Різні стадії міфу про віл та їхні естетичні перетворення знаходяться в епізованих народних піснях баладного тону, в яких віли набувають особливостей жінки. Віли частково втрачають свої сили, а отже, і недоторканність, і невловимість демона, але їхня покірність лише тимчасова. Подібна двоякість демонічних істот і жінок у вілі з'являється в низці різних пісень – про вілу-жінку, вілу-коханку, яка відбирає чоловіка в дружини, вілу, що в образі дівчини розсварює братів або ж своєю красою та голосом заманює пастухів та юнаків.

Пісні про вілу як жінку, котра втікає від чоловіка, починаються різними мотивами, що зображують, як мужній чоловік відбирає силу у віли й примушує її до спільного життя. Згідно з позицією Б. Путилова, ці мотиви можна назвати «ввідними» [Путилов, 149], оскільки всі вони ведуть до того ж

самого мотиву<sup>18</sup>. Герой силоміць приводить вілу до свого дому, оскільки він украв в неї крила або ж переміг у двобої, чи за домовленістю обіграв вілу (самодіву) в колі і наймолодшу забрав із собою. Згодом віла, відновивши силу, залишає господаря й втечею розриває шлюб<sup>19</sup>.

Походження мотивів вілиної втечі приховане за переплетенням пластів міфічного та неміфічного мислення. Під час пошуків першопочаткової основи сюжету, інваріанта (початкового варіанта) й лейтмотивів, постійних, незмінних мотивів [Иванов Топоров, 54] з'ясовується, що у цих піснях немає чітких слідів обрядів річного циклу, але лейтмотивно (про це йтиметься далі) з'являється елемент життєвого циклу.

Не можна нехтувати фактом, що найстабільнішим мотивом у цих піснях є мотив кола, з якого віла, отримавши крила, вилітає. У процесі деміфологізації крила й оперення перетворюються на сорочку або колан, на перший погляд звичайні предмети, наділені чарівною силою. Простір демонічних сил, який є інваріантним елементом у всіх піснях про віл, – це не віддалене та заборонене вілинське місце, а коло, де віла отримує своє справжнє ество. Мотив кола у піснях про одруження з вілою, восьмистопний рядок, характерний для пісень у колі, восьмистопні пісні про кружляння віли та юнака, існування кола, яке називають вілинським, наштовхують на думку про те,

---

<sup>18</sup> Навпроти вхідних стоять вихідні – мотиви, які сюжетно можуть продовжитися та розгалузитися на багато мотивів.

<sup>19</sup> Богишиї 39 (Бетондиї); Петрановиї I, 17; Петрановиї II, 30; Петрановиї III, 38; Петрановиї III, 58; Богишиї ркп. III/4; МХ I, 51 (Томазео); МХ I, 75 (Обрадовиї); МХ II, 19 (Главиї); МХ V, с. 433; Ёикиї 32; Курт 86; Ровински II, 3, с. 211; Босанска вила 14 (1901), с. 73; Босанска вила 16 (1903), с. 348; Бановиї (1903) ркп. МХ 39 = ЗИФ 289 № 42, Главиї ркп. МХ 179/8 = ЗИФ 201/8 № 273; Крсто Марковиї ркп. МХ 141 = ЗИФ 50 № 7; ЗНЖ 23, с. 234, № 6; Прїиї, с. 183, 201; Барток Лорд 12е; Лубуриї ркп. IX, 123; Лубуриї ркп. X, 196; Х. Борђевиї, 190; Миладиновци 1, 2; Верковиї 28; Ангелов Вакарелски, 12; Славейков, 239; Митически балади, 38–40; Българска старина, с. 157; Дозон 4; СБНУ 12, с. 6; СБНУ 21, с. 9; СБНУ 26, с. 256; СБНУ 38, 164; СБНУ 46, 54.

що складовою частиною обряду було ведення кола. Мотив кола варто додатково дослідити, розглянувши всі варіанти пісень про віл.

Окрім кола, також вілине ставлення до дітей інваріантно з'являється в усіх піснях, що свідчить про ще один можливий правитік пісень. Віла у деяких варіантах залишає всіх дітей, а в інших, все-також, забирає їх. Іноді бере лише дівчаток або обіцяє навідувати своїх нащадків у домі, який залишає. Вілине відбирання дітей не схоже на мотив каліцтва, тому говорити про сліди жертвовного обряду не можна.

Серед численних елементів, що, можливо, містять збережене обрядове значення, варто звернути увагу й на причини, через які віла йде з дому. Обманом отримавши свої крила й оперення, як правило – на святкуванні з приводу народження, хрещення чи весілля сина, вона втікає з кола на небо. У болгарських варіантах приводом святкування є хрещення, де сам кум просить куму затанцювати *юдинське* або *самодівське* коло. Через християнський обряд хрещення дитина виходить з-під влади демонічних сил і стає членом людського суспільства. Цим самим дитина віддаляється від своєї демонічної матері. У деяких сербохорватських піснях віла втікає в день весілля першого або останнього сина. Таке продовження невільництва віли, ймовірно, презентує пізніший пласт, у якому поетично окреслюються її материнські відмінності. Зв'язок втечі та весілля сина збігається із закриттям біологічного (генераційного) циклу і початком нового життя. У піснях про втечу віли очевидно є велика значимість включення хлопчика до спільноти. Вілине забирання дітей пов'язане з певним обрядовим відокремленням від зазвичай первородної дитини.

У процесах міфічної та поетичної контамінації, субституції, у мотивних розширеннях нових деталей, другорядних та нових епізодів вносяться й елементи з пісень, що за образами та діями споріднені з піснями про вілу та її втечу. Співці переймають жанрові парадигматичні мотиви зі споріднених пісень: з епічних – мотиви про сутичку, з ліричних – мотиви шлюбних та любовних стосунків, з переказів, казок та міфологічних ліричних пісень – демонічні особливості. Зі зменшенням прірви між світом демонів та людьми міфологічні народні пісні

набували ознак балади чи романсу. До пісні про вілу-коханку включено численні парадигматичні мотиви з ліричних, епічних та баладних пісень про сімейні стосунки. Тоді як в епічних піснях про втечу дружини зрадницю суворо карають або ж свято чекає, залежно від того, чи залишила героїня віру героя (і співця) чи його віру прийняла, – пісні про віл, менш сплутані епічними імперативами, більш відкриті для співцевого психологічного тлумачення образів. В описах емоційних стосунків героя та його «жінки» існує певна спорідненість з баладами та зображенням ними людського внутрішнього життя.

Особливо широке поле для психологічного та поетичного варіювання дають завершальні частини пісні про втечу віли у зображенні різнотипних стосунків чоловіка, дружини-віли та дітей. У народній поезії рідко світлі почуття покинутого чоловіка виражаються бажанням повернути вілу. У бугарштиці Й. Бетондича, записаній у першій половині XVIII ст. та виданій у збірці автора, Нада Мілошевич-Джорджевич помітила *зародок пошуків героєм* віли<sup>20</sup>. У пісні зі збірки Джелалудина Курта покинутий чоловік кличе вілу від імені дітей. Зібравши дітей біля себе, називає їх сиротами, подібно до Хасанаги у відомій баладі. Співець використав формулу для опису схожої емоційної ситуації. У пісні, яку О. Джикич записав у Требині, покинутий чоловік намагається пробудити материнські почуття віли-нагоркині:

Буд' не жалиш, мене, Хасан-аге,  
Што не жалиш три нежака сина? (Ђикић Е 36, 32)

У трьох близьких варіантах, наповнених міфологічними містифікаціями, пісня співця Б. Петрановича Іллі Див'яновича [Јовановић; Килибарда] стала письмовим підґрунтям пісень, які записали М. Обрадович на околиці Травника й Б. Лубурич у Нікшичі. Освічений Ілля Див'янович у пісні «Весілля Секули Бановича» по-містифікаторськи змінює акторів дії – замість людини вілу ловить та одружує змій Банович Секула. Цією заміною, яка належить не міфічній традиції, а міфічній фантазії,

---

<sup>20</sup> У вірші: «за њоме Новаче на својем добру коњу», Милошевић-Ђорђевић, 62.

співець легше виправдовує могутність чоловічого образу. Введенням змія як героя співець, щоб зберегти впевненість у перевазі надприродної істоти над вілою, мусив змінити частину сюжету, що стосується вілиної втечі, від якої автор відмовляється, адже змії легко може піймати жертву. Таким чином, віла, влаштувавши зникнення дев'яти синів, обманює Секулу обіцянкою народити йому ще стільки ж, якщо залишить їй крила й оперення під подушкою, але вночі його покидає. Мотив з демонологічних переказів про відбирання дітей Див'янович пристосовує до свого сюжету. Він вілину зраду «будує» не на легковірній безтурботності чоловіка, який святкує, а на відчутті болю через втрату дітей. І тут, як у зображенні стосунків змія та віли, де Нада Мілошевич-Джорджевич помічає певну *солоденько-сексуальну стурбованість* [Милошевић-Ђорђевић, 67], співець звертає увагу на психологічне забарвлення образів. До віли, яка забрала синів перед тим, як і самій зникнути, звертається змії і безпомічно, ніжно й тихо говорить:

Љуба моја, да од Бога нађеш!  
Што ти радиш од порода свога,  
Од порода и мога и свога?  
Ми имасмо до девет синова... (Петрановић III, 38)

У варіанті, що походить із цієї пісні, яку записав М. Обрадович у Травнику, а надрукувала Матиця хорватська, Банович Секула – грубий, він погрожує вілі, питаючи, що вона зробила з дітьми (*Кам мојујех седам синова? Камо мога деветог сина.* – Обрадович, МХ I, 75). Автор змінив модель емотивного змія, надавши Секулі зухвалості й сили.

На відміну від бездушної віли, у деяких варіантах її зображено як чуттєве створіння. Олюднення демонічної, непокірної істоти – це випробування для співця: йому потрібно зберегти особливості віли як демонічної істоти, почуття якої далекі від людських, і разом з тим наділити зрозумілими для людей емоціями. «Пристосування» віли до чуттєвого світу жінки засновується на зображенні материнських чи сестринських почуттів. Хоча це й не жінка, та її психологія подвоюється на



психологію дружини та матері. Вона може втекти від чоловіка, але лишитися матір'ю, яка виражає, відмовляється, витісняє чи жертвує своїми почуттями до дітей. Коли в домі залишається наймолодший, ще слабкий син, якого потрібно годувати груддю, на відміну від звичайної жінки, віла може невидимою, уникаючи чоловіка, навідати свого малюка. У бугарштиці Бетондича про Новака віла наголошує, що чоловік її не побачить; у пісні зі збірки Н. Томазео про одруження Марка Королевича, віла повідомляє, що Марко та Вукашин не знатимуть час її приходу, на відміну від Андрія (дитина) й Маркової коханої. У варіанті, записаному О. Джикичем, віла говорить, що навідуватиме синів, але ага цього не бачитиме.

Віла оправдується перед дітьми, які просять не залишати їх, словами, що й вона має свою матір, братів та сестер (МХ V, 433). У вірші зі збірки Б. Барток і А. Лорда вона зокрема говорить: *«Я давно матір залишила»* (Я сам давно маюку оставила). Вілине пояснення, що вона, мовляв, іде, бо сумує за своєю ріднею, може, згідно з народними переказами, мати зміст, коли йдеться про сестер, але матері в неї не може бути, бо, за переказами, віли народжуються з роси. Така трансформація сюжетної кінцівки, в яку співець включає сімейні почуття, психологічно «відтіняє» вілин відхід, приписуючи демонічному світові стосунки, характерні для людей. Демонічний світ в одному з варіантів перестає бути нелюдським світом (Босанска вила, 1903), але віла шкодує, що лишила невістку, не давши їй порад. Вона висловлює турботу і ніжність до чоловіка та синів, яких покидає, оскільки не дала настанов невістці, як їм догоджати.

Можливості розширення пісні висвітленням вілиних мотивів, слів і вчинків зображуються доволі різнорідними у «вихідних» мотивах, які найчастіше визначають саму кінцівку пісні та спосіб вирішення стосунків героя і віли, що втекла. Вілині вчинки проходять чималий шлях від повного підтвердження її демонічної природи аж до внесення елементів людської поведінки. Психологізацією вілиного ставлення до чоловіка чи дітей виражаються різні ступені її олюдненої емотивності. Іноді

віла або мати пригадують героєві колишні застереження про безуспішність зв'язку з демонічною істотою<sup>21</sup>.

У реміфологізованих варіантах частково змінюється ставлення героя до віли. Б. Крстич зауважив специфічність оформлення варіантів шляхом процесу зовнішнього (*надання місцевого забарвлення*) і внутрішнього пристосування (*зумовленість пісні з огляду на природу й характер героя* – Крстич, 109–110). Б. Крстич у двох хорватських варіантах помітив, що сюжет повторного схоплення віли пов'язаний з образом Марка Королевича<sup>22</sup>. Такий нетиповий, щасливий для героя кінець він тлумачить прихильністю лірика до Марка Королевича.

«Через ці симпатії до нього співець зробив ще одне переінакшення, змінив певною мірою характер віли – вона швидко мириться зі своєю долею... й дає пораду, як її затримати» [Крстић, 112–113].

Такий розвиток сюжету тлумачиться використанням елементів казки, де герой перемагає демонічну істоту.

Контамінацією мотивів, що належать взаємовиключним парадигматичним рядам, у пісні про віл вносяться мотиви, які порушують відносну логічну та поетичну когерентність у зображенні образів. У пісні зі збірки про Мезирович Йосю й вілу Мандалину Т. Прчича вступна частина тексту вже повністю за межами фантастичного – герой просить руки віли *три роки поспіль* й засватає її, щоб до мотиваційного складу сторін міфологічних традицій «приєднався» мотив вілиної втечі, яка знаходиться в опозиції зі сватанням та добровільним рішенням про життя з героєм. Хоча й не зазначено, що Йосю відібрав у віли крила, все ж вона просить їх і відлітає. Співець змінені вступні мотиви не пристосував до звичного фінального мотиву про вілину втечу, тому й закінчення пісні більше не має смислу.

Пісні, в яких віла втікає, говорять про помилковість примусового поєднання, про момент руйнування сім'ї героя.

---

<sup>21</sup> Віла – Миладиновци I; Митически балади 38, мати – Митически балади 40.

<sup>22</sup> МХ II, 19 (Балдо Главих), МХ II, с. 365 (Крсто Марковић).

Віли, не прихильні до чоловіка і змушені ділити з ним життя, таки покидають його, як тільки господар стає менш пильним. Народна поезія зображує чоловіка, який, зрештою, розуміє, що вродлива демонічна істота навіть після років спільного життя не належить до його світу. Співець, залежно від характеру героя, пристосовує і його реакції, змінює функцію образу в межах сюжету. Пісні про вілину втечу не містять у піснях про викрадення дівчат переписаних варіантів, але почуття чоловіка та дітей виражаються формулами, які знаходяться в баладних епічних піснях і баладах з мотивом покидання дому. Другий тип психологізації дійових осіб пісень про втечу дружини-віли розширює почуття самої віли. На міфічно-магічній основі у поетичній формі говориться про розбрат, який несе поєднання демонічного та людського світу.

**ВІЛА-КОХАНКА.** Зі зменшення сили демонічних властивостей надлюдської істоти стає можливим взаємне переймання мотивів та існування пісень, де образи віли й дружини заміняються. У піснях про вілу, через яку чоловік залишає свою дружину, логіка почуттів покинутої жінки й причини її протривання все ж по-іншому мотивуються, ніж у піснях про жінку-коханку. Жінка, в якій віла відібрала чоловіка, страждає, адже її обділено увагою й коханням, але відваги боротися немає через те, що вона боїться віли. Змінюється образ спокусниці: замість частого наголошування на зухвалій поведінці жінки підкреслюються надприродні властивості віли.

Перший виданий варіант цього тексту з'явився у збірці жіночих пісень Б. Петрановича 1867 року. Низка наступних записів підготовлені в Хорватії<sup>23</sup>, і серед них можна прослідкувати спільне походження пісень та варіювання мотивів.

---

<sup>23</sup> Б. Крстич у переліку мотивів зараховує жінок і віл до тієї ж групи мотивів (с. 13, 173). Як і в решті випадків, йому не вистачає варіанта з хорватських рукописів, що стосовно цієї пісні є дуже релевантним, оскільки їх існує багато. Петрановић I, 19; МХ V, 22 (Цигановић); МХ V, 23 (Строхал), Кухач V, 390 (1993); Делорко: Народне пјесме котара Карловац 67; Жганец (к) 356; Штанфел МХ 48 = ЗИФ 6–8 № 13; Каменар МХ 171 = ЗИФ 2 № 9; МХ V, с. 434; Босанска вила 8 (1893), с.

Пісні про покинуту дружину починаються зображенням її болю та страждання, що тривають, як наголошує лірик, дуже довго: дев'ять років вона живе самотньо й нещасливо, не маючи з ким розділити свою долю, окрім хіба квітів та вінця. Йован-беговиця, прогулюючись садом, життя порівнює з пустоцвітом:

Па долази калоперу цвјету,  
Калоперу тихо приговара,  
«Калопере, јалово цвијеће!  
«Ни си сијеш, ни се пресађујеш  
«Баш ко и ја млада невјестица.

Її нереалізованість подвійна, оскільки вона тужить за чоловіком та хоче дитину, але (пісня тільки натякає на це) безпорадній та зраненій, їй не вистачає хоробрості та соромно комусь відкрити своє страждання, аж доки її голосіння почують свекор чи дівер. Хід ліричних подій тоді пришвидшується втручанням чоловікового брата чи батька. Покаранням віли або погрозою вони зупиняють любовний зв'язок чоловіка з демонічною істотою, яка відвернула від дружини. У різних варіантах віла не відстоює своє право на чоловіка.

У варіанті зі збірки В. Жганца віла своє право на коханця виправдовує словами матері, яка своєму синові ще з колиски співала, що оженить його на білій вілі. Цей заповіт міг би бути обрядового походження, але він наративно розвинений і давно спрямований відповідно до морального права людини.

Через погрози вілі лірик висловлює ставлення суспільства, яке захищає право покинутої жінки, даючи їй або її захисникам моральний дозвіл убити спокусницю. У пісні Б. Петрановича свекруха вбиває вілу, а потім з її утроби ножем виймає сина із золотими руками та золотим волоссям, та і його вбиває. У картині жорстокого покарання дивовижний колір дитячих рук та волосся підтверджує нелюдське походження небажаного плоду. Свекруха чи дівер як представники чоловікового роду, захищаючи зганьблену честь, частіше вбивають вілу, ніж сама

---

42–43; Хорватић 13, 17; Шапкарев 3 (Марко питає сина, куди той щовечора ходить – в пустині цілує посестру самовілу).

жінка<sup>24</sup>. У пісні Ф. Кухача віла гине, але від руки покинутої жінки. Мара набирається хоробрості після дев'яти років безпліддя тільки тоді, коли дізнається, що плач випадково чула свекруха, а тому страждання стають не лише її власними. Це наштовхує на вбивство віли й демонічної дитини. Жінка мститься за украдене кохання і безплідність, за нездійснене любовне й материнське щастя. Хоча таке насильство можна оправдати знищенням нечистої істоти, в мотивації її вчинку лишається лише скривдженість жінки.

У трьох близьких варіантах з околиці Карловця про Іванову кохану й вілу покарання немає, а з'являється лише погроза. У варіанті Р. Строхала віла, яку застали в ліжку, просить матір свого коханого не відрізати їй волосся: «...*жер би била вила мед вилама, как је твоја снаха мед снахама*» (МХ V, 23). Паралелізм двох світів та кореспондентність цінностей у них зіставляються у площині соціальної взаємоповаги.

У пісні, де драматична напруженість найсубтильніше виражена ліричним способом через підбір слів та структуру вірша, свекруха чує, як дівер питає невістку, чому та *сумна й понура* (нујна и туробна). Свекруха погрожує відрізати вілі волосся, побачивши невістку, що стоїть біля ліжка сина, в якому спить демонічна істота.

Ви́ла се је премило молила:  
Некајте ме мајко Иванова!  
Закај ниси мед вилами  
Как је моја снаха мед снахами.

Каменар ркп. МХ 171, 9

Найбільш розгорнутий варіант про вілу-заводницю (опублікований у «Боснійській вілі»; 78 віршів) поширюється на всі сегменти дії. Риторично розвинене розширення всередині ліричної ситуації досягається розлогим дівочим «наріканням» на долю, тоді, коли межі ліричної дії наближаються до епіки епізодичними розширюваннями. Процес епізації спостерігається й у зміні оточення: зведення рахунків з вілою відбувається не у внутрішньому просторі, як у ліричних віршах, а на леваді, де

---

<sup>24</sup> МХ, с. 434 Марковић, дитя на шаблі – Строхал II, 152.

брат убиває її стрілою. Епічний тон не змінюється й під час доведення дівером, що віла мертва. Також присутні елементи вихваляння здобиччю, прикрасами й одягом. У кінці подано реакцію брата на звістку про смерть віли-коханки. Замість горювання або ж щастя від звільнення, оскільки ці стосунки були результатом чар, його почуття виражені в одній з пісень нечіткої структури та невиразного змісту.

Міфологічні елементи у цих релятивно коротких піснях своєю демонічною аурую надають конфліктові жінки та чоловіка певної глибшої мотиваційної основи. Коханки, у контексті очевидного зв'язку пісень про жінок та віл, отримують певне демонічне звучання.

## Д ж е р е л а

- Ангелов Б.; Вакарелски Х.* Сенки из невиделица. – София, 1936.
- Барток Лорд В.* Bartok; A. Lord. Serbo-Croatian Folk Songs. – New York, 1951.
- Богишић В.* Народне пјесме из старијих, највише приморских записа. – Београд, 1878.
- Веркович С.* Народне песме македонски Бугара. 1, Женске песме. – Београд, 1860.
- Ђикић О.* Srpske muslimanske ženske pjesme u Hercegovini, 1898. – Arhiv SANU, Etnografska zbirka, br. 36
- Жганец В. (κ)* Hrvatske narodne porijevke iz Koprivnice i okoline. – Zagreb, 1962.
- ЗИФ* Arhiv rukopisa Zavoda za istraživanje folklora (sada: Zavod za etnologiju i folkloristiku). – Zagreb.
- Истарске – Istarske narodne pjesme.* – Опатіја, 1924.
- Караџић В. Ст.* Српске народне пјесме. – Београд. – Књ. 1–9.
- Караџић В. Ст.* Етнографски списи. – Београд, 1972.
- Курт Џ.* Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske). – Mostar, 1902. – Sv. I.
- Лубурић А.* Рукопис. Архив Србије.
- Михайлов П.* Български народни песни от Македония. – София, 1924.
- Миладиновици.* Български народни песни. – Zagreb, 1861.
- Милојевић М.* Песме и обичаи укупног народа српског. – Београд, 1869–1870. – Књ. 1–2.
- Митически балади.* Българска народна балада и песни с митически и легендарни мотиви. – София, 1993.

- МХ*. Hrvatske narodne pjesme, Кпј. 1–9. – Zagreb, 1896–1939.
- Обрадовић М.* Српске народне женске пјесме из Босне, 1890. – Архив САНУ. Етнографска збирка, бр. 25/1.
- Петрановић Б.* Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. – Књ. 1–3. – 1867–1870.
- СбНУ.* Сборник за народни умотворения и народопис. – София. – Т. 1–, 1889–

## Л и т е р а т у р а

- Агапкина Т.* Демони как персонажи календарной мифологии // Славянский и балканский фольклор. – Москва, 2000. – С. 212–242.
- Ангелов Б.* Българската народна балада (Балади за самовили – самодиви) // Известия за народния Етнографски музей (София). – Т. 12. – 1936. – С. 1–29.
- Арнаутов М.* Очерци по българския фолклор. – Кн. 2. – София, 1996.
- Байбурун А.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Ленинград, 1983.
- Бандић Д.* Табу у традиционалној култури Срба. – Београд, 1980.
- Бошковић-Стули М.* Balada o pastiru i tri vještice // Народно стваралаштво – Folklor (Београд). – вип. 7. – 1968. – № 25. – С. 20–36.
- Бошковић-Стули М.* Baladni oblici bugarštica i epske pjesme // Forum (Zagreb). – 27. – 1988. – № 5–6. – С. 501–511.
- Братић Д.* Gluvo doba. Predstave o noći u narodnoj religiji Srba. – Beograd, 1993.
- Виноградова Л.; Толстая С.* К проблеме идентификации и сравнения персонажей славянской мифологии // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. – Москва, 1994. – С. 16–44.
- Виноградова Л.* Сексуальные связи человека с демоническими существами // Секс и эротика в русской традиционной культуре. – Москва, 1996. – С. 207–224.
- Виноградова Л.* Календарные переходы нечистой силы во времени и пространстве // Концепт движения в языке и культуре. – Москва, 1996. – С. 166–184.
- Виноградова Л.* Значење календарских периода за карактеризацију митолошких бића // Расковник (Београд). – 1999. – № 95–98. – С. 81–105.
- Георгиева И.* Българска митология. – София, 1993. – 2. изд.
- Детелић М.* Место сусрета људског и нељудског света у епици // Расковник (Београд). – 1999. – № 95–98. – С. 120–135.
- Дрндарски М.* Вила бродарица и вила изворкиња – сличности и разлике // Расковник (Београд). – 1998. – № 93–94. – С. 98–112.

- Дукова У.* Die Bezeichnungen der Dämonen // Балканско езикознание (София). – 26/1983. – № 4.
- Ђорђевић Т.* Вештица и вила у нашем народном веровању и предању. – Београд, 1953.
- Живков Т. Ив.* Народ и песен. – София, 1977.
- Зеленин Д.* Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. – Москва, 1995.
- Зечевић С.* Митска бића српских предања. – Београд, 1981.
- Иванова Р.* Епос обред мит. – София, 1992.
- Јовановић В. М.* О лажној народној поезији // Књижевна историја (Београд). – 1997. – № 102. – С. 193–204.
- Килибарда Н.* Богољуб Петрановић као сакупљач народних песама. – Београд, 1974.
- Крњевић Х.* Обредни предмет «молитвена чаша» у песми «Диоба Јакшића» // Српска фантастика. – Београд, 1989. – С. 207–220.
- Крстић Б.* Женидба човека вилом // Прилози проучавању народне поезије (Београд). – 4, 1937. – № 1. – С. 99–119.
- Левинтон Г.* К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. – Москва, 1975. – С. 303–319.
- Маринов Д.* Народна вяра и религиозни народни обичаи // Сборник за народни умотворения и народопис (София). – 28, 1914.
- Милошевић-Ђорђевић Н.* Заједничка тематско-сигејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције. – Београд, 1971.
- Мороз Й.* Женски демонични образи в българския фолклор и вярвания. – София, 1989.
- Недељковић М.* Годишњи обичаји у Срба. – Београд, 1990.
- Путилов Б.* Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. – Москва, 1975. – С. 141–155.
- Топоров В.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Труды по знаковым системам (Тарту). – 5, 1971.
- Чајкановић В.* Мит и религија у Срба. – Београд, 1973.
- Чајкановић В.* Стара српска религија и митологија. Приредио Војислав Ђурић. – Београд, 1994.
- Шмаус А.* — Alois Schmaus. Die Fee entzweit Brüder // Gessammelte slavistische und balkanologische Abhandlungen. – II teil. – München, 1973.



## ДЕМОНИ У СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ

Літературно-історична типологія на прикладах  
східнослов'янських і південнослов'янських літератур

Демони в слов'янських літературах найчастіше християнського чи фольклорного походження, рідше їх джерелом є міфологічні традиції східних народів, сциєнтичні і герметичні вчення. Вибір істот, частота їх появи, спосіб зображення й функції в художніх творах залежать від поглядів авторів на світ душею наділених істот в рамках світогляду під час народження твору, розповсюдження вірувань, включених у літературний текст, відкритості епохи, жанру й автора до мотивів з інших літератур і міфологій, а також від сюжетної мотивації персонажів та ідеї, яку автор висуває у тексті.

Відображення демонів у східних, західних і південних слов'ян мають схожі й різні риси, оскільки існують демони, в яких з давніх часів вірять усі слов'яни, а також ті, які є специфічними для кожної групи слов'ян, окремих народів чи етнічних груп. Крім того, у представників різних віросповідань ставлення до демонів теж може бути різним. У виборі письменниками демонів як персонажів творів, у редукції, типізації або створенні їхніх рис у художніх творах відобразилися також відмінності, зумовлені особливостями міфологічного джерела. Наприклад, східні слов'яни вірять у «кикимор», невідомих південним слов'янам, тоді як «здухачи» не трапляються в фольклорних записах слов'янського сходу. Решта відмінностей і схожостей з'являються як результат існування відмінностей і подібностей у розумінні функцій літератури, поетики жанру і тексту, а також особливостей індивідуального авторського уявлення про демонів. Діахронічний і синхронний принципи співіснують у розумінні типів літературного зображення демонів в окремі епохи, тоді як типи, як позачасові образи, можуть в історичному перебігу «перестрибувати» окремі відрізки в безупинному зв'язку епох, але, з іншого боку, вони все ж не позбавлені історичних властивостей, тому що можуть представляти домінуючий тип певного періоду історії літератури.

Посилаючись на найбільш репрезентативні твори, ми представимо загальну літературно-історичну типологію демонів і спосіб їх зображення в літературах східних і південних слов'ян.

ХРИСТИЯНСЬКІ УЯВЛЕННЯ про демонів, відображені в релігійно-літературних текстах середньовіччя, відродження і бароко, почерпнуто з таких джерел: Святе Письмо, апокрифи, проповіді, повчальні твори, а також усна традиція, народне християнство і візуальні зображення (фрески, ікони, релігійні картини й ілюстровані церковні книги). Різниця між православним та римо-католицьким віросповіданнями, грецькою та латинською книжністю частково позначається на мотиво-тематичних уподобаннях літературних творів, які все-таки створено на загальних засадах біблійної і раньохристиянської літератур. У центрі їхньої уваги – зіткнення божих і диявольських сил, християнські зрозумілого добра і зла.

У книжці «Демонология в древнерусской литературе» (1915) Ф. Рязановський назвами розділів: «Бесы-мучители», «Бесы-искусители» – виділяє два типи демонічних істот та їхніх дій, які, звісно, трапляються також у літературах інших народів. Демони як істоти, вселяючись у тіло людини, мають над ним владу, поки не будуть вигнані. Святі з житій, наприклад Лаврентій-затворник Печерський, подібно до Христа в «Євангеліях», дивовижним чином зцілюють одержимих демонами. Пізніше ця здатність передається також земним решткам, які стають чудотворними. Так, у сербських середньовічних житіях мощі святих Сімеона мироточивого і святого Сави сербського зцілюють біснуватих і хворих.

Празразок перевірки твердості віри через підштовхування людини демоном до відмови від свого бога і від порятунку являють собою спокуса Христа дияволом, спокуса Єви змією [Рязановский, 73], а також візантійські й латинські тексти про демонічну облогу людей, вірних Богу. Спокуса Христа в пустелі демонами, описана в «Євангеліях», спокуса св. Антонія, представлена в «Житті святого Антонія», написаному Афанасієм Александрійським, в слов'янському світі лягли в основу середньовічних повістей про бісів, які спокушають пустинників. У житіях святих і патериках – збірниках повчальних оповідань

про життя подвижників і ченців – демони найчастіше вводять у спокусу людей сильної віри і доблесті. Епізоди про життя самітників, пустинників розвинені в численних мотивах опору, іноді тимчасовому підпорядкуванні демону й остаточному подоланні та перемозі над його неправдивими обличчями чи пропозиціями. У притчі про Микиту-затворника (Києво-Печерський патерик) демон янгольським голосом і чудовими пахощами вводить в оману віруючого, а дияволи обманюють преподобного появою в особі Христа в «Житії Ісакія Печерського» [Рязановский, 53]. У давньоруській літературі відомі також епізоди спокуси протопопа Авакума [Гусев], Іоана Печерського-відлюдника, Серафима Саровського. У «Житії Петра Коришського» Теодосія хілендарця самітника спокушають біси у вигляді змії, армії демонів і голосу сестри, яку він залишив, але він їх відганяє тривалим постом, молитвами і співом псалмів. З допомогою архангела Михаїла, Петро виганяє їх зі своєї печери. У «Житії Йована Рильського» Євтимія Трновського та в житіях Іоана Осоговського й Гаврила Лесновського також представлені бісівські спокуси. Демони не залишають у спокої також братів у монастирях і насилають їм сон під час Божої служби. Силу святих підтверджує вигнання бісів блуду, які в подобі гарних жінок підштовхують до гріха. Пізній відгук цієї теми зустрічаємо в оповіданні сербського реаліста Милорада Шапчанина «Батько Варнава», де автор висловлює сумнів у достовірності Варнавиних слів про опір привабливій дівчині, а також повісті «Отець Сергій» Льва Толстого, створеній за життєвим зразком. У романі «Легіони святого Адофоніса» сучасного македонського письменника Славка Яневського героя, вампіра Борчила, спокушають демонічні жінки. Повість «Біс плоті» українського письменника Валерія Шевчука представляє мандрівного ченця, який погоджується вигнати демона, що змушує дівчину кидатися в обійми чоловіків.

Тема зречення Христа та продажу душі дияволу, з яким грішний герой підписує договір, одержуючи натомість могутність, багатство, славу, кохання чи здійснення всіх бажань, була дуже популярна й поширена. Повчальна притча найчастіше

закінчувалася покаянням відступника від віри і його порятунком від сил зла. З епізоду візантійського «Життя Св. Василя Великого» про звабу хлопчика виникли і стали самостійними слов'янські обробки цього сюжету. У «Повісті про Е(в)ладія» закоханий слуга зрікається Христа і підписує договір з дияволом, щоб домогтися кохання дочки господаря. Після весілля він кається, а молитви Святого Василя і народу в церкві приносять прощення Бога [Стевановић, 31–32]. Короткий восьмистопний піснопів серба Вікентія Ракича початку XIX ст. являє собою переробку притчі про Еладія. У деяких елементах схожа на неї російська «Повість про Саву Грудцина» з XVII–XVIII ст., створена під впливом «Історії про Йосифа Прекрасного» Єфрема Сиріна [Журавель, 153–5, 147]. Юнак вступає в інтимні стосунки з приятелькою батька, яка, будучи послідовницею диявола, напоїла його зіллям, коли він одного разу не виконав її бажання. Ремізов, російський прозаїк XX ст., у своїй версії повісті про Саву Грудцина дещо змінив і психологічно поглибив стару притчу [Грачева].

Договір із дияволом про продаж душі за багатство й могутність та наступний порятунок від вічних мук стараннями Богородиці описується в «Притчі про солдата», «Повісті про бідного чоловіка, якого диявол зробив царем», «Слові та притчі про одного купця». У Польщі з'явилася легенда про чорнокнижника пана Твардовського, який продав дияволу душу, підписавшись кров'ю, щоб той виконував його бажання, але у вирішальний момент він урятувався від пекла. Упродовж XVIII ст. завдяки в тому числі переробці Льовшина притча ввійшла також у російську літературу [Бегунов], а в XIX ст. була оброблена й перероблена в текстах М. Загоскіна, Н. Радищева, В. Оліна, А. Подолинського. «Диво Богородиці з Теофілом», написане грецькою мовою, було популярніше на Сході, але існувало теж у західних слов'ян в рамках культу і легенд про дива Богородиці. У південних слов'ян існують скорочені глаголичні обробки чудес («Міраклі блаженної діви Марії»), більшість же перекладів, написаних кирилицею, створено за притчею з «Чудес Богородиці», третьої частини «Амартолон сотирії» Агапія Критського XVII ст. [Стевановић,

50]. Персонажі повчальних оповідань про гріх і всемогутність покаяння підпорядковуються демонічним істотам через сріблолобство. У «Притчі про Агапія Карула» багач позбувається багатства, кров'ю підписує відречення від Христа, але потім у церкві молиться, засинає й знаходить порятунок. Вікентій Ракич в «Житті Василя Великого» обробляє і цю християнську легенду.

Новозавітні описи Антихриста і демонів зі Страшного суду [«Євангеліє від Матвія» 24–25, і «Апокаліпсис» Івана, 19–20], апокрифічні бачення апостолів і ченців із розширеними картинами пекла, текст «Ходіння Богородиці по муках», в якому Матір Божа спускається з архангелом Михаїлом в пекло, відомі в перекладі старослов'янською мовою та в пізніших слов'янських його редакціях. Під впливом візантійських слів Дамаскіна і Студита, Єфрема Сиріна також слов'янськими мовами з'являються церковні проповіді з мотивом другого приходу Христа і Страшного суду. Такі проповіді (наприклад, розмови Климентія Охридського) читаються напередодні Великоднього посту, щоб закликати грішників до покаяння. Есхатологічні мотиви з'являються в текстах «Слова Св. Бернарда про засуджену душу», «Сказання від страшного дня від вогненного суду», які склав Марко Марулич чи якийсь чакавець XV ст. У «Комедії від Воскресіння Ісуса Христа» Мавра Ветрановича, дубровницького поета XVI ст., Христос розмовляє з дияволами і Люцифером у пеклі.

У «Пролозі на небі» передромантичної поеми «Плач Рахілі» Костянтин Маркович представив, як Сатанаїл із частково християнізованими фуріями намагаються перешкодити Божим намірам, але наприкінці перший задовольняється побиттям немовлят та Іродовим стражданням в пеклі. Дам'янов помічає подібність між Сатанаїлом із «Плачу Рахілі» і Сатаною з «Променя мікрокосму» Негоша, а також спорідненість «Пісні про Еладія» Ракича з поемою «Святий Сава» Никанора Груїча [Дам'янов, 181].

«Чин биваеми на разлучение души» з «Квітної тріоди» як обрядовий текст православної церкви для полегшення шляху в потойбічний світ душі вмираючого передав деякі демонічні мотиви й теологічні образи середньовічним літературним текстам.

У літературі епохи ВІДРОДЖЕННЯ і БАРОКО переважало алегоричне зображення демонів, в якому проглядає наслідування античної міфології. У давньохорватській літературі дубровницький гуманіст кінця XV ст. Яків Буніч створив латинською мовою «Викрадення Цербера» (*De raptu Cerberi*) з істотами античного пантеону і християнськими алегоризаціями. У пасторально-міфологічному творі «Гори» у дусі Аркадії Санацара й Овідійських перетворень Петар Зоранич у п'ятій, дантівській, главі розповідає, як віла відводить його в пекло до прив'язаного ланцюгом Люцифера, чії сльози спливають вогненними річками, а помахи крил створюють холод. Тут з'являється нащадок «глави пекельного королівства» і семиголової Химери. Істоти з пекла зустрічаються також у п'єсі Івана Джива Гундулича «Прозерпіна викрадена», яку бароковий поет написав за зразком латинського епосу Клаудіяна. У зображенні пекла в епосі «Осман» Гундулич спирався на мотиви сходження Енея в пекло і на християнсько-дантевські картини. За зразком злої чарівниці Арміди Торквато Тассо з епосу «Звільнений Єрусалим» Джоно Палмотич створив драматичну п'єсу про втечу християнського лицаря Риналда з зачарованого острова. Слуги і почет закоханої чарівниці – сильні й потворні демони.

В алегорично-міфологічних п'єсах, пасторалях віли представлені як закохані чи байдужі до кохання красуні лісів або джерел (Микола Налешкович, Мавро Ветранович, Джоно Палмотич та ін.).

Східні слов'яни як і південні, за винятком Далмації, протягом відродження і бароко не мали тісного контакту з італійською літературою. Поштовхом до створення нової моделі фантастики у росіян XVIII ст. стали популярні тоді орієнтальні чарівні казки й притчі про дивовижні пригоди. Дуже популярний збірник російських казок В. Льовшина подає з безліччю модифікацій образи Баби Яги, Кошія, пана Твардовського й інших демонів з усної традиції. Ці притчі мали вплив на низку поем кінця XVIII – початку XIX ст. Сучасник Льовшина, автор «Абебеки російських забобонів», Михайло Чулков у книзі «Пересмішник» показує злих духів на службі у чарівника, які шкодять героям.

Михайло Попов у казковому зображенні пригод давніх слов'янських князів і індійських царів («Старовинні дивовижі») представив злого чарівника Карачуна. Демонів із народної низової міфології він підняв до рангу богів і зобразив їх як другорядних героїв (Кікімора) чи паралельно використовував народні й античні імена (русалка і німфа). У травестійно-бурлескній поемі І. Котляревського «Енеїда» також представлені картини пекла.

«ГОТИЧНИЙ» РОМАНТИЗМ демонічних істот і події найчастіше зображує в баладах, поемах і фантастичних розповідях. Поети і прозаїки в період романтизму звертаються до народної традиції, в якій вони могли знайти міфологічний матеріал свого народу, підкреслюючи, з одного боку, народні риси літератури, а з іншого, задовольняючи потребу творів в існуванні потойбічних дивовижних злих істот, а також запозичують і адаптують мотиви, жанрові риси, спосіб обробки західноєвропейських літератур – із балад Бюргера («Ленора»), Гете, Скотта і Шиллера, з розповідей Гофмана і Тіка, творів тривіальних австро-угорських авторів, що залишили слід в літературах слов'янського сходу і півдня.

Проте обмін був двоспрямований, тобто відбувався і в зворотному напрямку. Наприкінці XVIII ст., після повідомлень про судові процеси над вампірами в Угорщині та появи дорожніх записок А. Фортиса «Поїздка в Далмацію» виникло надзвичайне зацікавлення вампірами в західних літературах. Балкансько-слов'янські вірування увійшли до текстів італійських, французьких, німецьких, а також слов'янських авторів про небезпечних істот з екзотичних країв. Так створено кілька «вампіристичних» містифікацій ілірійських балад французького поета Проспера Меріме [Yovanovitch, 267–309]. Поява мотиву слов'янського фольклорного походження в слов'янських літературах отримала, хоч як парадоксально, поштовх із західних літератур. Так, приміром, в оповіданні «Сім'я вурдалака» Олексія Толстого, написаному французькою мовою, офіцер приходить у сербське село й закохується в дівчину, чій домочадці – вампіри. В оповіданнях сербів Атанасія Ніколича і

Янка Веселиновича («Вічність») небіжчик заводить у потойбічний світ свого побратима.

Після менш удалих спроб М. Карамзіна, І. Дмитрієва, М. Львова, О. Мерзлякова, Муравйова й інших у створенні російської балади та появи двох перекладів балади Г. Бюргера «Ленора» з-під пера В. Жуковського і П. Катеніна набула розвитку важлива полеміка П. Гнідича і О. Грибоєдова про ідеали національної балади. Жуковський пізніше створив «Світлану» – вільну переробку балади Бюргера, опускаючи загробні жахи твору німецького поета й додаючи елементи народних звичаїв: ворожіння дівчат про судженого [Душечкіна, 90], натомість Катенін відповів баладою «Лісовик» (Леший), що повністю ґрунтувалася на російському фольклорі. Балади й ліричні пісні, у яких присутні нечисті не-людські істоти, пізніше створюють Олександр Пушкін, Михайло Лермонтов, Микола Маркевич, Андрій Подолинський, Левко Боровиковський, Тарас Шевченко, Афанасій Фет, Михайло Некрасов, Олексій Толстой, Аполлон Коринфський, Мірра Лохвицька, розширюючи рамки народних вірувань і легенд новими мотивами і значеннями. Хоча балади з демонічними персонажами були відомі у південних слов'ян, вони не викликали поширення інтересу до цього жанру. Сербський романтик Лаза Костич свої перші вірші написав німецькою мовою у дусі балади Гете, але, прислухавшись до доброзичливих порад, почав писати рідною мовою. Занадто моралістська могильна балада «Нічниця» сербського поета, який підписався псевдонімом Іле Міле, є невдалим наслідуванням духу англійських і німецьких поетів. У баладах словенського поета кінця ХІХ ст. Антона Ашкерца мотиви з народних пісень переплітаються із демонічними мотивами європейської балади («Нічна мандрівниця», «Корабельник», «Межовий камінь»).

У поезії романтизму демони як епізодичні персонажі в поемах Андреева, Радищева і Жуковського, Сіми Мілутиновича (людожерка в «Різновиді лицарства»), Пушкіна (Чорномор і відьма Наїна в «Руслані й Людмилі») марно намагаються перешкоджати здійсненню бажань позитивних героїв. Опис жахливого сну Тетяни в п'ятій главі «Євгенія Онегіна» пророкує



страждання, які її очікують. Як самостійні персонажі демони займають важливе місце в зав'язці і розв'язці поем «Пан Бурлай» А. Подолинського, «Демон» М. Лермонтова, «Упир» О. Чужбинського, «Ніч Івана Купала» Й. Суботича та ін. Відкинутого любовного суперника з поеми Йована Ілича «Пастухи» бачать у небі, з відьмами, хмарами, крилатим драконом і «грабанцияшем». Понад те, короткі пісні часто названо ім'ям демона, наприклад «Русалка», «Домовик», «Чорногорець, полонений вілою», що, звісно ж, ставить демонічний світ у центр уваги.

Пародії на демонічні мотиви являють собою окрему групу текстів, у яких образи і характери демонів з раніше написаних текстів підпорядковуються подвійному прочитанню, що враховує існування джерела і нового тексту. Комічне перевертання взаємовідносин демонів і людей, пародійне перетворення готичних мотивів бачимо в поемі П. Катеніна «Княжна Милуша», та казці Некрасова «Баба Яга». У деяких пародіях демонічні мотиви підкреслюють недоліки противників на літературному полі. Пародійне зображення античного чи християнського пекла як бюрократично влаштованого ієрархічного світу може мати й сатирично-політичне підґрунтя (Вельтман, Пушкін, Й. Йованович-Змай, Суботич, Л. Толстой).

Тема кохання як підпорядкування пристрасті чи завоювання – улюблений об'єкт романтичної фікціоналізації і реалістичної деміфологізації відносин, наприклад, русалки (віла) і людини чи демона і жінки. Бездушний демон- спокусник (спокусниця) приманує своєю красою, сміхом чи привабливим голосом людську істоту. Диявол в образі Варфоломія з оповідання В. Титова (і Пушкіна) «Самотній будиночок на Васильєвському острові» знищує любов закоханого Павла до непорочної дівчини, а її спокушає. О. Сомов в оповіданні «Купальський вечір» і А. Подолинський у поемі «Пан Бурлай» зображують русалок, які заманюють хлопців і приводять їх до смерті. «Упир» з оповідання В. Даля в образі привабливого незнайомця приносить смерть батькам дівчини, яка в нього закохалася. Літаючий привид п'є кров в оповіданні І. Тургенєва «Примари». Покійний чоловік або жагучий коханець як вампір залишає

сліди своїх зубів на шії дружини чи коханки. «Київська відьма» О. Сомова не може опиратися покликам Шабаша, спричинить загибель також козака, який через кохання потайки стежить за нею. Покинуті дівчата стають русалками, які мстяться своїм невірним коханцям (оповідання «Русалка» Сомова, незакінчена п'єса «Русалка» Пушкіна).

Темні сторони, (не)людські слабкості й найглибші безодні зла досліджують деякі з оповідань і поезій готичного романтизму, як-от, наприклад, оповідання-«трагедії» Гоголя «Вечір напередодні Івана Купала» і «Страшна помста».

Інтертекстуальні зв'язки всередині національної літератури чи зв'язки між слов'янськими літературами сильніші у прозі, ніж у поезії та драматичних текстах. Оповідання Ореста Сомова, Антона Погорельського і Михайла Погодіна підштовхнули Гоголя подати демонів з переплетенням див з реальним зображенням сільських вірувань. Фантастика й фольклорне походження гоголівських оповідань «Вечорів на хуторі біля Диканьки» й оповідання «Вій» зі збірки «Миргород» вплинули на появу схожих оповідань у східних слов'ян («Святкові вечори» М. Билевича, «Вечори на Хопрі» М. Загоскіна, оповідання К. Луганського – В. Даля, Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка, М. Данилевського, І. Франка) і південних слов'ян (оповідання «Корчма у Півзірки на іменини кульгавого коробейника» Й. Грчича, «Диявольські справи» І. Огняновича, оповідання М. Глишича, М. Шапчанина, С. Матавуля та ін.).

Романтики обробляли народні перекази про демонів, але широкий діапазон авторських позицій зумовлений їхнім ставленням до джерел: від набуття фольклорних рис до значних відступів від фольклору (наприклад, Кошій Безсмертний – скупар і лихвар у незакінченій п'єсі О. Островського «Іван Царевич», великопанський і чарівний Кікімора в п'єсах Кюхельбекера, закохана Баба Яга в поемах Катеніна і Некрасова). Гоголь створив образ вія з кількох елементів, удавана етнографічна справжність якого виявилася необґрунтованою. Авторі містифікацій фольклору вигадували також образи демонів: в ніби-то обрядових піснях болгар-

мусульман («Веда слов'ян») – юд, в містифікаціях Мілоєвича, ілїрійських баладах Меріме – вампірів.

**АЛЕГОРИЧНИЙ РОМАНТИЗМ.** У літературах романтизму демони представлені алегорично як захисники народу чи поезії. У сербській літературі, яка більше за інших розвинула саме такий образ красунь із надлюдськими здібностями, алегорична реміфологізація віл почалася з заміни античних захисниць мистецтва, муз – істотами з національної міфології, щоб пізніше захисниці національної поезії переросли в захисниць народу. Віли втрачають свої погані якості, стають ясновидицями й порадиницями та рішучими воїнами, які спонукають народ до повстання за свободу. Простота алегоричної ідеї і часте використання образу віл привели в сербському романтизмі до тривіалізації, але й також до естетичного ускладнення образів через надання їм нових значень, у чому досяг висот Лаза Костиц. У драматичній поезії сербського романтизму віли з'являлись у патетичних алегоричних п'єсах і трагедіях з народної історії: «Сон Королевича Марка» Йована Стерїї Поповича, «Пролог у картинах» Йована Суботича, «Спасівська ніч» Светозара Мілетича, «Зрадник Вук» Грчича. Поет Сима Милутинович у «Трагедії сербського государя і вождя Карагеоргія» (1847) зображує потворне «Дітище Цвієти», гротескного виродка з рисами тварини. На відміну від Карагеоргія, який уособлює етичні цінності, християнську віру й історичне бачення звільнення, чудовисько алегорично представляє гріхи, пекло й чужу віру, а також історичну зраду вождя першого сербського повстання. У поемі «У царстві самодів» болгарина Івана Вазова поетичний суб'єкт перебуває між драконихою (алегоричний образ любові) і самодівою (втілення поезії). Зовсім особливий підхід до алегоричного і символічного використання зустрічається у важких для розуміння і герметичних поемах Дж. Марковича Кодера. Переплетіння фрагментарних картин про віл та міфологію рослин, зірок, птахів і містичної географії рідних гір підпорядковане звеличенню початку безперервного перетворення одухотвореної природи.

Під впливом поетичної розв'язки відносин вищого добра і зла в творах європейських преромантиків («Втрачений рай» Мільтона, «Фауст» Й. Гете) і романтиків – демонічних бунтівників Дж. Байрона – у слов'янському світі також з'являються поетичні й драматичні твори, у яких протистоять Бог і Сатана. У поемі «Промінь мікрокосму» П. Негоша зображується зіткнення грішного ангела і Бога. Містерії поляків – «Син землі» Ю. Словацького, «Дзяди» А. Міцкевича уявляють людину між Люцифером і небесними силами, ангелом і дияволом. У містеріях Олексія Тимофєєва «Останній день», «Поет», «Життя і смерть» представлено алегоричне тлумачення зіткнення руйнівних і розбудовчих сил. У п'єсі «Іжорський» В. Кюхельбекер іронічно обробляє мотив із дияволом-Кікімором, а в п'єсі «Іван, купецький син», опублікованій у ХХ ст., він частково перебудовує традиційне співвідношення людського і демонічного світів: донька відьми закохана в чоловіка, готова до жертви і співчуває болю жінки, а купецький син байдужий: він посилає на смерть свого рятівника і дружину. Сатиричний і пародійний зворотний бік романтизму, зачарованого метафізичними розколами, подають тексти О. Сенковського («Великий прийом у Сатани») і О. Толстого про зникнення пекла і його оновлення.

У п'єсі «Ніч на роздоріжжі» Козака Луганського (Володимира Даля) зображено конфлікт водяного, лісовика і домовика на межі їхніх світів.

У російській літературі ХІХ ст. карамзінівський тип героїчної казки у віршах був зразком для Андрєєва, Пушкіна, зокрема в поемі «Руслан і Людмила», а в стилі пушкінських казок створені й казка про царя Берендея, і п'єса-казка про Івана Царевича. У сербській і хорватській літературі казки писали всередині й наприкінці ХІХ ст. Йоксим Нович Оточанин, Ілія Вукичевич, Івана Брлич-Мажуранич, у болгар у першій половині ХХ ст. – Ангел Каралійчев. У казках Ілії Вукичевича переплітаються елементи чарівної казки і моралістичного повчання («Диявол і дівчина» – диявол будить самолюбство і бажання досягти матеріальних благ), чарівної, алегоричної казки й сатирично-комічного оповідання («Казка про село Врачи і Симу Ступицу»

про дурних селян і диявольське руйнування села). Казка Вукичевича про царя Горана – коханця, який живе лише вночі і хоче бути безсмертним, закінчується його загибеллю від променів сонячного світла. Зниження статусу казок до літератури для дітей зменшило й повагу до них як літературного жанру.

РАЦІОНАЛЬНО-КРИТИЧНИЙ РОМАНТИЗМ І РЕАЛІЗМ. Ще критика епохи Просвітництва заперечувала реальне існування демонів і висміювала забобони, керуючись ідеєю про те, що їх можна викоренити освітою народу. Ця тенденція, проте, пов'язана не лише з просвітою і творами, в яких дивовижні події пояснюються реальними причинами, а й з романтизмом, фольклорним реалізмом та реалізмом. Протягом ХІХ ст. з'являлися різні поетичні твори, побудовані на викритті віри в демонів. Із посиленням критично-раціонального ставлення до народного марновірства змінюється і співвідношення фантастики і реального світу у світогляді. Ці зміни відбувалися в основах культури і віддзеркалювалися в історії літератури. Змінюються наративні форми, а в творах фольклорно-романтичного чи фольклорно-реалістичного напрямку оповідач віддаляється від народного оповідача чи від героя, який бачить демонів. Страшні зустрічі з нечистими істотами бачаться як результат марень, страху, пияцтва, сну чи докорів сумління.

У реалістичній літературі демонічний світ переноситься у вимір психологічних конфліктів чи засуджується як марновірство. В оповіданнях М. Гоголя, М. Білевича, М. Загоскіна, Й. Грчица, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Франка переплітаються романтичні й реалістичні елементи, тоді як у творах С. Матавуля, М. Глишича, В. Даля, О. Стороженка переважає реалізм. Під дією алкоголю герої Одоєвського («Про мертве тіло, що невідомо кому належить»), Загоскіна («Неочікувані гості»), Гоголя («Зникла грамота»), Білевича («Дід Денис Григорович»), Квітки («Мертвецкий великдень»), Гнідича («Пудель») бачать демонів. А. Чехов в оповіданнях викриває переконання п'яних героїв у тому, що вони зустрілися з нечистою силою («Розмова п'яного з тверезим чортом», «Ніч на цвинтарі»).

Порушення фантастичної мотивації часто супроводжується комічними елементами. У цілій низці оповідань основу зав'язки

становлять хитрощі героїв, які, розраховуючи на марновірство майбутніх жертв їхніх викрутасів, хочуть домогтися успіху (Гоголь «Сорочинський ярмарок»), помститися (Глишич «Розписка»), приховати таємне кохання (Авдеєв «Вогняний змій», Якшич «Білий будиночок», Писемський «Лісовик», Врчевич «Смертний вирок села для нового вурдалака», Глишич «Братик Мата»). Оповідачі використовують різні стратегії приховування і розкриття остаточної розв'язки.

Психологічна мотивація героя визначає характер уявної появи демона, на основі якої будується і деконструюється фантастична реальність. В оповідальному зображенні зла розмиваються межі між людьми і демонами, між мотивацією вчинків демонів і людей. Таке введення зла у внутрішній світ уможливило було розглядати у двох ключах – чудесному і реальному.

Проблему існування демонів обговорювали з моральної точки зору герої роману «Брати Карамазови» Ф. Достоєвського: старий Карамазов – у висміюванні пекла, Іван – у легенді про великого інквізитора, отець Ферапонт – у розмові з ченцем і старець Зосим – в записці про пекло як відсутність любові.

СИМВОЛІЗМ знову відкрив художні можливості використання демонічних мотивів – коли ослабла просвітницька й реалістична критика забобонів, а фантастика більше не була зобов'язана доводити, що нелюдські істоти – лише плід уяви. Наприкінці ХІХ ст. письменники на нових естетичних засадах повернулися до істот із народної міфології, спираючись на символічні можливості демонічних персонажів та інтерес символістів до містичного.

П'єса-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки являє собою складний алегорично-символістський текст, у якому обманута лісова фея Мавка тужить за втраченим щастям. Олександр Олесь, натхнений народними легендами і піснями пише п'єси-казки «Над Дніпром», «Ніч на полонині». Український письменник Михайло Коцюбинський на зламі століть писав прозу з демонічними мотивами.

У п'єсі болгарина Петка Тодорова «Дракон горянин» досліджується конфлікт особистої свободи дівчини та примусу колективу, який забороняє кохання дівчини та дракона.

Уявлення про демонів використані в ліричних циклах із символістськими елементами російських поетів Аполлона Коринфського, Афанасія Фета, Олексія Толстого («Сорочі казки», 1909; «За синіми ріками», 1911). Болгарин Гео Мілев в експресіоністському вірші «Дракон» зображує еротичне збудження, але вірш закінчується руйнацією оніричної ілюзії, і дівчина, прокидаючись, розуміє що вона любила дракона лише уві сні.

Поетія МОДЕРНІЗМУ ще глибше, ніж символізм, переосмислює основні давні міфи. Вона звертається до магічних шарів культури і обрядів. Фолькорні тексти більше потрібні письменникам для етнографічної достовірності. Тепер у загадках, замовляннях, заклиналих піснях вони відкривають поетичні скарби, магічні стратегії використовують у створенні власних текстів (Велимир Хлебніков – вірш «Ніч у Галичині» та ін., Марина Цветаєва, чеські сюрреалісти, серби Васко Попа, Міодраг Павлович, Новица Тадич). Дехто з модерністів і авангардистів розуміє повернення до національної традиції як джерела творчого перетворення культури, запоруки оновленого давнього світогляду.

Проза модернізму поєднує досвід реалістичної літератури з елементами модерної літератури. Проза знову звертається до фантастики, але не відмовляється від засобів реалізму.

Переплетіння реальності людського і не-людського світів у художніх текстах про демонів дає, крім звичної ситуації, коли людина – жертва, також можливість руйнації традиційних уявлень і повороту, в якому людські якості демонів виявляться ключем для розуміння нелюдського характеру світу людей. Тут більше немає місця для сміху, як у оповідках Льовшина і поемах Катеніна і Некрасова, але висувуються питання про межі насильства, яке спроектовано на демонів. У «Щоденнику Сатани» Леоніда Андреева не людина страждає від демона, а зло людини вбиває закоханого Сатану. «Вогняний янгол» Валерія Брюсова зображує обряди чорної магії, якими викликають демонів і дияволів. Напевно, найвідоміший у слов'янських

літературах ХХ ст. демонічний персонаж зображений у романі Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита» – професор Воланд з Азazelло і Бегемотом в Москві спричиняють неймовірні пригоди.

У творі «Бурлеск пана Перуна бога грому» сербський письменник Растко Петрович оповіде, як Марія, Матір Божа (в XIV ст.) ходить з архангелом Михаїлом і святим Петром по пеклу; він розповідає про чорного дракона, про отця Ієроніма, який пише про таємниці хвоста диявола, про розпусного бога Трояна, який, втікаючи від морального Дажбога, стрибає в озеро, а потім в образі чорного бика вимагає приводити до нього дівчат.

Модерна проза, відмовившись від дидактизму і всезнаючого оповідача, також по-новому розглядала тему демонів. Сербський поет і прозаїк Момчило Настасієвич в оповіданні «Записки про подарунки моєї родички Марії» відшукує демонічний зв'язок між смертю юнака, котрий освідчився дівчині, і тим, що вона вишивала змій і драконів. Оповідання болгарського письменника Святослава Минкова «Удар», «Нечиста сила» посилюють напруження між природним і надприродним. У численних творах А. Ремізова, в будинку якого висіли зображення демонів, з'являються диявольські люди, відьми, які спираються на народні вірування і давньоруські тексти. У «хімерній прозі» українського автора Валерія Шевчука бачення демонів становить частину світогляду героїв пізнього середньовіччя («Біс плоти», «Око прірви», «Сповідь»).

У романах сербських письменників народні вірування в надприродні істоти з'являються в окремих епізодах. У романі «Фортеця» Меші Селімовича головний герой – страждалець Ахмет Шабо згадує переказ про Каранджолоза, чорного, смердючого демона, який на перехрестях сідлає людей. Мілош Црнянський вводить мотиви вампірів у «Щоденнику про Чарноєвіча», а в романі «Переселення» зображує страх забобонних селян перед вампіром – пані Дафіною. У романі «Міст на Дрині» Іво Андрич у главі про невдалий початок будівництва мосту переосмислює народну легенду про вілуруйнівницю, яка вимагає людської жертви. Ана Радин пише що в розповіді «Під час постою» Андрич, використовує мотиви



вампіризму, але не називаючи імені вампіра, представляє розпусника-некрофіла, який гвалтує полонену дівчину.

ПОСТМОДЕРНІЗМ. Письменники-постмодерністи комбінують різні демонологічні традиції. Вони їх оновлюють, змінюють традиційні атрибути демонів, ставлячи їх у нові, несподівані ситуації, вигадують нових демонів і т. д. Модель магічного реалізму латиноамериканської фантастики Борхеса і Маркеса мала вплив також на слов'янські літератури.

Добрица Чосич у романі «Казка» переплітає легенду про диявола Анджаме з елементами антиутопії. У романі «Як упокоїти вампіра» Борислав Пекич через самоаналіз нацистського офіцера, котрий втратив душевне здоров'я, відкриває вампірську природу тоталітарного, фашистського суспільства. У романі «Люди з чотирма пальцями» Міодрага Булатовича зображена група емігрантського кримінального підпілля, яка зібралася навколо Йозефа Франца Дракули, наділеного яскравими хтонічно-потойбічними якостями.

Псевдоісторичний роман Мілісава Савича «Бочка комітського воеводи» показує старшину у вигляді кульгавої диявольської істоти з мордою вовка. У помічника воеводи три голови, які він може ховати під пахву. Видосав Стеванович в романі «Злиденний» представляє історію одного сербського регіону де силу втратили відьми й інші демони. Архетипізацію народних вірувань супроводжує іронічне трактування нечистої сили. У романі Стевановича «Заповіт» демони у похмурій картині світу вкладаються в зображення проклятого народу.

Переплетення різних текстів і фантастичних традицій характерне для прози Мілорада Павича. У романах «Хозарський словник», «Пейзаж, намальований чаєм» та оповіданнях зустрічаються демони з нетиповими рисами.

Онїрична фантастика, в якій з'являються вампіри як частина не тільки надприродного світу, й повсякденного життя, спирається на переосмислення пізнавальних і психологічних основ сприйняття, створюючи у літературі сучасну модель снів про демонів. Македонський письменник Влада Урошевич в

оповіданні «Вишневий лікер» пов'язує сон про вампірів із трагічним землетрусом у Скоп'є.

Постмодерністський інтерес до ролі письменника виявляється в деяких прозових творах. У романі Славка Яневського «Легіони Святого Адофоніса» з трилогії «Міраклі жаху» оповідачем-літописцем виступає вампір Борчило, який розмірковує про письменницьку творчість. Йордан Радичков у творі «Тенец» зі збірки «Водолій» розповідає, як у будинок наймається на роботу помічник, котрий пізніше виявляється вампіром і пише саме це оповідання.

Радичков переплітає перспективи, показуючи одне й те саме явище з двох точок: із науково-фантастичної та з точки зору народних забобонів, напр., в оповіданні «Шкіряна диня» два гостя видаються жителям Софії прибульцями, а селянам – вампірами. Осучаснене життя демонів кумедно висвітлює Радичков у оповіданнях і п'єсах: наприклад, вампір їздить на велосипеді, вампіри занепокоєні тим, що озеро гідроелектростанції затопить їхні будинки-могили.

Українські письменники Юрій Винничук, Василь Габор, Любов Пономаренко, Галина Пагутяк у оповіданнях в постмодерністському дусі уявляють демонів.

У прозі авторів «фентезі» дуже часто з'являються демони слов'янської низової міфології: відьми, вовкулаки, вампіри та ін. (Віктор Пелевін, Володимир Васильєв, Володимир Арєнев, Марина і Сергій Дяченки).

НАУКОВА ФАНТАСТИКА як нова модель розповіді про майбутнє людини в технологічно розвиненому світі спирається на архетипічні зразки і фантастичні казки. Демонічне в цьому світі майбутнього представляють жажливі злі неземні істоти, які хочуть підкорити чи вбити землян, а також техніка, яка вийшла з-під контролю людини. Розвинена і різноманітна наукова фантастика слов'ян сповнена прикладів демонізації потойбічного земного й космічного (брати Стругацькі, С. Лем, С. Лук'яненко, В. Васильєв, М. Наумова та ін.)

Багаті й різноманітні вірування слов'янських народів, пов'язані з демонами, обумовлюють присутність теми демонів у

національних літературах. Крім спільних рис, проглядають специфічні національні риси в обробці демонічних мотивів, затверджуються, відбиваються і підкріплюються зверненням письменників до тем своїх попередників, багаторазово продовженим діалогом з ними. Безперечно, вплив західних та інших слов'янських літератур також визначає створення літературних зразків з образами демонів. Безліч питань про літературно-історичну долю демонічних тем, мотивів і жанрів, питання про інтертекстуальні відносини і взаємні впливи окремих літератур, про співвідношення художньої і нехудожньої дійсності можуть отримати точні відповіді після повного зібрання корпусу текстів усіх літератур і нових глибоких досліджень, присвячених окремим проблемам.

## Л і т е р а т у р а

- Ајдачић Д.* Мотив вампіра у европској књижевности и књижевности балканских Словена // Књижевна реч, 10. јун 1993, 418. – С. 12.
- Кратак преглед фолклорних демона у бугарској књижевности // Зборник Матице српске за славистику (Нови Сад). – № 46–47, 1994. – С. 197–205.
- Чудесно исцељење опседнутих // Чудо у словенским културама. Уредио Дејан Ајдачић. – Београд, 2000. – С. 353–363.
- Патриотска ремитологизација вила у књижевности српског романтизма // Мит. Зборник радова. – Нови Сад, 1996. – С. 723–730.
- Ангелов Д.* Есхатологичните представи на средновековния българин, отразени в официалната и апокрифната литература // Старобългаристика (София). – 1982, 2. – С. 73–97.
- Антић-Стојчевски В.* Мотиви што се среќаваат во апокрифната и во народната литература // Македонски фолклор (Скопје). – 1969. – № 3–4. – С. 195–208.
- Бегунов Ю. К.* Сказания о черно книжнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и новонайденная «История о Пане Твердовском» // Советское славяноведение. – 1983. – № 1. – С. 78–90.
- Борисюк Т.* Фольклор и міфологія в «Лісовій пісні» Лесі Українки // Народна творчість та етнографія (Київ). – 1991, 2. – С. 31–40.
- Бухштаб Б.* Первые романы Вельтмана // Русская проза. – Ленинград, 1926. – С. 192–231.

- Виноградова Л. Н.* Фольклорная демонология в культуре польского романтизма (Русалка в народных повериях и в художественном творчестве) // Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. – Москва, 1989. – С. 123–140.
- Волкова Т. Ф.* Художественная структура и функции образа беса в Киево-Печерском патерике // Труды отдела древнерусской литературы. – Т. 33. – 1979. – С. 228–237.
- Геземан В. W. Gesemann.* Zur Deutung romantischer Dämonie im Erzählwerk Michail Pogodins // Wiener Slavistisches Jahrbuch (Wien). – Т. 18. – S. 144–150.
- Горелкина О. Д.* Мотив беса в русских повестях конца XVII – начала XVIII века // Литература Древней Руси. Источниковедение. – Ленинград, 1988. – С. 248–258.
- Гофман В.* Фольклорный сказ Даля // Русская проза. – Ленинград, 1926. – С. 232–261.
- Грачева А. М.* Повесть А. М. Ремизова «Сава Грудцин» и ее древнерусский прототип // Труды отдела древнерусской литературы. – Т. 33. – 1979. – С. 388–400.
- Гусев В. Е.* Бесы в «Житии» Аввакума и народная демонология // Живая старина (Москва). – 1994. – № 2. – С. 14–17.
- Дамјанов С.* Корени модерне српске фантастике. – Нови Сад, 1988.
- Дурново Н. Н.* Легенда о заключенном бесу в византийской и старинной русской литературе // Древности. Труды славянской комиссии МАО (Москва). – Т. 4. – 1907. – Вып. 1. – С. 54–152.
- Душечкина Е.* Русский святочный рассказ. – Санкт-Петербург, 1995.
- Журавель О. Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. – Новосибирск, 1996.
- Еремينا В. И.* Поэзия 1880–1890-х гг. // Русская литература и фольклор (конец XIX в.). – Ленинград, 1987. – С. 334–360.
- Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. – Ленинград, 1973. – С. 134–166.
- Иезуитова Р. В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. – Ленинград, 1978. – С. 138–163.
- Јовановић В.* Вампиризам у европској књижевности // Српски књижевни гласник, 1912. – С. 48–54; 128–135.  
– Voyslav M. Jovanovitch: «La Guzla» de Prosper Mérimée. – Grenoble, 1910.
- Манн Ю.* Поэтика Гоголя. – Москва, 1988.  
– Динамика русского романтизма. – Москва, 1995.
- Радин А.* Мотив вампира у миту и књижевности. – Београд, 1996.

- Рязановский Ф. А.* Демонология в древнерусской литературе. – Москва, 1915.
- Стевановић П.* Приповетка о човеку који се продао ђаволу. – Београд, 1934.
- Стоянова Л.* Преображенията на фантастичното в българската художествена проза // Литература и култура. – София, 1992.
- Франичевић М.* Povijest hrvatske renesansne književnosti. – Zagreb, 1983.
- Шелева Е.* Митот како интертекст (врз примери од романескната трилогија «Миракули на громората» од Славко Јаневски) // Мит. – Нови Сад 1996. – С. 571–578.

## НАЗВИ ВОДЯНИХ ДЕМОНІВ У ПОЛЬСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У літературі раннього романтизму німецькі творці балад наприкінці XVIII – на початку XIX ст. увели в літературу образ утоплениці з народних вірувань, пояснюючи її самогубство відчасем через кохання без взаємності. Цей образ невдовзі став дуже популярним також у інших літературах та інших літературних жанрах, особливо в театральних виставах та музично-сценічних творах. Образ утоплениці–водяного демона під впливом провідних європейських літератур з'являється і в слов'янських літературах, і саме тут, завдяки ще живій власній фольклорній спадщині, він легко поєднується з народними уявленнями про напівлюдські, нечисті створіння, що живуть у воді.

Поляки також у XIX ст. особливо зацікавилися народною культурою, про що більш детально свідчать історії польської фольклористики до Кольберга. Спочатку оголошення про збирання зразків народної творчості написав Х. Колонтай (1802). Від імені Вільнюського університету і Товариства варшавських друзів науки в часописі «Nowy Pamiętnik Warszawski» було видано інструкцію Т. Чацького щодо збирання матеріалу про народні забобони. Проте такі ініціативи не мали великого відголосу, натомість пробудження інтересу до народного багатства та давніх передхристиянських вірувань значно ініціювала робота Зоряна Доленги-Ходаковського «O Sławiąnszczyźnie przed chrześcijaństwem» (1818). А для літератури ще важливішим був полемічно заданий, проте мирно викладений текст «O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej» (1818), де поет, професор і критик Казимір Бродзінський заклав ідею спірання сучасної польської літератури на народну традицію.

Під час розгляду можливих і бажаних напрямів розвитку польської літератури дійшло до зіткнення прихильників класицизму та романтизму, а якщо розглядати крізь призму двох літературних поколінь – предметом дискусії виявилось ставлення до поганських старожитностей. У той час, коли

класицисти виступали за алегоричне сприйняття надприродних створінь за зразком античних та французьких поетів, але проти народних забобонів, польські романтики, на чолі з Адамом Міцкевичем, хотіли створіння з народних вірувань включити до сучасної польської літератури. Вони під впливом іноземних романтичних зразків, з одного боку, сприйняли фантастику, а з іншого – до своїх творів увели дияволів, русалок, відьом, утоплениць та іншу нечисту силу, надаючи, таким чином, нового вигляду літературним і фольклорним зразкам.

У Польщі літературні твори з фольклорно-демонічними мотивами з'явилися раніше від книжок та часописів із відповідними записами зразків народної творчості. Тому принцип входження в літературу уявлень про надприродних істот із народних вірувань був трохи іншим, ніж, скажімо, в сербській літературі, де письменники могли спиратися на вже видані й відомі записи Вука Караджича. Ще одна особливість, характерна для появи демонічних мотивів у польській літературі: лідери романтизму, в географічному сенсі, народилися на кордонах польського культурного простору – в Литві та Україні. Цей факт привів до появи міфологічних уявлень із культур народів із якими поляки були сусідами. Після зменшення інтересу до фольклорних мотивів внаслідок поразки повстання 1830 року почалася друга хвиля використання демонічних мотивів у пізній романтичній літературі, яка найдовше тривала в Галичині, що перебувала тоді у складі Австрії, а відповідно – пізніше – Австро-Угорщини.

Польські автори літературної фантастики XIX ст. не завжди користувалися лише польськими народними віруваннями – іноді вони своїх героїв, зображених за близькими сюжетами, називали якимись іншими іменами, проте пристосовували до польського духу чужі фольклорні сюжети та образи. Так, у літературі польського романтизму доволі рідко зустрічаються літавиці, стригоні, утоплениці, демони, типові для польського етнічного простору, а досить поширені демони, яких пов'язують зі східнослов'янськими віруваннями, – русалки, упирі. Ми зосередимо увагу на назвах водяних нелюдських та напівлюдських створінь.

Демони, пов'язані з водою, у польських віруваннях та легендах мають різні назви, проте найчастіше такі: *topielec* та *topielica*, а рідше *wodnicu* – *wodnice*, *plywniki*, тоді як зі слов'янського сходу прийшла назва *русалка*. Русалки в польській народній культурі – не самородні. Дослідник польської міфології Александар Брюкнер вважав, що вони прийшли зі сходу [Брюкнер, 307].

Ні русалки, ні утоплениці...

Балада «Світезянка» (*Świtezianka*) Адама Міцкевича була видана у його першій ліричній збірці «*Poezje*» (1822, цикл «*Ballady i romanse*»), що швидко стала дуже популярною і зробила автора лідером польських романтиків. У баладі, написаній 21 серпня 1821 року, розповідеться про юнака, що присягнувся на вірність привабливій жінці з озера. Проте він порушив присягу, після чого його очікує покарання – осліплення, смерть та страждання на тисячу років. Міцкевич у вірші жодного разу не назвав героїню ані русалкою, ані утопленицею. У примітці до назви «Світезянка» автор зазначив, що це чудесне створіння Ондіна чи Німфа. Ця примітка мала б спрямувати читачів до водяних створінь північної та класичної старогрецької міфології, тоді як у пов'язуванні героїні з назвою озера Світязь, проглядає бажання представити створіння зі своєї, місцевої народної традиції. Поет знає, що вона – кохана юнака – «*Pewnie to jego kochanka*», проте коли він намагається визначити природу цього створіння-жінки, в нього немає тієї впевненості, з якою він представляє їхні любовні стосунки, навпаки, з'являються здогади та сумніви, передусім у формі запитання – хто та дівчина, а потім у відповіді поета – що він цього не знає: «*Kto jest dziewczyna? – ja nie wiem*». Він не знає, звідки «дівчина» прийшла і куди йде. Невизначеність, якої поет послідовно дотримується, змушує читача з більшою обережністю визначати природу цієї істоти. До цього додаються й порівняння, застосовані в описі: «*Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie / Jak ogień pospi przepadą*». Міцкевич старанно уникає визначення міфологічної істоти назву створінню, яка зтягує невірного



коханця до озера. Після деталізованого опису покарання невірного юнака у піні озера, вночі, під сяйвом місяця, поет згадує про присутність ще двох тіней і на якийсь час повертається до визначення героїні як дівчини: «Jest to z młodzieńcem dziewica», щоб потім ще раз засумніватися у своєму твердженні: «A kto dziewczyna? – ja nie wiem». Попри те, що Міцкевич не дає визначення створінню-жінці, історики літератури цей твір часто характеризували як русальську баладу. Іноді потрактоувачі тексту вдаються до своєї рідної релятивізації цього прикметника, ставлячи слово «русальський» у лапки.

На початку балади Міцкевича «Світязь» (Świtez) розповідається про те, як глухої ночі, в час, коли лише найсміливіші можуть піти до озера, коли сатана посилає своїх бісів і стаються чудесні речі, про які народ вигадує історії, група людей вирушає до озера, щоб перевірити це та сітими спіймати дивовижну істоту. У неточному визначенні невідомого створіння з озера воно передусім назване страшилом (*straszydło*), а наступне враження пом'якшене: «Powiem jednakże: nie straszydło wcale, / Żywa kobieta w niewodzie». Жінка з кораловими вустами та білим волоссям розповідає людям, що її схопили про напад Русів на Туханове місто, яке, за молитвою безсильних щось удіяти мешканців, затопило озеро, та про чудесне перетворення жінок і дітей перед нападом ворогів на приозерні трави.

До першої збірки Міцкевича увійшла також балада «Рибка» (Rybka) – про покинуту нещасну дівчину, яка через те, що коханий залишив її вагітною заради багатой, стрибає у воду. Перед тим, як покінчити з життям, дівчина з берега озера звертається: «Siostry moje, Świtezianki». Вірний слуга приходиться на берег озера з дитиною, що плаче без матері, і кличе Крису, а вона з'являється у вигляді рибки. Рибка скидає з себе луску і перетворюється на дівчину з рум'яними щічками та грудьми, наче яблука, але нижня частина залишається риб'ячою. Вона заколихує дитя, поки воно заспокоюється, і залишає в кошику. Слуга приносить його кожного вечора й ранку, проте одного дня, коли його господарі йдуть на озеро, їх чекає помста. Слуга

застає їхнє розкидане вбрання й закам'янілі тіла і відносить дитину назад утоплениці, заливаючись диким сміхом.

Ще Брюкнер висловив припущення, що одним із джерел для «Рибки» Міцкевича могла бути вистава «*Syrena Dniestru*». Пізніші дослідники підтвердили можливий вплив на твір переробки п'єси Ф. Кауера й С. Давидова та багато разів зіграної по польських містах «*Dunauweibhen*» за текстом Генслера, на музику Міллера [Новицька, 26–27, 204]. Юліуш Клайнер, автор багатотомної монографії про Міцкевича, у своєму тлумаченні вказав на переплетення фантастики народних вірувань із любовною байкою рококо. А також на те, що передромантики – німець Віланд, та полячка Мостовська спиралися на зображення любові до напівбогинь [Клайнер 1, 310].

Сюжет про самогубство зрадженої дівчини та її помсту коханцеві, якого вона затуляє у воду, зустрічається і в Олександра Грот-Спасовського, а у слов'янських літературах – в «Утоплениці» («Утоплениці») Бранка Радичевича, незавершеній п'єсі Пушкіна «Русалка» та ін. Мотив помсти без самогубства присутній у вищезгаданій «Світезянці». У жодній із трьох балад, у яких з'являються водянні створіння озера Світязі, Міцкевич не називає їх русалками. У «Світезянці» зражену коханку він іменує «світезянкою» (зокрема в назві), тоді як це ім'я в «Рибці» зустрічається у звертанні покинутої дівчини перед самогубним стрибком у воду. Невизначеності та ігри щодо природи цих створінь зустрічаються у «Світезянці» та «Світязі», в яких з'являються створіння у вигляді людей, тоді як у «Рибці» демонічна природа зарано померлої дівчини – покійниці, яка не може змиритися на тому світові, є очевидною у її підводному житті, характері помсти та здатності до перетворення. Сам Міцкевич не дав приводу до того, щоб його балади називали русальськими, тому що жінок із озера він так не називав, проте історики літератури згадують його в контексті зв'язків фольклору та літератури як поета русальських балад. Було б цікаво дослідити, коли балади Міцкевича зі збірки балад та романсів, виданої 1822 р., почали називати русальськими баладами.

У баладі Олександра Грот-Спасовського «Воїн» (*Ranecny*, 1828), що виникла за білоруськими легендами, описується

вершник, який скаче вночі із Місяцем. Спасовський нагнітає напругу, готуючи появу привида (*widmo*) з дитиною в руках перед вершником. Поет додає, що здавалося, ніби то була утоплениця. Завдяки цьому, виникає асоціація із широко відомою романтичною історією про невірнього коханця та дівчину-утопленицю, проте акцент тут зміщено з долі дівчини на запізніле реагування коханця. Балада закінчується картиною покаяння знищеного та хворого чоловіка, що стоїть навколішках біля дверей церкви. Поет додає, що «той» колись кохав дівчину, проте не знає, чи любить її ще.

Менш відомий польський романтик Ян Барщевський, автор книги літературних переробок народних повір'їв «*Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*», у баладі «Рибалка» (Rybak, 1842) згадує чудо-дівчину (*cud-dziewica*). Веселий і щасливий рибалка після зустрічі з чарівною дівчиною з вінком квітів мріє про повторну зустріч із нею. Коли вона знову з'являється у вигляді золотої рибки – дівчини, то кличе рибалку йти за собою, вихор вибиває з його рук весло, і рибалка гине. У суміші баладних та байкових мотивів, врешті-решт, перемагає баладний трагізм.

Потрактувувачів польської літератури поряд із баладами Міцкевича та чудесними мешканками озера Світязь привабила ще й фантастична господиня озера – Гоплана. Вона з'являється в другорядній, гротескній сюжетній лінії трагедії Юліуша Словацького «Баладина» (Balladyna, 1839). Гоплана живе в озері, у скляному палаці, є володаркою всього, що оточує озеро – птахів, веселки, роси та квітів, на голові вона носить чорний вінок із утоплених ластівок. За природою Гоплана не зла, проте в нападі ревності вона готова на все, щоб утримати свого коханого, сільського п'яницю, який не кохає її. Словацький у переліку дійових осіб на початку трагедії дає Гоплані назву з античної міфології – німфа, проте в самому тексті так її не називає. Письменник не використав жодної з польських народних назв для водяних демонів, які б могли відповідати поганській сцені подій. Якби назва «утоплениця» мало відповідала крутому характеру цієї героїні, Словацький міг би обрати якусь іншу. Сама Гоплана представлена як королева

хвиль: «Królowa! Królowa fali. Goplana» [I, сцена 2]. Лїнїві слуги, коли їй прислужують, також називають її королевою. Дурний і ледачий чорт Хохлик, коли злиться, прозиває її відьмою (*wiedźma*). Пустельник, коли чує сміх у лісі, каже, що то відьма зі світою диявола – «*wiedźma gopłańska z diablików orszakiem*» [III, сцена 3]. Граб'єць, не відаючи про те, що Гоплана врятувала йому життя та одночасно й закохалася в нього, каже, що бачить щось риб'яче в тій людині. Коли вона відкриває перед ним свої почуття та наміри, він стає набагато грубішим і відвертішим, і каже – «*szatana żona chce być moją żoną*». Пізнавши її силу, бо вона перетворила його на вербу, він стає лицемірним, тож замиловано називає її «*Moja najmilsza wiedźmo*», а про себе *baba, zmora* [III, сцена 4]. Коли Гоплана вбирає його в золото, він ще ніжніше звертається до неї – *moja wiedźmo, moje szklanne dziwo*. А коли отримує владу: «*Aż mi lżej, że ta rybia galareta znika*». Генрик Маркевич у своєму огляді «Метаморфози Баладини» про потрактування цього багатосмислового твору від перших критиків до новітніх днів – звернув увагу і на алегоричне прочитання образів цієї жанрово складної драми. Освітлюючи такі підходи до головної фантастичної героїні, автор вважає їх довільними та невдалими [Маркевич, 113].

Закохану Гоплану Словацького можна було б порівняти у російській літературі із закоханою Бабою Ягою Радищева, Катенїна та Некрасова.

## Р у с а л к и

Русалки живуть у воді й душать людей чи зтягають їх у воду, щоб утопити. За походженням це душі утоплених, найчастіше їх описують як злих. У деяких записах ідеться про їхню красу та зелене волосся, проте трапляються й інші описи. Іноді виявляється, що нижня частина тіла риб'яча. У байках підводний світ русалки описується як царство розкоші та холоду. Східні слов'яни називають русалками привабливих дівчат, що заманюють людей у воду чи залоскочують їх до смерті. Русалками там називають також жінок, які з

потойбічного світу навесні, на Зелену неділю виходять на землю та в поля, зтягуючи людей на той світ. Про русалок у східних слов'ян найповніше писали Дмитро Зеленін, який вважав їх незаспокоєними покійницями («Умершие неестественной смертью и русалки», 1916), та Людмила Виноградова. Виноградова у своїй ранній праці «Русалка в народных поверьях и в художественном творчестве (фольклорная демонология в культуре польского романтизма)» писала про зв'язки фольклору та польської літератури.

У дослідженні шляхів входження фольклорних мотивів у літературу варто мати на увазі, що письменники того часу могли знати про русалок у різних регіонах Польщі. У записах польського фольклору другої половини ХІХ ст., у збірниках Кольберга зі Східної Польщі – Підлясся та Жешувського краю – існування русалки можна пояснити перейманням мотивів із фольклору сусідів, у чийх віруваннях вони існували [Кольберг, 28 Maz: 367; 48 Rzesz 270]. Русалки з'являються також як противні старі баби, що нападають і навіть убивають, як діти, у вигляді юних, привабливих дівчат, котрі заманюють молодиків, щоб їх залоскотати. Молоді русалки можуть піклуватися про дітей, проте можуть і красти їх. Деякі із записів дуже сумнівні – у них русалки порівнюються із ельфами, про них повідомляє якийсь поет, а в етнографічному описі наводяться як приклад і вірші Залеського; все це підтверджує книжний вплив на оповідача.

У польській літературі ХІХ ст. часто зустрічаються русалки, незважаючи на їх відносно малу поширеність у фольклорних записах того часу. Щодо Міцкевича вже було згадано, що в трактуваннях текстів назва «русалка» та прикметник «русальський» використовуються навіть тоді, коли сам письменник не вживав цієї назви. Літературна слава русалки в польській літературі, найімовірніше, могла поширитися через фольклор східних сусідів або ж завдяки впливу літературних і драматичних творів, у яких з'являються водяні жіночі демони.

Імовірно, могло бути кілька шляхів входження русалки, істоти, мало представлені в національному фольклорі, до польської національної літератури – через вплив українського та білоруського фольклору на народну культуру поляків,

безпосередньо із народних уявлень східних слов'ян та зі східнослов'янських літератур. Треба мати на увазі, що деякі польські письменники були родом з українських країв, тож у польську літературу могли принести істот, про яких чули ще в дитинстві. Якщо Міцкевич у своїх віршах не називає чудесних водяних створінь русалками, виникає питання: хто ж тоді ввів русалок у польську літературу? З найбільшою часткою вірогідності можна припустити, що це був якийсь письменник зі сходу.

Поет з України Йозеф Богдан Залеський, який народився в селі Багатирка Київської губернії, учень базилянської школи в Умані, разом із Гошинським та Грабовським, авторами, що відіграють велику роль у польському романтизмі, приїхав до Варшави як молодий автор, котрому відкрилися двері літературних часописів і салонів. Залеський не написав багато поезій про русалок, проте того факту, що деякі з тих творів були свого часу добре сприйняті, було достатньо, щоб русалки поселилися в польській літературі.

Балада «Любор» (Lubor) Залеського, видана 1822 р., була доволі відомою свого часу. У ній поєднуються звеличування героїчних часів та дворянсько-звитяжного життя з уявленнями з народних вірувань. Розповідається про старого ратника, який темної ночі їде верхи і згадує про минулі бої та забави. У думках про нові подвиги він проїжджає повз русалок, й одна з них питається, як Люборові вдалося вижити у стількох боях. Вона каже, що настав час заплющити очі, тобто якщо він засне, то засне навіки. Кінь Любора намагається врятувати господаря, проте його іржання не може розбудити старого героя, і він помирає – намір русалки вдається.

Русалки з'являються кількома роками пізніше у поемі-фантазії «Русалки» (Rusalki, 1829). Богдан Залеський наділяє русалок надприродними вміннями, пов'язаними з небом, чарами та поезією. Поет Числав Зожа хотів, щоб русалка перетворила його на летюче створіння – літавицю, щоб він міг як сокіл кружляти у безмірному просторі. Такий великий відступ від народних уявлень пов'язаний із алегоричним сприйняттям русалки як надлюдського створіння, що надихає поета. Русалка є створінням, якому належить світ мрійництва та яке розширює

людський досвід і розуміння. Поет заперечує, що русалки завдають людям шкоду, зазначаючи що для нього русалка завжди буде коханкою і богинею. Алегоричне використання образу народної фантазії має місце і в інших слов'янських літературах, а поема Залеського являє собою в польській літературі один із найрозвиненіших творів того творчого напрямку. Особливо міфологізував русалку Залеський, відступивши від уявлення про цих істот із його першої балади «Любор», де вони зображені як злі й смертоносні створіння. Його новий підхід базується на відході від народних уявлень, на побудові ідеального образу русалок. Такий підхід робить русалок створіннями добрими й прихильними до цілої групи обранців чи навіть цілого народу. Така ідеалізація міфологічних жіночих створінь базується і на мотиві обраності – жінки із надприродними силами обирають талановитого чоловіка, найчастіше митця, щоб ще більше піднести його. Подібним є й міфологічне алегоричне перетворення жіночих надприродних створінь у романтичній літературі Сербії та Болгарії.

У вірші зі змішаними алегоричними та баладними елементами «Знахарка» (Czarnoksiężniczka) Богдан Залеський не відразу називає дівчину русалкою, а представляє її як квіт-дівчину (*kwiat-dziewczyna*). Поет розповідає про її надзвичайну пісню, що лунає в долині й приваблює юнаків обіцянкою, що вона віддасться їм: «Kto przegoni łódkę w pędzie, Raj – i w raju mnie posiedzie!». Вона звертається до юнака й називається русалкою, кличучи його підійти до води й полинати в її обійми, вже з обіцянкою, що її любовне почуття «Raz roztlony w twoim łonie, Na wiek wieków nie ochłonie». Русалка приказує юнакові, що його очі та уста не для дівчат із цього світу, та розповідає про далекий край, золоті хмари, море та її синій край.

Dam ci kraj ten – kraj daleki:  
Do lat siedmiu – lub na wieki!

У коментарі пояснюється, що вона не коханка, а муза, що вводить поета у власний світ.

Філарет, Антоній Едвард Одинець, відданий друг Міцкевича із Вільнюса, був перекладачем і поетом. Знайомий із багатьма

своїми сучасниками, Одинець із радістю та часто пише поетичні присвяти. У вірші «Русалки. Адаму Міцкевичу» (Rusałki. Do Adama Mickiewicza, 1825) він звертається до товариша, що знаходиться далеко, й розповідає, що опинився у ковенській долині, прогулюючись місцями, з якими їх пов'язують спільні спогади. Коли він сів на камінь, щоб пригадати щасливі миті, то почув веселі голоси і сміх, а невдовзі перед ним постає кілька дівчат у білому вбранні. Поки вони наближаються до нього, одна голосно вигукує, що то Адам, і русалки починають плести вінок. Поета пройняло холодом, тож він вирішує представитися дівчатам товаришем їхнього друга, який зараз далеко звідси. На це йому одна русалка дає вінок із незабудок та братків і каже поету, щоб передав Адаму квіти, що він колись тут збирив, від богинь долини.

Вірш Ігнатія Кулаковського «Русалки» (Rusałki. Z podania gminnego, 1829) написаний під впливом таємничо фатальної атмосфери «Любора» Залеського. У сутінках мати з дитиною повертається додому через житнє поле, забувши про те, що там страшні русалки і їм загрожує смертельна небезпека. Поет перериває оповідь і звертається до молодої жінки, чи вона забула, що в полі, о тій порі можуть бути русалки. У продовженні поетичної оповіді дитина описує матері русалок, проте вона чудово розуміє, що мусить рятувати як себе, так і своє дитя. Вітер стихає, як і пісня русалки, все спокійно навколо, проте зрозуміло, що мати й дитина вже мертві.

Юліуш Словацький, який родом з українських країв, також присвятив свої твори створінням зі східнослов'янського фольклору. У Словацького русалка з поеми «Змія» (Zmija, romans poetyczny) – жорстока спокусниця, що від козака, який закохується в неї, вимагає дедалі більшого, призводячи, врешті-решт, до його смерті.

На початку історіософічної поеми «Дух зі степу» (Duch od stepu. Przygawka do nowej poezji, 1841) Богдан Залеський розповідає про історію з прадавніх часів (переселення) до часів старих слов'янських богів та ранніх днів у новому краї. На початку поеми з'являються русалки у ролі годувальниць, що



молоком квітів та своїми піснями розпалюють кров. Вони – зачинательки народних пісень, що прививають любов до них.

У вірші «Русалка» (Rusałka) Август Беловський демонструє річку та сестер, що танцюють і співають у воді. Поет не називає відразу цих створінь русалками, а вдається до опису їх русої коси та прикрас – квітів і перлів. Вдалині з’являється мале дівча, що, зачароване пісню, наближається до сестер. Дівчинка починає втікати, а за нею з вітром женеться русалка. Дівчинка благає русалку пустити її, згадуючи про своїх рідних. Коли наближаються до церкви та перехрестя, вітер слабшає, а русалка вимагає від дівчинки, щоб та відгадала три її загадки, інакше вона її залоскоче. Вона питається: що без кореня росте; що тече, а його ніщо не може втримати; що цвіте, та не має цвіту, і дівчинка відповідає, що то камінь, вода та папороть. Якщо дівчинка не вгадує відповіді, русалка її залоскочує.

#### У т о п л е н и к т а у т о п л е н и ц я

Утопленик чи утоплениця (*topielec, topielica*) у польських народних віруваннях зустрічаються під багатьма іменами. Це створіння злі, мстиві, вони населяють воду, приносять людям смерть та завдають їм шкоди, зривають рибацькі сіті, забирають улов та ін. Казимір Вуйчицький утоплениць річок та озер описав як високих, голих, із білою шкірою, тоді як створінням із Балтійського моря приписує довгі зелені бороди та волосся. У Кольбергових записах колір шкіри утоплеників та утоплениць та колір їхнього волосся різний. Утопленики й утоплениці – це душі самогубців та нехрещених, утоплеників, що померли від води без сповіді.

У літературі польського романтизму утоплениці з’являються лише у віршах трьох пізніх романтиків – Р. Бервїнського, Р. Зморського та В. Волського, які звертаються до фольклорної фантастики та народної міфології протягом 40-х рр. XIX ст. Той факт, що ці письменники писали не про русалок, промовисто демонструє більшу увагу до характерних польських вірувань.

Ришард Бервїнський, збирач польського фольклору, поет і прозаїк, закоханий у слов’янську старовину, послідовник ідей

Зоряна Доленги-Ходаковського, «останній романтик», як пише Марія Яньон, не залишив багато творів. В оповіданні «Богунка на Гоплі» (*Bogunka na Gopie*, 1840) Бервінський самою назвою визначив демонічну природу своєї героїні. Проте ім'я «богунка» не стосується поширених вірувань про старих, голих жінок із великою головою та задом, що довгі груди закидають за спину (*bogunka, płaczka, odmienica, babula, nocula*), а представляє дівчину, яка захищає озеро Гопло. Існування такого повір'я підтвердив і пізніший запис із Познанського краю [Кольберг, *Pozn.*, t. VII, 13]. Богунка в оповіданні Бервінського постає захисниця старих слов'янських божеств. Вона у вигляді козулі смертю карає князя, що, незважаючи на низку застережних знаків, кинувся, щоб убити її. Оповідання має незвично довгий пролог, у якому мозаїчно розташовані прозові фрагменти та вірші. У ньому зустрічаємо і вражаючий уривок про утоплеників:

Забудь про світ! Проте остерігайся, молодий мрійнику, щоб тебе не зачарував вплив духів та вигляд озера, чії заспані та тихі води спокушають відкинути буремне море життя! Там, на дні, його спокій та спочинок страшні; там тіла утоплеників засипані галькою забуття; тільки обличчя відкриті та повернуті до неба, ніби щоб ще хоч раз захотіли побачити промінь сонця. Ах! Бо найкращим життя стає тоді, коли приходить година із ним проститися.

Представник варшавської богеми, Роман Зморський, поет і драматург, перекладач сербської народної поезії, написав претензійну поему про юнака, що розривається між коханням до простої дівчини та потягом до холодної небесної красуні. Хоча зав'язка й конфлікт стосуються людського та демонічного кохання, добра та зла, Бога та Диявола, у драматичній поемі «Лєслав» (*Lesław. Szkic fantastyczny*, 1843/1847) Романа Зморського в епізодичних ролях постають і своріння з нижчої міфології. Бажання наголосити на уважному ставленні до початкових народних уявлень у своєму творі поет показує як у віршах, так і в примітках до тексту, в яких іноді наводить також регіональні риси використаних вірувань. Лише в одній дії другого акту – другої ночі (II, д. 3) – з'являються утоплениці з

берегів Вісли. Місяць виходить, і хор своєю піснею під водою закликає утоплеників й утоплениць постати:

Rosą świeci brzeg zielony,  
Z lasu miesiąc wstał czerwony,  
Opromienił wschód;  
Skrzą się jasne gwiazd źrenice –  
Hej! Topielcy, topielice,  
Wstańcie z mokrych wód!

Досвідчений рибалка за дрібними хвилями під місячним сяйвом знає, що утоплениці близько, й не хоче ризикувати своїм життям та перевозити Леслава через річку. Він його спиняє й від наміру самому перепливти водою. Після розмови рибалки із Леславом показано утоплениць – дівчат із довгим зеленим волоссям, що виходять на берег і там водять хоровод. У примітці до тексту Зморський пише, що в Мазовії утоплениці мають зелене волосся, а в Польщі вірять у цих утоплених істот, які живуть іншим, безсмертним і таємничим життям, а коли вночі розпочинають свої дикі танці, то прагнуть топити всіх, хто знаходиться поблизу. У дусі романтичних п'єс, де демонічні образи з'являються як епізодичні образи у групі, Зморський уводить чотирьох утоплениць, до того ж дає їм можливість особисто представитись, розповісти про свою смерть та підводне життя.

Перша утоплениця у своїй пісні розповідає, що була багатою княжною в палаці поблизу річки Буг. У палаці жив молодий і вродливий мисливець, тож між ними зародилося взаємне кохання. Коли батько їх побачив, то вбив юнака, а дівчина, збагнувши, що не може жити без нього, стрибнула з вікна у річку. Своє життя в річці вона змальовує як вічну молодість у глибинах «мокрих вод». Раптом блисне місяць, при нічному сяйві на піщаному березі вона сидить і плете зелене волосся. Друга утоплениця, колись чаклунка, лякала людей негодою, вітрами та градом, проте її одного разу спіймати, вкинули у воду, і вона втопилася. Третя утоплениця розповідає про те, як її нещасна мати із нею, ще дитиною, втопилася у Віслі двадцять років тому. Ця утоплениця пам'ятає, як її заколисували водяні трави, а хвилі співали пісень над люлькою, проте вона жалкує,

що ніколи не бачила світу: «Ja nie widzę nigdy świata, / Tylko po za śta!»). Після закінчення пісні четвертої утоплениці, що стосується Леслава, хід подій повертається до наближення юнака, а дія завершується погрожуючим двовіршем хору: «Dalej! Do wody, do wody! Nasz-eś, chłopcze młody!»

Влодзімеж Вольський, письменник пізнього романтизму, також із кола варшавської богеми, більш відомий як автор лібрето опер С. Монюшка «Галька» та «Графиня», написав також баладу «Утопленик» про дівчинку, яка не може заснути й каже, що її Ясек кличе. Хоч мати й заспокоює її, кажучи, що то просто тінь, мала повторює, що Ясеку холодно на березі, й вибігає із дому. Там, під місячним сяйвом, вона знаходить знесиленого, блілого чоловіка з мокрим волоссям, утопленика, що кличе її до себе. Мати біжить до річки та шукає дівчинку, проте не знаходить. Цей вірш Вольського про смерть дитини відступає від найпопулярнішого кола ліро-епічних віршів про любовні трагедії. За темпом і мальовничістю це одна з найбільш вдалих балад із демонічними створіннями у польському романтизмі.

\*

Вузькі тематично-мотивні дослідження національних літератур зазначеного періоду дають змогу набагато точніше визначити як інтертекстуальні зв'язки всередині самої національної культури – зв'язки між усною творчістю та літературою, твори різних авторів, так і зв'язки з іншими літературами. Під час дослідження імен водяних демонів у баладах польських романтиків помічено, що Міцкевич не використовує східнослов'янської назви «русалка», проте, незважаючи на це, такі балади як «Світезянка», «Світязь» и «Рибка» усталено називають «русальськими баладами». Назва «русалка» в польській літературі запроваджена передусім у творах Богдана Залеського, а потім і інших, менш відомих поетів-романтиків – А. Е. Одинця, А. Беловського та ін. Назва «утопленик/утоплениця», характерна для водяних демонів польського фольклору, зустрічається і в творах пізнього романтизму – зокрема повісті «Богунка на Гоплі» Р. Бєрвінського й у віршах представників варшавської богеми (в т.ч. В. Вольського), у драматичній поемі «Лєслав» Р.

Зморського. Цей короткий огляд, зосереджений на назвах водяних демонів у польській романтичній літературі, торкається і деяких нових питань у потрактуванні як польської, так і інших слов'янських літератур.

## Л і т е р а т у р а

- Брюкнер* – A. Brückner. *Mitologia słowiańska i polska.* – Warszawa, 1985. – 383 s.
- Виноградова Л.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – Москва, 2000. – 431 с.
- Дзее фольклористики* – *Dzieje folklorystyki polskiej 1800-1863. Epoka przedkolbergowa* / Red. H. Kapelusz i J. Krzyżanowski. – 1970. – 528 s.
- Дзвігол* – R. Dźwigoł. *Polskie ludowe słownictwo mitologiczne.* – Kraków, 2004. – 222 s.
- Яньон* – M. Janion. *Ostatni romantyk (Ryszard Berwiński) // Biografie romantyczne. Prace wybrane. Tom 5.* – Kraków, 2002. – S. 125–168
- Клайнер* – Juliusz Kleiner. *Mickiewicz.* – Lublin, 1995-1997. – Т. 1–2, S. 622, 544.
- Кольберг* – O. Kolberg. *Dzieła wszystkie.* – Т. 1–60.
- Маркевич* – H. Markiewicz. *Przygody dzieł literackich.* – Gdańsk, 2004. – 266 s.
- Новицька* – E. Nowicka. *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć.* – Poznań, 2003. – 311 s.
- Згожельский* – Cz. Zgorzelski. *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień.* – Warszawa, 1976. – 415 s.

## УПИР У ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

У польській народній культурі ожилий покійник, який уночі піднімається з труни, душить або лякає людей і тварин, вбиває їх чи ссе кров своєї жертви, називається *strzygoń*, *strzyga*, *stryga*, *upiór*. За своїми характеристиками та вчинками подібними до польського *strzygoń*-а і південнослов'янського *vampira* є східнослов'янські *упири*. Згідно з аналізом етимолога і фольклориста А. Брюкнера в *upiór*-а до ХVІІІ ст. вірили на сході: у Росії, Білорусії та в Україні, звідки ця назва поширилася і на Польщу [Брюкнер]. Елемент пиття крові, найхарактерніша риса упиря, у старих польських записах не є типовим, проте в польську культуру він потрапив через писані тексти. Вампір, як ожилий мрець що висмоктує кров у живих, став відомим по всій Європі за судовими актами із сербських країв Південної Угорщини в кінці ХVІІІ ст., а через подорожні записки і трактати переходить також у літературу. У низці літературних доробків першої половини ХІХ ст. упир є славетним демонічним образом літератури німецького, французького та англійського чорного романтизму [Ајдачић]. Його слава поширювалась у баладах, оповідках і навіть у популярних драматичних жанрах – оперетті, комедії. Певна річ, що літературна мода не могла залишитися поза увагою польських романтиків, тож і в польській літературі ХІХ ст. з'являються створіння, яких письменники називали *упирами* чи *вампірами*. Письменники, головним чином Словацький, часто користувалися і порівняннями – «як упир», маркуючи таким чином демонічні властивості людей. Літературні уявлення про упиря розширюють рамки традиційних та існуючих літературних уявлень і в польській літературі ХІХ ст. охоплюють: ожилих покійників, духів мертвих грішників, двоєдушників та, найширше, – нечисту силу. Дії упиря/вампіра по-різному описуються в різних творах: вони як грішники вічно блукають та маяться, навідуються до людей, вбивають їх, у деяких випадках висмоктуючи з них кров, не мають сили у світі живих.

Польські дослідники літератури ХІХ ст. найбільшу увагу приділяють упиреві з Міцкевичевих «Дзядів». Марія Яньон у праці «Поляки та їхні вампіри», надрукований у книзі «Перед злом» (1989), розповідає про ретельне вивчення вірувань у вампірів у працях дослідників польської народної міфології, а потім приділяє увагу вампіризмові у «Дзядях» Міцкевича. У першій частині вишукано ілюстрованого й чималого за обсягом видання «Вампір. Символічна біографія» (2002) Марія Яньон пропонує літературно-історичний та антропологічний аспект, а в другій частині – представляє вибірку літературних текстів із західної традиції та, відповідно, менше уривків із польської літератури. Важливі для розуміння демонічних мотивів у польській літературі й численні зауваги Марти Півіньської, Юліуша Клейнера, Галини Круковської та ін.

МІЦКЕВИЧ. Образи вампірської природи в доробку Міцкевича з'являються неодноразово, підтверджуючи схильність поета до темного зображення відносин між цим та потойбічним світами.

У циклі балад і романсів зі збірки поета від 1822 р. Міцкевич пропонує баладу «Лілії» про жінку, яка вбиває чоловіка і садить квіти на його могилі зі словами, щоб росли високо. Пустельник їй радить приховати злочин, а коли брати убитого пропонують жінці знову вийти заміж за одного з них, грішниця йде до пустельника за порадою. На питання, чи бажає вона воскресити чоловіка, жінка відповідає, що ні. Пустельник їй повчає: хай обоє братів сплетуть по вінку, а вона нехай обере того, чий вінок візьме.

Брати приносять у руках лілії, проте не знають, що то квіти з могили вбитого брата, який з'являється як оживий покійник – *upiór*. Церква провалюється крізь землю. Грішниця покарана, як і винуватці прихованого злочину. Покійник оживає, щоб звершити правосуддя. Його поява однобічна, спрямована на виправлення провини дружини та братів, що поласились на її красу.

У короткому вступові до «Дзядів» (II, IV частини, 1823) Адам Міцкевич пише про великий вплив на його уяву усамітнених місць, ночей, обрядів, історій та віршів про покійників, які повертаються із проханнями чи попередженнями. «Дзяди» починаються віршем «*Upiór*». Янові Чечоту, другові який займається виданням «Дзядів», Міцкевич пише в листі, що

першу частину не можна пускати до друку і що він написав кілька строф як пролог із назвою «Упіór»: *Jane. Według obietnicy jedzie „Upiór“*. *Kiedy w niedostatku dawnych bogów muza obcuje z diabłami, nie dziw, że się tworzą podobne monstra*. І далі вказує, що він один із тих, хто найкраще зрозуміє «Упіór», і зацікавиться, поки іншим знадобиться час, щоб його збагнути [Півінська 1981, 225]. У тому вступному віршеві говориться, що існує на світі людина, що не належить цьому світові, бо то покійник, що повертається в молодість і шукає кохану людину. Це переконання поет посилює, наводячи факт, що свідки, тобто люди, що жили поблизу цвинтаря, бачили, як вампір відкриває труну й виходить, щоб потім на звучання дзвона, після чотирьох тижнів від поминального дня, ослабнути та зі скривавленими грудьми повернутися й знову заснути в могилі. Кажуть, що він помер молодим чи наклав на себе руки і терпить вічну кару. У продовженні вірша поет надає слово самому вампіру, який наче на сповіді, говорить про своє страждання. Всі бачили страшного закривавленого демона, та він про себе говорить як про створіння, яке не має сили заговорити до милої, мовчить і пасивно її споглядає. Вампіра мучить те, що люди відштовхують його – одні уникають, дивуючись, а інші виганяють екзерцизмом.

Марта Півінська у книзі «Погане виховання» зазначає, що в цьому віршеві поет ледве дотримується фантастичних народних конвенцій і проявляє грубість уявлень порівнянно з демонічними мотивами з балад. Авторка загробну позицію покійника проголошує як позицію самого Міцкевича:

Żeby wszyscy zrozumieli, że tu chodzi naprawdę o śmierć i o upiorny powrót z grobu, że – per analogiam – jak ten oto upiór na wiejskim cmentarzu, którym jestem i nie jestem, «ja» – ten pyszący – opowiada własne i nie własne dzieje, w których będzie mowa o jego miłości i śmierci; wraca po śmierci, więc wiersze tego tomiku będą nocne, grobowe, przekłętę. Jestem po drugiej stronie, mówi upiór, ja, książka. Umarłem, proszę, oto dowód, trzymacie go w rękę, to tylko mój zapisany głos, życie pośmiertne. W tej książce mowa o miłości, nie fikcyjnej, lecz prawdziwej, proszę, pokazuję palcem, chodziło o tę pannę, teraz już mężatkę – niech, przekłeta, nosi na zawsze żałobę! Widzicie, jaka konkretna była miłość? No więc taka sama, też prawdziwa, była śmierć. Umarłem, mówi upiór,



a teraz wstaje z grobu i wiem, że «cudzy świat» zobaczy w tym upiorze tylko «dziką postać» [Півіньська 1981].

У продовженні «Дзядів» автор зображує капличку неподалік цвинтаря в поминальній день, до якої збираються душі померлих. Народний співець – священик пояснює віруючим, які духи приходять до них та чим вони згрішили. Після того, як пішли двоє ангеліків, яким допомогли, до вікна каплички приходить дух із вогняними очима, повними диму та іскор. Гусяр описує присутнім, як виглядає примара, і говорить, що такий вигляд мають утопленики.

Wszelki duch! jakaż potwora!  
Widzicie w oknie upiora?  
Jak kość na polu wybladły;  
Patrzcie! patrzcie, jakie lice!  
W gębie dym i błyskawice,  
Oczy na głowę wysiadły,  
Świecą jak węgle w popiele.  
Włos rozczochrany na czele.  
A jak suchy snop cierniowy  
Płonąc miotłę ognia ciska,  
Tak od potępieńca głowy  
Z trzaskiem sypią się iskrzyska

[Mickiewicz Dziady II, stih 165–176].

Як виявляється, страшне створіння, що шукає допомоги, це Злий пан, немилосердний лихвар. Якщо проаналізувати його риси в описі гусяра, то вся увага спрямована на його голову – обличчя, чоло, до того ж виділяються їх незвичні властивості. У той час, коли упира з першого вірша супроводжує розуміння співця, від людей із каплички він не отримує жодного співчуття. У ставленні до цього упира немає двозначності, що існує стосовно упира з першого вірша, який знову з'являється у продовженні – четвертій частині «Дзядів».

Священик і пустельник ведуть довгу розмову, коли, врешті-решт, пустельник відкриває священику, що він його колишній улюблений учень Густав. Із романтичної сповіді про нещасливе кохання впливає самогубство, тож виявляється, що Густав –

*кри́ор*. Безсилля подолати сильні емоції призводить до безвихідного відчаю, смерті й загробного упирського життя.

Питання міжособного зв'язку частин Міцкевичевої містерії відкривається на багатьох рівнях розуміння цього твору і демонічної природи деяких героїв, що в ньому з'являються. В другій частині «Дзядів» духи мертвих, як сказано, приходять до каплички, але потім знову не з'являються. Проте один образ з різними іменами з'являється в четвертій частині, виданій разом із другою (1822 р.), та в третій частині (1833). Останній дух, який з'являється біля каплички, дух, який мовчить – перш за все безіменний дух, власне, пустельник, тобто Густав, якого священник, до якого він приходить, називає упирем. У пролозі третьої частини з'являється табличка, на якій зазначено, що Густав помер 1 листопада 1823 року, а Конрад народився 1 листопада 1823 року – а це свідчить про те, що це один і той самий перевтілений образ. Оскільки це ніч поминання, то вибір самої дати пов'язує другу та третю частини.

Що ж спільне, а що відмінне в образі упиря, який проходить через різні частини «Дзядів»? Яке він займає місце щодо інших образів у вільнюсько-ковенських та дрезденських «Дзядях»? Потрактувальники цього твору підкреслюють, що в частині, виданій раніше, більший акцент робиться на особистому аспекті долі героя – відчай через непочуте кохання, тоді як у більш пізніх виданнях у центрі уваги доля народу, відносини між поляками та росіянами. Замість особистих переживань стосунків із Марилою, внесених до картини загробного існування, Міцкевич після невдалого повстання поляків проти росіян 1830 року – пов'язує потойбічний світ з питанням національної долі.

У драматичному творі Міцкевича упир з'являється в третій, пізніше написаній частині. Наприкінці першої сцени, коли скромний співець Конрад починає бліднути й червоніти, Фелікс говорить, що опівнічна пора – це його час. Нічна діяльність демона є типовою рисою як у поганській, так і в християнській традиції. Юзеф говорить, що його дух уже блудить, що його очі під повіками блищать. Конрад починає співати пісню, дику, повну ненависті, в якій гвориться про прагнення крові та помсти:

Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, -  
Krew poczuła – spod ziemi wygląda -  
I jak upiór powstaje krwi głodna:  
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.  
Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,  
Z Bogiem i choćby mimo Boga!

Тут, певна річ, уже, немає міфологічно-релігійних уявлень народного християнства про упиря як самогубцю – романтичного коханця. Вони поступаються місцем демонічному створінню, визначеному колективним ідентитетом. У другій частині «Дзядів» страждають грішні душі, які за язичницькими віруваннями, покарані блуканням між цим і потойбічним світом, а в третій частині демонізоване зло вже має риси християнського пекла. Елементи народної віри та пустовір'я поступаються місцем церковній символіці та іконографії. Доходить до приближення духу християнських містерій із загостреним відношенням Добра та Зла, з'являються мотиви, яких не було у другій та четвертій частинах – такий, зокрема, як вигнання демона – священик Петар проводить обряд вигнання демона над Конрадом. Замість греко-католицької каплички із другої частини з'являються католицькі традиції. Замість посереднього та відносно низького статусу в демонській ієрархії у третій частині прямо говориться про Бога та його супротивника. У той час, як у другій частині блукаючі душі шукають якоїсь допомоги від людей, не маючи метафізичних претензій і не виступачи проти порядку у світі, Конрад противиться навіть самому Богові. В описі Конрадового співу використовується порівняння – *I jak upiór powstaje krwi głodna*, – яким передбачається його жага крові. Священик Львович вигукує: «Це поганська пісня», а Капрал вторить: «Це сатанинська пісня». На запитання, чому Міцкевич включив цю пісню, Яньон шукає відповідь у «критиці фантазматичній», що на основі історії ідей та історії літератури пояснювала фантазії, фантазмагорії та фантазми [Яньон 1989, 34–35].

Після виходу в світ драматичної поеми Міцкевич на своїх лекціях про слов'янські літератури в паризькому Колеж де Франс кілька разів говорив про вампірів, віддаючи перевагу

цьому слову перед словом упир, яке використовував у «Дзядях». Таке його ставлення цікаве через те, що він пропонує додаткове висвітлення мотиву демона, який уже з'являвся в його творах. Міцкевич не тільки говорив про слов'янське походження вампіра, а навіть виділив саме вірування у вампіра як особливість слов'ян: „*U Słowian takim zjawiskiem nadprzyrodzonym jest wampiryzm*” [16 lutego 1841. Wykład XV, t. VIII: 186]. Як землі, де виникає віра у вампірів, Міцкевич виділяє Сербію, Країну, Герцеговину. На одній пізнішій лекції Міцкевич висловлюється, що віра у вампірів є виразом віри слов'янських народів в індивідуальність людських духів навіть після смерті, особливої цінності слов'янських вірувань [Mickiewicz t. XI, 119–120]. За цієї нагоди він висловився: «*Lud słowiański wierzył nade wszystko w istnienie tak zwanych upiorów i nawet filozoficznie rozwinął teorię upiorów*», маючи на увазі текст Далибора (Вагилевича) 1840 року [Яньон 1989, 41–42]. Коли Міцкевич на лекції 9 березня 1841 року згадує чеського автора, то він має на увазі Вагилевича та його студію про вампірів [Mickiewicz Wykład XX, t. VIII, 277–278]. Помилка у визначенні народності цього українця походить із факту, що свою працю про вампіра Далибор (Вагилевич) – один із лідерів відродження у Галичині та засновників «Руської трійці» – опублікував у віснику Чеського музею. Цікаво, що в цій студії розвинено думку про роздвоєну душу вампіра, роздвоєне серце, добре та зле. У цій лекції, Міцкевич говорив, що, маючи серце сатани, юнак-вампір іде за братами іншими вампірами, він тікає з дому, йдучи за місячним сяйвом, іде вбивати людей або тварин. Упирів можна впізнати за блідою шкірою, блиском в очах, що описано в поемі «Мелмот» англійського поета Метьюрина, який перейняв мотиви жаху з народних балад та через готичні вірші Джорджа Байрона. Він цитує одну історію, а після каже, що вампіри в інших поетів з'явилися зі слов'янської поезії. Зустрічі вампірів Міцкевич називає сабатами [Mickiewicz, t. VIII, 277].

Марія Яньон питає, чому пов'язують слов'ян із вампірами:

Dlaczego Mickiewiczowi tak bardzo zależało na integralnym połączeniu Słowian ze zjawiskiem wampiryzmu, na przypisaniu im wręcz monopolu na prawdziwą wiarę w wampiry? [Яньон 2002, 127].

Вона наводить етнографічні підтвердження двозначності, подаючи докази із Кольберга, Мошинського, які зазначають, що поблизу нижньої Вісли аж до сучасних часів існують вогнища вампіризму, що підтверджено також і сучасними дослідниками Пелкою, Барановським [Яньон 2002, 129].

МАЛЬЧЕВСЬКИЙ. У поемі «Марія» Антоні Мальчевський залучав демонів до свого тексту кількома способами, проте найчастіше будує напружену атмосферу без їх активної ролі в самій події. Сенс такого згадування демона полягає у досягненні крайнього збудження і передбачення страшних подій. Так, уже на початку поеми, використовуючи цю стратегію, поет описує нічну подорож через степ козака, на якого чекають усілякі небезпечні випробування. Навіть сам час подорожі козака через степ – пора, коли з'являється нечиста сила, вершник оминає яри, в яких ховаються вовки й татари. *Przyleciał do figury (co jej wzgórek znany, / o pod nią już od dawna upiór pochowany)* (I, вірш 3). Упир згадується поряд з іншими небезпечними створіннями – вовком, ворогом, який нишпорить степами України, і характеризує нечисте й демонічне створіння. Вацлав у місячному сяйві поспішає до милої. *Znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść* [I, вірш 14] – поет повторним маркуванням мотиву упиря втримує напружену увагу читача й не дозволяє йому віддалитися від страшного.

Коли Вацлав повертається до своєї Марії, він застає дім у тиші, а потім і її саму мертвою – [...] *a promień księżycy, Co tę posepną postać migając oświeca, Tak dziką tkliwość rzucił w przymrużone oczy, Z jaką mizg upiorzycy, gdy kochanka zoczy* (II, вірш 16). Питання полягає у тому, наскільки тут мотив убитої милої, як вампірки, є доречним, чи таким чином він віддає данину романтичному смаку. Галина Круковська знаходить виправдання для Мальчевського і зазначає:

Motyw upiorowej erotyki zdradza jej najgłębszą tajemnicę – żywiołową miłość ku śmierci. Poeta „mierzy“ niszczycielską moc Nocy siłą najdzikszej seksualności, jaką według mitologicznych przeswiadczeń obdarzona jest kobieta-demon, „upiorzyca“, która zabija z dzikiej, instyktownej miłości ku śmierci. Odbicie światła księżycowego w martwych oczach bohaterki kojarzy się z przegłądaniem

się miłosnym śmierci w śmierci, sprawiającym, że migocą one jakaś złą tkliwością i mają złowrogi blask [Круковська, 46–47].

КРАСИНСЬКИЙ. У третій частині політично ангажованого твору «Небожественна комедія» автор драми Зигмунд Красинський, дворянин і консерватор, демонструє галасливий натовп невдоволених, які кричать про хліб, переворот і помсту, а відтак сцена переноситься до лісу, де хор селян вигукує: *«Upiór ssal krew i poty nasze – mamy upiора – ne puścim upiора – przez biesa, przez biesa, ty zginiesz wysoko, jako pan, jako wielki pan, wzniesion nad nami wszystkimi. Panom tyranom śmierć»* Революційне шаленство, що направлене на знищення замків та вбивство вельмож, а Красинський, вирівнюючи Вольможу та Вампіра. На підставі паролів бунтарського натовпу можна зробити висновок, що селяни сприймають владу як таку, що висмоктує кров.

ГАРЧИНСЬКИЙ. Головний герой драматичного співу Стефана Гарчинського «Історія Вацлава», походить із дворянського та славного роду, він був вірний у молодості науці та книжкам. Обраний життєвий шлях Вацлава робить його подібним до Фауста, проте демонструє, що науки викрали в юнака серце і виссали кров – як упирі.

Splamiły mu niewinność – serce mu wykradły.  
Tak mówią, że na ludzką krew upiór zajadły  
Gdy ofiarę wybierze, z której soki pije,  
Ofiara umrzeć musi – lecz zmarła ożyje  
I mordercy swojego postępując torem,  
Znów niewinnych krew chłepcąc, staje się upiorem.  
Tym jest rozum nabyty, albolі też raczej  
Tym przez rozum z krwi dusza wyssana człowieka.

СЛОВАЦЬКИЙ. Тема демонів у літературних текстах Юліуша Словацького в різні творчі періоди поета-романтика й драматурга мала різне значення. У творах Словацького, де присутні демони, багато важить розуміння їх символіки.

У літературах європейського романтизму з'явився також орієнталізований еротичний вампіризм. Фантазми про велику пристрасть спроектовані у східні арабські культури й пов'язані з

уявленням про вампірів, які кусають, тобто пристрасно цілують. У третій частині поеми «Араб» Юліуш Словацький уводить дівчину, королівну оазису під пальмою, поміж кришталевих джерел, загорнуту в легке мусульманське вбрання. Вона щаслива і кохає Солима. Не відаючи про те, що його вбили, вона каже, що її коханий спочиває на піску, і коли заблищить перша золота зоря, його душа відійде з тіла і стане передвістям прибуття. Плинність теплої ночі, опроміненої світлістю, неосяжність і гарячість піску та пристрасні переплітаються, створюючи атмосферу підкресленої чутливості, коли коханець *jak z mglistej utworzony chmury* підходить і торкається вуст *krwi krople pije*. Іскрою її ока запалюється око парубка, а його обличчя набуває коралового блиску. Дівчині повідомляють новину, що Солим не повернеться, бо його тіло залишилося в пустелі, і королівна оазису дарма щовечора чекає на свого коханця.

Упирі з'являються і в зображенні пекла в «Поемі П'яста Дантишка» (Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle ofiarowanie) літературно алегоризованими героями та антигероями повстання поляків проти росіян. У драмі «Самюель Зборовський» (Samuel Zborowski) Юліуша Словацького дух без тіла входить у тіла багатьох епох, від фараонів, факірів аж до сучасних часів. Той дух має різні імена – Еоліон, Люцифер, стрілець Букарі, Самюель та канцелярист. Дослідник творчості Словацького Ян Томковський пише, що Люцифер – як туман, що не народжується і не вмирає, вигнанець, блудник без тіла та гробу, Зло, представлене як лінивий дух, що розпливається у формі і вічно існує [Томковський, 136]. Той дух у четвертому та п'ятому актах повторює *Snów... gdzie ten żywot upiorny?*

Упир з'являється і в останньому творі Словацького, незавершеній та посмертно виданій поемі «Король-Дух» (Król-Duch). Труднощі в розумінні цього тексту походять із його фрагментарної природи та релігійно-філософської містики поета, перейнятого розвитком генезисного вчення. Марта Півінська вважає, що «Короля-Духа» можна потрактовувати як «фантастичну подорож у часі і вглиб себе, у минуле та майбутнє» [Півінська 1992, 282], як романтичну сповідь [Півінська 1992, 317] чи як загробну пісню, пісню з того світу,

своєрідні «Спогади з того світу». У поемі «Король-Дух» Словацький, представлений як досі незрозумілий твір, проте і як «невдалий шедевр» [Півінська 1992, 353], демони найчастіше з'являються в першій частині. Важливими для трактування демонів у поемі є роздуми Півінської про те, що «Король-Дух» написаний як «лірика з того боку труни та смерті». Такий підхід міг би найбільше першу частину поеми перетворити на своєрідну «книгу мертвих», книгу про шлях душі після смерті, де вона зустрічається з перепонами та спокусами, проходить митарства. Яскраво виражена згадка про річку Лету, межі забуття дають підтвердження такого передбачення.

Упирі в поемі «Король-Дух» – це не легко впізнавані жорстокі істоти, а духовні створіння, в рисах яких переплітається елементи символіки різних релігій і герметичних вірувань, відокремити які майже неможливо. Можна вказати на пов'язаність демонів із вогнем та кров'ю в октавах «Короля-Духа» і на певні елементи, що знову з'являються в окремих згадках про упиря. У появі цих створінь в останій поемі Словацького, за тодішньою традицією, нетиповим є приписування упирям різного забарвлення, завдяки чому вони отримують додаткове значення. З'являються золоті (II, 6), червоні (III, 27) чи пурпурові, сірі (I, 43), бліді упирі (I, 41). Упир з'являється як сам-щдин, так і в колі упирів, наприклад, Мудрість, лікарка душевних хвороб, замикається у вогняному колі упиря (I, 27). Коли поет згадує давній індійський обряд, «на кшталт золотого упиря», то такий золотий колір упиря пов'язаний із вогнем, оскільки мотив спалювання мертвих підтверджується віршами, які розповідають про померлого витязя Гектора, якого дванадцять коней із рогами оленя на голові ввечері в тумані проносили крізь вогонь. Поряд із кольором незвичними можуть бути й інші елементи зовнішнього вигляду, як у віршеві, де ліричний суб'єкт говорить, як його бентежила блідість упиря з-під шолома (I, 41, st. 3).

ЖМІХОВСЬКА. У рамках роману «Поганка» Нарциза Жміховська подає коротку історію з вампіричним образом дівчини. Це меланхолійна прекрасна історія кохання, про яке розповіла Терезія: княгиня із замку на високій скелі над



глибоким морем та рибалка з хатинки край моря кохають одне одного. Коли княгиня помирає, рибалка страждає і сидить край її тіла, і вона приходиться до нього третьої ночі й опускає голову на його потилицю. Рибалка блідне. Коли приходиться священник і пропонує йому сповідатися, той відповідає, щоб приходив через сім днів. Коли згодом приходять до рибалки, то знаходять його мертвим із дірочкою на шиї. Відкривають гроб княгині і бачать її свіжою, ніби щойно заснула, і з наче зерням коралу – крапелькою крові на вустах. Марія Вожнякович-Дзядош, аналізуючи цей роман як романтичну параболу, вказує на аналогію між Аспазією, коханкою головного героя Бенжаміна, та принцесою-вампіркою із казки про рибалку [Вожнякович-Дзядош, 32]

ЛОЗИНСЬКИЙ. Валерій Лозинський у романі «Проклятий палац» розповідає про підготовку до повстання, яке організовує Миколай Жвірські, та детективне розслідування Дамазія Чоргута – Катиліни. В одинадцятому розділі описується зловісна атмосфера на шляху до палацу Жвірські – поява темної хмари, зловісного птаха зі зламаними крилами та вампіра.

МІЧІНСЬКИЙ. Із поверненням описової та інтимної лірики чудесного та страшного в польській поезії кінця ХІХ ст. та початку ХХ ст. знову з'явилися демонічні мотиви. Якщо оцінювати жанрово, то повернення до страшного в поезії польського модернізму означало повернення до баладного тону, проте модерністична балада була не такою широкою, як романтична, а сповненою символів і складних поетових асоціацій. Так, у поетичному доробку Тадеуша Мічинського з'являються вампірські мотиви, іноді додатково, в метафорі, як у вірші «Навіжений Орландо», де з'являється пурпурова квітка у снах упиря, проте також розвинуті в поезії «Вампір».

Тадеуш Мічинський уже самою назвою «Вампір» – означив висунення оживлого покійника, що п'є кров, а вводячи народне повір'я, за яким разом зі співом півня зникає нечиста сила – *Wtem tryumfalnie zapiął kur* – вказує на світанок та зникнення нечистої сили саме на світанку. Проте в центрі вірша криваве серце, що з'являється в кожному іншому двовіршеві та в завершальній строфі: і розірвалося серце криваве – *i pękło serce krwawe*, оголошується не про смерть вампіра, а про смерть

кривавого серця, що молилося, стогнало, билося, повзло, тремтіло. У тих віршах серце з'являється як прообраз життя під загрозою. У контексті мотивів кидання та розорення тіла, а це вірш, у якому згадуються гроби, зброя, вояки та розірвані тіла, вампір сприймається як дух знищення, кровожерливий дух війни. Вампіри з'являються у множині лише у одному двовіршеві – вони гасять вічність зірок. У тому двовіршеві змінюється і конструкція речення, в якому з'являється криваве серце: тоді як у попередніх воно було активним, тут воно виступає об'єктом дії – вампіри гасять зорі, проте гасять і криваве серце – *i gaszą serce krwawe*.

У вірші «Померлий світ» Тадеуша Мічинського із циклу «Полярні ночі» провідними словами кредо Словацького із сибірської поеми «Anhelii» описується сам межі світів – неба та землі, людського та нелюдського, зірок та вулканів. У тому крижаному та мертвому світі мертвим є й озеро, суб'єкт відчуває пазурі упиря, а сам упир виявляється чимось напівживим, небезпечним та смертоносним. Укус, прокол, біль та близькість смерті – це асоціації, які викликає картина Мічинського, асоціативно пов'язана із крижаним світом, який не є типовим для появи вампіра.

У польській літературі ХІХ ст. мотив упиря передусім присутній у поезії та драматичній поезії, а поодинокі прозові приклади є лише епізодами в романах Нарцизи Жміховської та Валерія Лозинського. У той час, коли в Мальчевського і Гарчинського упир представлений лише в одному тексті, у Міцкевича, Мічинського, Словацького він з'являється багато разів, тож ці автори притягують і додаткову увагу дослідників, тому що в їхніх текстах можна простежити різноманітну й багату індивідуальність злого створіння. У Міцкевичевих «Дзядях» образ упиря зазнає багаторазових перетворень, а сам автор цьому міфологічному створінню присвятив кілька сторінок своїх паризьких лекцій у Колеж де Франс. Польський упир/вампір – багатолікий, іноді з більшою, а іноді з меншою кількістю стереотипних елементів його ідентичності. Вампір у баченні польських літераторів отримує і деякі більш рідкісні риси та значення, які йому надали польські письменники.

## Література

- Айдачич Д.* — D. Ajdačić. The Vampire Motif in European and Balkan Slav Literatures // *Balkanistic Forum* (Blagoevgrad). — 1993. — № 1. — S. 53–58.
- Брюкнер А.* — A. Brückner. Mitologia słowiańska i polska. — Warszawa, 1985. — 383 s.
- Вожнякович-Дзядош М.* — M. Woźniakiewicz-Dziadosz. Między buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej. — Warszawa, 1978. — 341 s. (*Historia i Teoria Literatury. Studia ; 42*)
- Дзвігол Р.* — R. Dźwiгоł. Polskie ludowe słownictwo mitologiczne. — Kraków, 2004. — 222 s.
- Клайнер Ю.* — J. Kleiner. Mickiewicz. — Lublin, 1995–1997. — Т. 1–2.
- Кирчів Р.* — Народна міфологія в дослідженнях Івана Вагилевича // *Шашкевичіана*. — 2000. — № 3–4. — С. 125–131.
- Круковська Г.* — H. Krukowska. «Nocna strona» romantyzmu // *Problemy polskiego romantyzmu*. — Wrocław, 1984. — S. 193–227.
- Мошинський К.* — K. Moszyński. Kultura ludowa Słowian. — Część II, zeszyt 1. — Kraków, 1934.
- Півіньська 1992* — M. Piwińska. Juliusz Słowacki od duchów. — Warszawa, 1992. — 502 s.
- Півіньська 1981* — M. Piwińska. Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii. — Warszawa, 1981. — 413 s.
- Томковський Я.* — J. Tomkowski. Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej. — Warszawa, 1984. — 270 s.
- Яньон 1989* — M. Janion. Polacy i ich wampiry // *Wobec zła / Maria Janion*. — Chotomów, 1989. — S. 33–53.
- Яньон 2002* — M. Janion. Wampir. Biografia symboliczna. — Gdańsk, 2002. — 567 s.

## ЧОРНОКНИЖНИК ПАН ТВАРДОВСЬКИЙ І ДОГОВІР З ДИЯВОЛОМ У ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТ.

У числених версіях християнської оповіді про укладання договору з дияволом людину спонукають продати душу різноманітні надмірні бажання – жага до наживи, багатства, прагнення кохання чи сили. Після підписання договору про передачу душі дияволу в людини починають справджуватися раніше нездійсненні бажання аж до передсмертної години, коли вона муситиме віддати свою душу. З наближенням миті звершення даної обіцянки зростає прагнення героя або його рятівників уникнути виконання домовленості й перебороти зло, знищивши договір. В іншому типі легенди про продаж душі диявол у безвихідній життєвій ситуації пропонує людині допомогу як рятівник, а потім, як і в розповідях про продаж душі, яку ініціює сама людина, приходять нечистий, вимагаючи виконання договору. Легенда з'являється і в популярних версіях про чаклуна, який продає душу дияволу, а потім намагається її врятувати. Варіанти такої версії у слов'янських літературах будуть предметом цієї розвідки.

В оповідях про чародія, який продає душу дияволу, багато схрещень латинських наукових та народних версій, письмових обробок та усних переказів різних народів. Оскільки сюжет самого оповідання простий, шляхи варіювання його мотивів настільки заплутані, що можуть бути відстежені лише на обмеженому часовому проміжку або всередині визначеної національної традиції. У середньовічних розповідях про укладання договору з дияволом у Західній Європі з'являється незмінний образ прибічника іншої віри, який спонукає християнина до гріха. Тому дію перенесено до країн, де християнство межувало з іншими релігіями: в Іспанії нехристиянин, єврей чи мусульманин – «невіруючий», пропонує християнину послуги посередника в установленні контакту з дияволом. Такою конфесійною ідентифікацією було відкинуто ідею про те, що християни можуть самостійно зв'язуватися з істотами пекла, й заперечено такий бунтівний та рушійний

задум. Ворожий порушник з погляду середньовічного християнина належить до чужого конфесійного кола. Поряд з євреями та мусульманами у деяких версіях легенди у ролі нехристиян з'являються язичники – кельти [Броєр, 491–494].

Іноді батьки – батько чи мати – через незнання або тяжкі злидні обіцяють своє дитя дияволу, а коли герой дорослішає, то сам шукає спосіб урятуватися. З поширенням легенди етноконфесійні риси підмовника зменшуються або ж зникають, оскільки в одній особі поєднуються той, хто не стримується перед спокусою й укладає договір, та сам намовник. Таким чином поглиблюється бачення людських вчинків, що відкриває питання про співіснування в людині суперечливих сил, тобто різних поглядів про можливість людини відносно нелюдських сил всередині однієї особи. Людина, яка погодилася укласти договір із потойбічним та всесильним злом, зрікається добра, що в європейській культурі було пов'язано з християнством. Чи може людина, яка одного разу зреклася, перемогти зло у розправі, де через свою або чужу провину має беззаперечний обов'язок, який ставить її у підвладне становище?

Людина, яка укладає договір з дияволом, вочевидь, не належить до високоморальних осіб. Вона готова пожертвувати по-християнськи сприйнятим вічним добром заради якоїсь вигоди, що своєю чергою викликає запитання про те, чи ця особа досі є християнином, тобто зреклася вона своєї віри чи ні, а якщо зреклася християнських чеснот, то чи допоможуть їй християнські сили у біді. Її оцінку власних можливостей можна розуміти по-різному. Насамперед як легковажність людини, схильної до спокуси, яка перед привабливою та представленою вигодою применшує існуючу небезпеку. Такі люди необачні, легко й необдуманно піддаються своїм бажанням. Вони пізно розуміють, що не мають сил власноруч вирішити проблему, а для їх порятунку необхідна допомога інших. Зовсім інший тип героя демонструють ті, які свідомо уклали договір з дияволом, будучи переконаними, що потойбічне зло врешті подолають власними здібностями. На відміну від поверхової, недбалої оцінки легкодумної нетерплячої особи, цей герой вірить, що його знань буде достатньо, щоб уникнути або відстрочити

страшний борг. Якщо похаплива наївна людина не знає, у що вплутується, то самовпевнені герої розуміють величезну силу свого противника, але всупереч цьому вірять у себе.

Коли в ранніх версіях легенди про продаж душі дияволу віруючий та посередник, «невіруючий», у владі зла були двома персонажами, то в пізніших, більш розвинених версіях ці дві особи поєднуються в одній, внаслідок чого різні особисті мотиви зливаються у суперечливі психологічні імпульси тієї ж постаті. Цим самим слабкість перед зовнішніми спокусами, до яких спонукає спритний чужинець і іновірець, замінюється мотивом внутрішнього конфлікту християнина, ладного на нехристиянські вчинки. Із соціальної точки зору зміна є меншою, ніж з психологічної, оскільки окремий представник, як і раніше, руйнує засади своєї релігії та відступає від чеснот громади. Замість контакту, який встановлюється з дияволом через посередника, з'являється безпосередній зв'язок зацікавленого з нечистою силою. Церква такому малопобожному та схильному до авантюри індивіду приписала риси високовченої людини. Доти елемент освіченості ще не був важливим, оскільки герої, які підписували договори, – різні за професією та переважно низького соціального статусу, натомість учений, оточений забороненими книгами, опановує майстерність магії і може спілкуватися з потойбічними силами. Історики таке знеславлення вчених людей витлумачили як помсту церкви університетам та світським мислителям, які в пізнанні та поясненні світу ставали конкурентами для священства. Тому й назви такого роду занять мають негативний відтінок: *некроманти, чорнокнижники, чорні маги* [Дзвіголь].

У Західній Європі мотив договору з дияволом найчастіше був пов'язаний з кількома образами. Серед них нам сьогодні найбільш відомий Фауст, герой старої німецької літератури, який завдяки обробці Й. В. Гете увійшов в основи сучасної європейської культури. Пізніше художні та літературні обробки міфу про Фауста спиралися на легенду, але й на сприйняття цього чаклуна Й. В. Гете, наслідуючи або ж відступаючи від нього. Оповідь про продаж душі дияволу була й до Гете широко розповсюдженою з регіональними та етноконфесійними

характеристиками, але твір видатного німця на початку XIX ст. посприяв додатковій зацікавленості та новим опрацюванням.

У кінці XVIII – на початку XIX ст. у російській та польській літературах зазнав короткочасної слави в багатьох літературних обробках польський чаклун чорнокнижник пан Твардовський. У польській літературі Твардовський і в XX ст. привертає увагу літераторів, до нього звертаються окремі письменники, такі, наприклад, як Люц'єн Рідл, Леопольд Стафф, українець Юрій Клен та ін. Цікаве запитання: що ж у передромантиків та ранніх романтиків викликало такий жвавий інтерес до образу пана Твардовського? Слава «Фауста» Й. В. Гете, безперечно, мала свій вплив, оскільки декілька фаустівських постатей з'являються в літературі на зламі століть. Без сумніву, погляд на світ фаустівських спокус був імпульсом для літературних випробувань сили духу та знань, гріха й невинності, провини й порятунку. Замість конфесійної чи етноконфесійної напруженості ранніх легенд, де спокусник та спокушений були різних віросповідань, в обробках нового періоду з'являється етнічний драматизм у деяких літературних обробках легенди про пана Твардовського.

Хоча художні твори з опрацюваннями легенди про Твардовського були предметом інтенсивної уваги митців у певний нетривалий період, вони не ґрунтуються на споріднених міфологічно-релігійних основах. Серед них зустрічаються не лише твори, в яких сам Твардовський укладає договір, але й тексти, де це робить його батько; іноді Твардовський – легковажний веселун, часом – серйозний маг, у деяких творах його рятують Божі сили, в інших – люди, а в третіх – він сам себе рятує.

Твардовський у сутичці зі злом – людина сучасного періоду, більшою мірою невіруючий, аніж віруючий, маг, чорнокнижник, істота, яка вірить у власні сили, здобуті з книжок. Він не заляканий таємницями недосяжного. В оповіданнях про Твардовського цікавою є моральна проблема: він не добропорядний громадянин, а жадібний до багатства цього світу, прагне до наживи, багатства та сили, але водночас не поганий й іноді має високу мету. Тому він і ближчий до нашого періоду, аніж до середньовіччя. Зі сказаного випливає, що в

рамках того ж самого сюжету одна моралістична повчальна розповідь змінена відповідно до нових, зрушених цінностей. Замість оповіді про віру, страх та спасіння за допомогою Добра з'являється розповідь про порятунок власними силами або крах самовпевненого сміливця. У стародавньому оповідному колі мораль була спрямована на розповідь про гріх та покаяння, тобто спасіння грішника, який покався, а в дещо змінених рамках, які відступають від прихильних церковним колам ідей, з'являються нові наративні можливості та інші основні моменти. Замість особи, вчинків та світосприйняття якої слід уникати, Твардовський набуває рис впливового зразка, а замість повчання про гріхи, які не треба робити, з'являється зачарування майстерністю ошуканця або людини, яка володіє високими таємницями. Незважаючи на аморальність, він отримує все, а розплати уникає завдяки своїм знанням. Покарання дістається слугі, який мав недостатньо знань. Якщо розглянути кінцевий результат, перемогу Твардовського чи Фауста, то це не перемога християнських чеснот (як була, наприклад, перемога Богородиці чи святого, який прийшов на допомогу волаючому розкаяному). Нове потрактування Фауста й Твардовського як представників сучасних людей демонструє їхнє володіння світом і силами, противитися яким іншим було не до снаги. Звичайно, в такій міфологізації присутні нез'ясовані моменти й незрозумілі зв'язки у вчинках та ідеях, але саме така роздрібненість, розшарпаність і є її суттю. До сутички сучасної людини, яка випробовує граничні можливості своїх умінь і спритності, із силами потойбічних знань, додається зіткнення гедонізму, не обмеженого моральними рамками, який хоче випробувати, де ж знаходиться межа некараної насолоди.

Згідно з дослідженнями філологів, які займалися російськими рукописами, легенда виникла у Польщі у XVI ст. [Бегунов, 78], у двадцятих роках XVIII ст. [Журавель]. Ю. Бегунов у дослідженні «Сказание о чернокнижнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и новонайденная «История о пане Твардовском» [Сов. славяноведение 1983, 1] у східнослов'янських літературах розрізняє три традиції про пана Твардовського – В. Левшина, А. Міцкевича та Й. Крашевського.



Інна Булкіна розглянула образ пана Твардовського в контексті опери та балади В. Жуковського. Ю. Кшижановський займався польськими фольклорними легендами про Твардовського, а декілька літературознавців [Завадська, Чайковський, Домбрович] – представили свої дослідження у збірнику про фаустівські мотиви в польській літературі.

Пана Твардовського зустрічаємо у пізніх середньовічних текстах про чорнокнижника – чаклуна, який займається таємними науками. У творі барокового поета Вацлава Потоцького зустрічається також цей образ (1696: «Rozzet Herbów Szlachty Korony Polskiej») (Twardost). На початку XIX ст. зацікавленість Твардовським пробудив бібліотекар і історик друкарства та книгознавства Єжи Самуель Бандтке, який 1815 року ідентифікував в історії реальну особу з Кракова, лікаря й дипломата родом із Праги, який і є паном Твардовським, автором книги чорної магії, котрий перехитрив диявола й уникнув виконання договору. Коли виникла дискусія про те, чи Твардовський – польський Фауст, або ж Фауст з'явився у німців, до полеміки приєднався Казимир Бродзинський й припинив безпідставні, надто патріотичні теорії роз'ятрених поляків [Завадська, 170]. Ім'я «Твардовський» тлумачилося як польський переклад латиського «durus» (твердий) або від німецького імені на позначення особи, яка займається магією.

Відомо, що в усних переказах поляків існували легенди ще до їхніх записів у XIX ст., але більшість фольклорних збірок, які їх містили, виникли після появи романтичних літературних творів. Найбільшу кількість записів зібрав Казимир Вуйчицький, але його тексти не автентичні усні, а обробки самого «записувача», хоча літературні варіації з'являлися ще до появи збірки К. Вуйчицького.

### Твардовського рятує іновірець

Перші твори писемної літератури, де з'являється поляк Твардовський, хоч як дивно, належать до епічно-казкової традиції російської літератури другої половини XVIII ст.

Василь Левшин, російський перекладач і письменник XVIII ст., у своїй обробці легенди про Твардовського в «Повести об Алеше Поповиче, богатыре, служившем князю Владимиру» змінив закінчення легенди. Замість молитви чарівника рятує російський герой. Альоша зустрічає зятя Твардовського, який розповідає, як їм демони заважають користуватися успадкованим добром. Той згодом уночі у замку Твардовського змагається з демонами, відтин голову пана від тіла, кидає її в піч, а вона обертається на змію. Після Альошиної перемоги над демонами Твардовський дякує йому за те, що той зняв з нього закляття, й дарує чудодійний перстень. М. Алексеев підкреслив, що оповідання В. Левшина було основним джерелом для другої, й особливо третьої, пісні героїчної поеми Миколи Радищева «Альоша Попович» [Алексеев, 192]. Тут Твардовський перевтілюється у вогненного змія, але Альоша його вбиває, і він перетворюється на порох. Поема М. Радищева вплинула також на поему «Руслан і Людмила» Олександра Пушкіна [Алексеев 1968, 192; Бегунов, 72].

Інтерес до польського героя, хоч як дивно, у польській фольклор прийшов не лише з власного фольклору, але й з Росії – з лицарської казкової героїки В. Левшина та М. Радищева, в якій епізод із Твардовським є підтвердженням сили російського героя. З осучасненням та дегероїзацією, посиленням страхіть, з більшою чи меншою мірою гумору романтики підхоплюють теми, які містять етнічну напруженість «росіяни – поляки». У російській літературі до Твардовського після піввікової слави інтерес зник. В історії польського письменства Твардовський спершу з'явився у фольклорі та народних легендах, а згодом і в авторській літературі, але, порівняно з творами з історії російської й української літератур, мав і надалі тривалу та значущу долю.

### Твардовський страждає

За легендою, чаклун пан Твардовський уклав договір з дияволом, згідно з яким виконуватимуться всі його бажання аж до прибуття у Рим, де він змушений буде віддати дияволу душу. Твардовський з радістю погоджується на такі умови і кров'ю

підписує договір, оскільки впевнений, що в Рим він ніколи не потрапить, тобто ніколи не наразиться на небезпеку виконання своєї частини договору та не потрапить до пекла. Диявол для пана Твардовського меншою мірою господар, ніж слуга. Тому деякі розповіді про пана Твардовського цікавляться саме цією частиною його життя – випробування, накопичення багатства та вмінь. Цікавим є розвиток у цих варіантах відчуття насичення, яке рано чи пізно впливає із всемогутності. Хитромудрість диявола полягала в невизначеності й багатозначності назви Рим. У той час, коли Твардовський розумів під ним місто Рим, диявол обманув чародія, привівши його в Новий Рим, корчму «Рим».

Поет Томаш Зан, член таємного товариства філолатів – студентів Віленського університету, групи, до якої належав й Адам Міцкевич, прочитав свою баладу про Твардовського (*Ballada Twardowski*) на зустрічі аматорів науки – філолатів 31 грудня 1818 року й 13 грудня 1819 року [Завадська, 175]. У цій ранній романтичній баладі переплітаються мотиви готичної літератури й елементи іудейсько-християнської та побожної традиції народного християнства. У віршах Томаша Зана про Твардовського, який віддає душу духам пекла, герой не вагається, він за будь-яку ціну хоче досягти своєї мети – багатства, завдяки якому зможе отримати кохану дівчину.

На початку неназваний герой прикликає духів, яких відкинув Іегова, й вони несуть вічне покарання (*Władcy bezdennej otchłani, Siarczane ziejące żary!*). Через спогад Іеговиних відступників демонічне коло проклятих охоплює й міфічні образи Старого Заповіту. У текстах християнських авторів старозавітна демонологія найчастіше присутня у легендах про Адама і Єву та їхній первородний гріх, у спогадах Люцифера, але рідше згадується легенда про продаж душі. Уведенням відкинутих із найдавніших часів духів поет приписує своєму героєві сприйняття світу, де іудейська та християнська традиції поєднані, а історія людства посунута до самісінького її початку. Після заклику «володарям бездонної прірви» герой звертається до короля вічної ночі, якого у баладі не названо, і прикликає його особисто на допомогу.

На початку балади читачі не знають, хто цей відчайдух, який звертається до потойбічних духів, і що його спонукає до цього, але, як і ведеться в обрядах перевтілення, він сам зрікається Бога.

Zrywam niegodne przymierze.  
Nie, w litość Boga nie wierzę:  
Pokłon, pacierz giną marnie,  
Człeka stworzył na męczarnie,  
Nadzieją, nieba weseli.  
Was chyba mym głosem wzruszę,  
Wam oddam ciało i duszę,  
Straszni dla niebios anieli!»! 9–16

Відчайдушний прикликав володарів світу зла, правителя вічної ночі й грішних ангелів, пропонуючи їм своє тіло й душу. Далі дізнаємося, що герой цього вірша – сіромашний хоробрий лицар Твардовський, що хоче одружитися з багатою князівною Мальвіною, яка й сама його кохає всупереч волі батька. Твардовський польського романтика Т. Зана близький до середньовічних товаришів по нещастю Евладія та Сави Грудцина за відчайдушністю палкого, але бідного коханця. Вже з вибору героя – бідного закоханого лицаря – помітно: поет відав перевагу середньовічному уявленню про те, що гріх походить із пристрасті. У баладі Т. Зана головний герой – похапливий коханець, який не думає про наслідки свого вибору, його заклик – це не забаганка самовпевненого зухвальця чи бунтівника, а відчайдушний вчинок людини, яка готова віддати все, навіть власну душу заради досягнення своєї мети. Це герой минулих часів, коли існувала віра, що сили пекла всемогутні, щоб дати людині земні багатства, тих часів, коли вірили, що торгування душею може дати якусь користь. У баладі Зана, як і в споріднених середньовічних легендах, ставлення людини до духів пекла визначають насамперед похаплива наївність, а потім жах.

На заклики лицаря Твардовського у темному, глухому лісі, вночі під кривавими місячними променями озивається дух із могили, який запитусь, як той посмів тривожити покійників:

Wstaje z mogił mara blada.  
«Po co śmiesz martwych mieszkania  
Trwożyć w tej odludnej puszczy,

Bezbożne czyniąc wołania  
Przeklętej od Boga tłuszczy,  
Co ludzkie podsycy zbrodnie,  
Wiedzie ku złej sprawie serce,  
Zaostrza miecze krwożerce  
I zemsty pali pochodnie,  
Na podbicie ziemi godzi,  
Zawsze zdradza, zawsze zwodzi?  
Oto duch w me kości zbieram,  
Mchem porosły grób otwieram,  
Chcąc cię uratować szczerze,  
Korzystaj, korzystaj z chwili:  
Masz czas, nim się północ schyli, 33–47

Дух виходить із вкритої мохом могили й говорить Твардовському, щоб той використав погожу опівнічну мить. Лицар Твардовський повторює, що готовий віддати душу. До боротьби за його душу приєднується голос Бога й сили пекла. Так зображено переконування, властиве повчально побожним текстам пізніх середньовічних містерій. Сили пекла пропонують Твардовському підписати договір, за яким той віддасть душу й тіло, коли буде в Римі. Подумавши про те, що він навіть не планував їхати до Риму, каже, що погоджується, а доки там не опиниться, хоче багатого життя та слави. З метою переконати читача, що Твардовський робить помилковий крок, поет вводить застереження героєві в тоні моралістичної проповіді, щоб він не робив того, що задумав. Навіть сили природи, які здригаються, вказують на потрясіння у світі людей. За мить виростає *Świetny zamek stanął w Skrzypnie, Baszty, kanały i spusty* (197–198). Свій коментар подає поет-наратор: *O wiecznej hańby i sromoto, Żegnać się z wiarą i cnotą Dla złota, co zmysły ludzi!* (207–209). Після появи замку сили пекла говорять: «Все маєш з нашого боку, підпиши циркуграф». Твардовський приходить до Мальвіни і підштовхує її до втечі, оскільки у нього вже є дім. Моралістичні застереження промовляє наратор, тінь батька, але турботливі слова не змушують Твардовського завагатися, оскільки він упевнений, що ніколи не вирушить до Рима. І Мальвіна має погане передчуття, тому читає молитви – *«Widzę okropne poczwary: Przed nami w koło płyną»* (289–290). Недобре

передчуття коханої та застереження батькової тіні й наратора не змінюють рішення героя. Коли Твардовський наближається до нового Рима, з'являються ворони, а коли входить, настає його судна година, коли потрібно віддати душу. Твардовський малює коня на стіні, сідає і зникає з дияволами, а нещасна Мальвіна, втративши милого, живе у бідній хатині, шкодуючи про свої гріхи. У баладі Т. Зана поєднані виразний моралізм, споріднений із середньовічними закінченнями повчальних легенд, із страхітливим уявленням потойбічного зла, яке походить із готичного романтизму. Данута Завадська зауважує, що бідний лицар зображений як двічі зрадник – християнських чеснот і батька, який відстоює традицію лицарства, сповненого доброчесності [Завадська, 172–173].

Російський романтик Михайло Загоскін написав лібрето для опери «Пан Твардовський» (1828), музику до якого komponував Олексій Верстовський. Про оперу Олексія Верстовського «Пан Твардовський» писав у «Атенеєві» (1828, ч. 3, № 10) С. Аксаков, а історики опери вказували на слабкі місця лібрето [Гозенпуд 1959: 664]. Пан Твардовський кохає доньку бідного селянина, а вона закохана у зниклого на війні Красицького, який несподівано з'являється, щоб урятувати свою милу. Розв'язка відбувається в замку Твардовського, який зненацька перетворюється на підземелля. За цим мотивом І. Булкина вказує на традицію казки М. Радищева [Булкина]. Грім гримить, земля трясеться, все руйнується і зникає у полум'ї, а Дух піднімає Твардовського в повітря й топить його в озері, після чого настає абсолютний спокій.

### Твардовський рятується самотужки

Балада Адама Міцкевича «Пані Твардовська» також спирається на народні уявлення, але зовсім іншого походження. У його творі Твардовський долає диявола, але звичної баладної кінцівки, де людина страждає через свої гріхи, дійсно немає. А. Міцкевич використав і народні уявлення з приповідок, де людина перемагає демона, й елементи уявлення про полохливого диявола. Твардовський А. Міцкевича – п'яничка та веселун. Він

випиває у корчмі свою чарку горілки, аж раптом із дна долітають дивні звуки. *Po coś tu, kumie, zawital?* – питає Твардовський.

Diablik to był w wódce na dnie,  
Istny Niemiec, sztuczka kusa;  
Skłonił się gościom układnie,  
Zdjął kapelusz i dał susa.

Він укладає договір з Мефістофелем, щоб той виконав три бажання: 1) створив коня із хлистом з піску, 2) скупався у святій воді, 3) щоб був з пані Твардовською протягом одного року. Оскільки ледве виконуються два перші завдання (у першому з'являється кінь, як у Т. Зана), Мефістофель втікає від виконання третього, очевидно, найважчого. А. Міцкевич з гумором зобразив Твардовського та його хитрування з дияволом. Він протиставляє не добро і зло, а винахідливого п'яничку, тобто людину, котра вже не може бути прикладом усіх чеснот, та зло, про яке не можна сказати, що воно уособлює найгірше зло цього світу. А. Міцкевич спирається на легенду про дружину Твардовського, зіпсовану й лиху, втілення розпусти, що зустрічається пізніше у прозовому творі Й. Крашевського. У світлі неочікуваного фіналу і самого Твардовського зображено як людину, що шукає порятунку у пияцтві. Людина, за А. Міцкевичем, може подолати Мефістофеля.

В Україні баладу Міцкевича «Пані Твардовська», використавши мотив одруженого диявола й український народний тон, переклав у комічному дусі Петро Гулак-Артемівський. І. Пільчук додав, що гумористичні риси українських оповідань та жартівливих розповідей, як і «Енеїда» І. Котляревського у версії П. Гулака-Артемівського, порушують романтичну стриманість балади [Пільчук, 55–56]. Набагато серйозніше підійшов А. Міцкевич до договору з дияволом у баладі «Тукай», але в цьому творі не з'являється Твардовський.

У польській традиції образ пана Твардовського, чарівника який уклав і кров'ю підписав договір із дияволом заради виконання всіх бажань аж до свого приходу в Рим, де йому потрібно віддати душу дияволу, набув ще більшої популярності завдяки збірці народних переказів, які зібрав і опублікував

Казимир Владислав Вуйчицький (1837). Там описується, як диявол за наказом пана зібрав усе срібло в одну копальню, як Твардовський їхав верхи на мальованих конях та на півневі вправніше, ніж на коні, летів без крил, плів із коханою на човні без весел і вітрил проти течії Вісли, спалював віддалені села, помолодшав, але, зрештою, хитрістю диявола був приведений до корчми «Рим». Диявол схопив його й підняв у небо, але пан Твардовський заспівав молитву Богородиці, врятувавшись таким чином від пекельних мук. Проте йому через його вчинки з дияволом вхід на небо заборонений, тому він стає вічним блукачем.

Повість за народними віруваннями «Майстер Твардовський» опублікував у 1840 році найбільш плідний польський оповідач XIX ст. Йозеф Ігнацій Крашевський. Повертаючись до свого раннього твору у зрілому віці, письменник у передмові до львівського видання 1874 року написав, що це була «спроба склеїти частинки розбитого дзеркала, на якому помітні й сліди з'єднання, і клей, і те, чого не вистачає, і те, що забруднилося» [Крашевський, 5; Чайковський, 456]. Роман починається з нападу розбійників на шляхтича Твардовського в дорозі та його крику про допомогу, хоч би його рятував сам диявол. Коли з'являється неочікуваний рятівник на коні, подорожній не може в неволі ні перехреститися, ані прочитати молитву. Незнайомець згодом відрекомендувався як диявол і з усмішкою попросив із дому Твардовського те, про що він не знає нічого, на що не надіється й не розраховує. Твардовський впевнений: знає він все, що має, й кров'ю підписує договір, але, на своє нещастя, вдома застає новонародженого сина. З великими труднощами йому вдається охрестити хлопчика. Коли той підростає до юнацького віку і дізнається про заповіт, то вирішує піти до пекла й забрати договір. Висповідався юнак і взяв найсвятіший Сакрамент і освячену воду, на шляху він уникнув усіх спокус. Коли нарешті відчув сморід сірки і смоли й побачив натовп людей із заплющеними очима, які або рятуються, або померли. Твардовський бачить плетеницю грішників, яких тягнуть і штовхають на шляху до пекла, і тих, які самі женуться туди, наче перед ними бочка вина чи дукати, які котяться. Дияволи не



хочуть йому віддати договір, тому спершу пропонують усілякі речі, обманюють, кажучи, що саме «його» диявола тут немає, але оскільки молодик наполегливий, зрештою, дають повну скриню різних договорів багатьма мовами, і він, молячись до св. Антонія, знаходить свій запис. На зворотному шляху проходить ще важчі випробування, але успішно повертається додому, а трохи згодом помирає його батько. Й. Крашевський закінчує свою обробку легенди про дитя, заповідане дияволу, щасливим порятунком героя. У першій частині роману Твардовський уникає того, щоб мимоволі стати жертвою зла, але в другій частині добровільно пов'язує з ним свою долю. Перша частина роману чудово спирається на мотиви середньовічної традиції, тоді як у другій зустрічаються й переплітаються середньовічний і сучасний письменнику погляди на світ.

Й. Крашевський далі розповідає, як Твардовський вивчає книги і стає найбільшим науковцем та мудрецем. До нього в гості приходять чоловік у темному одязі з чорними іскристими очима, орлиним носом і трохи завеликими вухами – Сатана й показує, що його знання більші за людські. Марносластво та жага недосяжних знань через якийсь час переважають опір Твардовського перед істотами зі світу зла, і він готовий віддати душу. Йому з'являються тіні померлих батька та матері, які плачуть, але Твардовський все ж прикликає диявола й вимагає в нього три додаткові підтвердження сили, після чого кров'ю підписує циркуграф на шкірі вішальника за умови, що душу його мусять узяти в Римі. Довівши диявольську силу збиранням срібла біля Олькуша та розробкою соленої копальні під Краковом, Твардовський стає багатим, оскільки знання, розширені дияволом, збільшуються і для сили його багатства. У такий спосіб письменник доповнює земні сили героя Твардовського, наділяючи його, окрім дворянського спадкового походження, ще й силою грошей. Й. Крашевський не лишає без уваги реалістично-земну лінію у своїй оповіді, адже поведінка деяких людей щодо Твардовського впливає з бажання привласнити частину цього багатства. Письменник іноді поєднує реальні й фантастичні мотиви або ж віддає перевагу тому чи іншому. Величезну відстань між метафізично

жахливим, чудесно страшним, реально земним і, зрештою, смішним у побудові, яку використав Й. Крашевський, автор не подолав у своїй розповіді через стилістично маркований літературний вираз. Наприклад, окремі епізоди, такі як опис розмови скелета, мумії, упиря та інших оживлених речей у кабінеті Твардовського, його перебування на Лисій горі, мають виразний гротескно-комічний тон. Вони, порівняно з епізодами, написаними по-іншому, випадають із цілісного оповідного настрою тексту.

Слава Твардовського шириться, й до нього приходить таємний посланець короля, щоб запитати, чи може чародій оживити, хоча б ненадовго, його покійну дружину Барбару. Диявол говорить Твардовському, що це можливо, але існує небезпека, що король більше полюбить мертву, аніж живу, застерігає, що, крім того, він не сміє лякатися, повинен мовчати, а сам Твардовський має відмовитися від запропонованої нагороди. Диявол, зі свого боку, просить звільнити злочинця, засудженого до повішання, оскільки пекло на нього покладає великі надії. Король погоджується на умови, але, всупереч договору, не стримує мовчанки й викрикує, після чого примара королеви Барбари перетворюється на труп, що розкладається. Диявол пояснює Твардовському, що саме це й було наміром пекла. Коли героєві погрожують судом, той малює коня і втікає. До Твардовського приходять люди за допомогою у пошуках чоловіка, багатства, але диявол опісля показує, як усе, що він робить, обертається на користь пекла, оскільки призводить до злочинів та зневіри, й тоді Твардовський розуміє, що його вчинки слугують пеклу. Герой летить на мальованому коні на Лису гору, на «сейм відьом та духів», де диявол-familiaris зі здивуванням питає його, чому той не розважається і не насолоджується життям.

Старий бургомістр Сломка приходить до Твардовського з проханням омолодити його, а чорнокнижник відповідає, що це можна зробити в якійсь покинутій хаті за умови, що омолодження лишиться таємницею, про яку ніхто нічого не знатиме. Чарівник виймає у бургомістра душу, омолоджує тіло й знову повертає душу. Сломкові не вірять, що це він, аж до того

часу, коли він розповідає всю правду, після чого пан Твардовський стає дуже популярним. Мотив омолодження у повісті Й. Крашевського розвивається у пародійно-гротескному напрямі, коли слуга Твардовського Мачек, захівнувши на велику нагороду, каже, що й сам може провести омолодження, але припускається помилки і втрачає душу, після чого господар, взявши клятву про вічну вірність, рятує його від можливого спалення.

Твардовський розмірковує про те, що навіть найдурніші люди щасливіші в обіймах своєї дружини, аніж він зі своїми книжками і славою, які не втішають душу. Йому достатньо знань, хотів би насолоджуватися життям, тому подумує про одруження. Сатана висміює такі плани Твардовського й запевняє, що вже перша сільська дівчина пошиє його у дурні. Маг відкидає книжки і починає дивитися на жінок-ангелів, розкішних жінок, цнотливих дівчат. Коли прекрасна Ганна й трохи гірша Вейгла відмовляють йому, він усвідомлює той факт, що вже старий, щоб подобатися жінкам. Пам'ятаючи про успішне омолодження бургомистра, Твардовський вирішує омолодити себе й оженитися. Наповнений жаги до життя, він живе у розкошах і розвагах, витрачаючи срібло із копальні, яке зібрав диявол. Таке життя згодом набридає йому, й він хоче зустріти чисту й цнотливу дівчину. В усіх дівчат бачить вади, але все ж знаходить велике кохання, про яке мріє. Коли герой знайомиться з Агнешкою, ця сирітка з дворянського роду покоряє його серце. Твардовський знову в своїх особистих справах радиться з дияволом і запитує про те, що краще: щоб Агнешка була його дружиною чи коханкою. Від усезнаючого оповідача читач дізнається, що дівчину цікавить лише багатство та слава Твардовського. Твардовський одружується, але солодкі дні закінчуються, а дружина, охоча до розваг, стає йому тягарем. Приходить диявол і говорить, що він його попереджав *Zrobileś, jak chciałeś, a skończyło się, jakem ja przepowiedział – rzekł diabeł z wiecznym śmiechem*. Герой хоче вигнати її, але коли диявол говорить, що скажуть люди, Твардовський відповідає, що не така вже вона й погана. Диявол відповідає, що він надто доброї думки про неї, адже дружина йому невірна. Чарівник хоче одразу її вбити, але диявол переконує його, що краще

спіймати коханців на гарячому. Твардовський начебто вирушає у дорогу, а сам підслуховує коханців, які кажуть, який він дурний, не здогадується про коханця, та й насправді жінка вибрала його через багатство і славу. Він виганяє зрадливицю і проклинає на життя в бідності, а коханця перетворює на собаку. Одного разу, побачивши їх такими, нацьковує натовп побити пса. Твардовський шкодує за своїм минулим. У кінці Твардовський рятується з корчми, літаючи з Мачеком. Повість польського письменника Йозефа Ігнація Крашевського видавалася в Росії декілька разів протягом ХІХ ст. (у 1847, 1859, 1881 рр.) і серед вибраних творів на зламі століть [Бегунов, 81–82].

Пан Твардовський маловідомого українського письменника Степана Карпенка доступний сучасному читачеві у скороченій версії оригінального тексту, який спершу було надруковано у 1833 році, згодом у 1837-му, а в сучасний період – в антології «Чорт зна що» Юрія Винничука. Не надто розумний «дворянин» з Василькова прикликає диявола, і той вислуховує його прохання. Отримавши силу, він надокучає і людям, і чортам. Проте, коли згадує про муки в пеклі, то вирішує постригтися в ченці у Лаврі й заманоє всіх чортів, крім Сатани, у пляшку, яку кидає в болото.

Порятунок Твардовського у творах А. Міцкевича, Й. І. Крашевського і С. Карпенка зображений як сутичка двох ошуканців, з яких людина перевершує Диявола й таким чином уникає неминучого пекла. У польському пізньому романтизмі з'явився ще один твір про Твардовського, в якому герой рятується не через хитрість чи знання магії, а добрими вчинками для людей. Тим самим відбувається відступ від старих середньовічних легенд про Богородицю, яка рятує необачних ненажер, й пропонується незвичайне бачення чорнокнижника, який підписує договір з дияволом заради добра інших. Драматичний твір у віршах «Twardowski. Mysteryum z podań narodowych» видав у 1873 році польський романтик Александер Гроза. Його містерія, в якій з'являються сцени з віддалених просторів і часів, складається з двох частин. У першій описується благородна спрямованість Твардовського на добро та його фатальне знайомство з дияволом у людській подобі –

Експеріенсом, який чинить так, що Твардовський, захищаючи від богохульства Матір Божу, вбиває трьох п'яних хуліганів, а в дорозі до Ченстохови – ще двох розбійників. Герой відмовляється від особистого щастя й коханої дівчини. На початку другої частини Каспер Твардовський підписує циркуляр диявола Експеріенса про продаж душі, цікавлячись, чому саме його душа настільки цінна. Автор містерії А. Гроза в листі до Й. Крашевського у відповідь на негативну критику Є. Новосельського написав, що його твір був ще довшим, але за порадою одного знавця автор викинув одну дію. У початковій версії містерія складалася з трьох частин: «Experiens», «Twardowski zaprzedany», «Twardowski odrodzony» [Чайковський, 460–461]. У тому листі поет говорить, що в випущеній дії він зобразив, як від Твардовського відмовилися всі люди, окрім Павла, який і далі вірив у його добрі наміри. Поряд із благородними вчинками мага у другій частині містерії показано й міфічно-фантастичні сцени розкриття таємниці сфінкса та пробуджених мумій у єгипетських пірамідах, а також викликання духа королеви Барбари. Після всіх випробувань Божі сили показують своє милосердя й оголошують, що Твардовський не буде покараний на вічні муки, а навпаки – на нього зійде світло Божого милосердя. З точки зору християнського добра, остання сцена символічно підтверджує оголошене рішення, оскільки Твардовський і Павло співають перед батьком Твардовського, Матір'ю Божою, Карольцею та іконою Ченстоховської Богоматері.

Зміна сюжетних ліній та внутрішньої мотивації образів у творі Александра Грози стала причиною незвичайного поєднання християнських та містично-магічних сцен, які, зрештою, показують, що мета важливіша за шляхи її досягнення, а справжнє добро розпізнає Бог, навіть коли засліплені люди можуть його не впізнати.

### Фрагменти легенди про Твардовського

У польській та російській літературі першої половини XIX ст. поряд із текстами, де пан Твардовський з'являється як головний персонаж, зустрічаються й такі, де його роль –

другорядна або ж герой присутній в епізодичних сценах. Можна припустити, що тодішня популярність Твардовського серед читачів і письменників наштовхувала авторів, схильних до міфологічних розігрувань із потойбічним та ірраціональним, звертатися до нього як до образу, котрий не перебуває у центрі дії. Це їм, імовірно, давало більші можливості для доповнення цього образу та демонічної атмосфери. Тому використання імені Твардовського і фрагментів легенди про нього не можна додатково систематизувати.

У розділі «Зачарований юнак» «Дзядів» Адама Міцкевича (Widowisko stih 229 і далі) описується Твардовський, який блукає між будівлями, підіймається на вежі та спускається в ями, наводить чари. Згодом вводиться образ зачарованого юнака, який сидить, прикований ланцюгом, перед дзеркалом і, наполовину скам'янілий, перетворюється й далі на камінь. На запитання, хто він, відповідає, що лицар із Твардова. Юнак запитує його про Ольгерда й татар, Порая з сильними руками й чудову Марилу Світежу, але лицар відповідає, що не знає про них. Нездійсненна любов А. Міцкевича до Марилі, у період появи «Дзядів» уже графині Путкамер, знайшла відображення і в цьому епізоді про молодика Твардовського. Спогад чарівної Марилі поет транспонував у позачасове кохання зачарованого юнака. Лицар, названий Твардовським, упевнений, що все це робить дзеркало, підіймає меч, щоб знищити чари, але юнак просить його подати дзеркало, потім цілує його й ураз кам'яніє. В архетипному глумаченні така смерть – очевидне вираження болісної прив'язаності, де почуття не можуть звільнитися від свого об'єкта. Твардовський зображений подвійно – і як чарівник, і як лицар. На початку підкреслюється його зв'язок із чарами, а згодом – роль лицаря, який погано розуміється на магії. Коли він хоче зупинити чари дзеркала, використовує силу – підіймає меч, а потім не розуміє, що юнак помре, якщо йому подати дзеркало.

У «Підготовці», вступній частині драми «Кордіян», Юліуш Словацький зображує останні миті 1799 року. Мефісто і свита чортів-дияволів із бісом з радістю та делікатністю беруться до магічної справи, якою вони забезпечать втілення майбутнього зла в новому столітті, й проводять обряд, де головну роль

відіграє сам Мефісто, а йому допомагають кілька дияволів. В описі простору дії особливе місце належить темній ночі, яка символізує царство темних сил. Ніч пронизує жахливий грім, що попереджає могутні сили про доленосні наслідки такої діяльності. Диявольські сили збираються у будинку чорнокнижника Твардовського у Карпатах. Сам чаклун уже неживий, але, вибираючи місце, в якому він мешкав, Мефісто та його помічники, за поетичним баченням Ю. Словацького, хочуть посилити дію цього процесу. Те ж саме смислове значення має «молитва», здійснена на могилі мага, що є місцем поєднання колишньої сили Твардовського, відчуттям зв'язку і джерелом сили від доторку до могили. Твардовського згадує й Сатана, вимагаючи від відьми показати гребінь, яким чарівник розчісував його як пса. Неодноразовим згадуванням пана Твардовського на початку «Кордіяна» Юліуш Словацький хоче натякнути на виняткову енергію зла, пробуджену заради здійснення майбутніх подій поза фантастичним планом у житті героя драми. Ю. Словацький панові Твардовському надав великого значення у цій сцені магічних звершень, оскільки з'являються лише місця прояву його сили. Той факт, що пан Твардовський за життя був поляком, причинно-наслідково не пов'язаний з майбутніми польськими нещастями.

Популярність демонічних і магічних тем серед тогочасної публіки, як і повернення Твардовського в поле зору майстрів пера, наштовхнули Яна Непомука Камінського створити сценічний твір «Twardowski na Krzemionkach czyli Złotomir i Lubowida. Krotoczwila czarodziejska w 3 aktach z powieści gminnej», прем'єра якого відбулася 1825 року у Львові [Новицька, 26].

Низка жанрових сцен, у яких з'являється й зображується демон, у баладі «Ballada» Мирона Александра Мишо (Мирон) описує ніч із вітром та снігом, появу мертвого чоловіка з могили, оскільки йому спекотно в пеклі, глуху тишу, яка порівнюється з присутністю самого майстра Твардовського [Bal, 524]. У поемі «Леслав» Романа Зморського (*Pusta okolica u kamienia Twardowskiego pod Czerwińskiem*) один із топонімів має зв'язок з польським чародієм. І пізніше в польській літературі з'являються твори про Твардовського, наприклад, поеми

Луціяна Риделя (Lucjan Rydel: Pan Twardowski. Poemat w XVIII pieśniach, 1904), Вацлава Серошевського (Pan Twardost Twardowski. Powieść historyczna, 1928).

У російському романтизмі до появи гоголівських нечистих сил з'являється польський маг. М. Загоскін після лібрето для опери (1828) про пана Твардовського повернувся до розповіді про чарівника через кілька років у збірці оповідань «Вечір на Хопрі» (1834), де поляк, щоб вигнати російського офіцера зі свого дому, спершу лякає його розповіддю про страшного розбійника-небіжчика, який з'являється час від часу. В оповіданні фантастика вирішується як трюк.

Зв'язок оповідання «Пан Твардовський» М. Загоскіна зі збірки «Вечір на Хопрі» та «Повести об Алеше Поповиче, богатыре, служившем князю Владимиру» В. Левшина стає зрозумілим, коли герой розповідає, що про Твардовського він знає з його розповіді, але в побудові сюжету це не так важливо. Мова йде про інтелектуальне призначення, а питання полягає в тому, наскільки обгрунтовано є ідея Ю. Бегунова про левшинівську традицію у текстах М. Загоскіна, оскільки, доки В. Левшин возвеличує російського героя, що рятував від вічних мук польського мага, М. Загоскін зображує поляка як несправжнього чарівника, якому вдається налякати російського офіцера. Якщо в першому випадку немає сумніву щодо фантастичності світу, то в другому подається реальне пояснення на уявні чудеса.

Офіцер Кольчугін, шукаючи нічліг для дружини полковника, в негоду вночі натрапляє на хатину поляка в лісі, який не хоче, щоб у його будинок заселилися російські вояки, тому питає змоклого до нитки офіцера, чи він чув про Твардовського. А коли той відповідає, що прочитав оповідь про хороброго лицаря Альошу Поповича та польського пана, то господар стверджує, що саме його будинок є домом Твардовського, який зі своїм товариством що п'ятниці, й імовірно цієї також, веселиться на нижньому поверсі. Страшну історію він підкріплює розповіддю про страждання колишнього економа, котрий проник крізь двері, онімів і трохи згодом помер. Кольчугін дістає пляшку вина й, не звертаючи уваги на застереження, поглядає на



портрет пана, збирається з мужністю, говорячи, що «проклятий еретик» не залякає його. Якось уночі офіцер почув звуки із сусідньої кімнати, побачив світло й людські постаті, які вносили мертвеця, котрий встав на ноги. Не бажаючи, щоб подумали, що росіянин боїться, погоджується на запрошення Твардовського приєднатися до них. Коли знімають покривку з тарілки, Кольчугін бачить голову, у якої рухаються очі й висовується язик. Чаклун говорить, щоб той їв, а навколо нього всі сміються і кружляють. Його зброя не вистрілює. Герой не знає, скільки часу він був непритомний, але на ранок усе зникло, а після того випадку Кольчугін пролежав у гарячці. Під час розмови один із співрозмовників викриває все як вигадану гру поляка, в якій виявилось, що вони були таємними противниками росіянина.

У легенді у віршах «Пан Бурляй» російський поет Андрій Подолинський зображує відвідини Бурляем та його розбійниками дивовижного замку Твардовського, де все сяє коштовним камінням, золотом і сріблом. Михайло Євстигнєєв видав повісті про пана Твардовського (1868, 1892) у тритомному виданні.

### Твардовський без імені Твардовського

Поряд із текстами, у яких виразно з'являється ім'я Твардовського, в літературі XIX ст. можна пригадати й твори, де впізнаються мотиви з легенди про Твардовського, але герої не носять його імені. Інна Булкіна зараховує до таких творів баладу В. Жуковського «Громобій» про продаж дияволу душ своїх дітей.

Збірка «Вечір на Хопрі» містить ще одне оповідання з елементами легенди про пана Твардовського, яку не згадали ні М. Алексєєв, ні Ю. Бегунов. Ні назва «Нічна подорож», ані ім'я головного героя (Глінський) не вказують на польську легенду чи обробку В. Левшина, оскільки диявольський в'язень страждає.

Оповідання Валерія Оліна «Пан Копитинський, або Новий Мельмот», яке є другою частиною книги «Розповіді на зупинці», також містить елементи легенди про пана Твардовського. Уже сам підзаголовок, як і вступна згадка пристаркуватого ірландця Мельмота, який поновлює договори з дияволом, вказує на те, що письменник хотів опрацювати улюблений романтичний міф про

вічного блукача. До того ж він виразно стверджує, що Копитинський – це не блукаючий єврей. Відьма, яка прикликала Копитинського, після його сердитого відходу пояснює пліткареві, хто це був: «Людина, дух, – сам Сатана, якщо хочеш», – відповіла стара, вимовляючи останні слова майже на вухо Брайтфусу. «Кулі від нього відскакують, тригранна шпага пронизала б його серце, не забруднившись жодною краплею крові, так наче простромлювала повітря. Він знає все, все бачить і чує, зненацька з'являється перед тобою, неочікувано, наче з-під землі, заржавілі замки та засуви в'язничних брам самі падають перед ним, відчиняються без брязкоту й стуку, його вогненний погляд може розплавити залізо, а людину перетворити на попіл до останньої кістки». В. Олін в образі Копитинського посилив сатанинські риси пана Твардовського. Брайтфус, описуючи його жахливий сміх та очі, говорить про нього як про брата Вельзевула.

\*

Пан Твардовський – один із багатьох образів світової літератури, які віддали душу дияволу. Твардовський все ж набагато менш відомий, ніж Фауст, але, безперечно, найвідоміший фаустівський образ зі слов'янським ім'ям. Деякі дослідники дотримуються думки, що в XVI ст. справді існував краківський чорнокнижник з таким ім'ям, але з точки зору історії літератури це не найважливіший факт. Важливими є інтертекстуальні стосунки у великому переплетенні літературних мотивів та ідей у польській, українській та російській літературах. З точки зору літературного враження та цінності менше пощастило компілятивним творам, заснованим та поєднаним із легендою, а більше тим, які були спрямовані на певне бачення чорнокнижника та його відносин із дияволом. Твори про пана Твардовського у слов'янських літературах, які ми розглянули, та і ті, які в даній розвідці не бралися до уваги, дають змогу поглибити уявлення про людину не лише у її ставленні до потойбічного зла, але й щодо безмежних знань і вічної молодості.

## Л і т е р а т у р а

- Алексеев М.* Славянские литературные связи. – Ленинград, 1968.
- Брюкнер А.* — A. Brückner. Mitologia słowiańska i polska. – Warszawa, 1985. – 383 s.
- Бегунов Ю.* Сказания о чернокожнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и вновь найденная «История о Пане Твардовском» // Советское славяноведение. – 1983. – № 1. – С. 78–90.
- Булкіна І.* – К сюжету о пане Твардовском (контексты «киевской» баллады Жуковского) // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. – Tartu, 2004. – С. 41–63
- Броер В.* — W. Brojer. Diabeł w wyobraźni średniowiecznej. Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie. – Wrocław, 2003.
- Гозенпуд А.* Русский оперный театр XIX века: В 3 т. – Ленинград, 1963–1973.
- Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. – Ленинград, 1959.
- Дзвігол Р.* — R. Dźwigoł. Polskie ludowe słownictwo mitologiczne. – Kraków, 2004. – 222 s.
- Домбрович Е.* — E. Dąbrowicz. Faust – rozmowy polskie // Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Pod red. H. Krukowskiej i J. Lawskiego. – Białystok, 1999. – Т. 1. – S. 253–261.
- Жирмунский В.* Легенда о докторе Фаусте. – Москва, 1978.
- Журавель О.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. – Новосибирск, 1996.
- Завадська Д.* — D. Zawadzka. Faust filomatów (Zana i Mickiewicza) // Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Pod red. H. Krukowskiej i J. Lawskiego. – Białystok, 1999. – Т. 1. – S. 165–177.
- Кшижановський Ю.* J. Krzyżanowski. Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru. – Warszawa, 1961.
- Новицька Е.* — E. Nowicka. Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć, Poznań, 2003
- Орлова А.* Фольклорные и литературные истоки поэмы Радищева-сына «Чурила Пленкович». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <[www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2008/22\\_13.pdf](http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2008/22_13.pdf)>
- Пільчук І.* Вплив фольклору на літературну баладу 20–30 років XIX ст. // Літературна критика. – 1937. – № 5. – С. 52–73
- Чайковський К.* — K. Czajkowski. A. Grozy. "Mysteryum z podań narodowych" (Twardowski) // Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Pod red. H. Krukowskiej i J. Lawskiego. – Białystok, 1999. – Т. 1. – S. 453–461.

## РОСІЙСЬКІ ЦАРІ В ПЕКЛІ ПОЛЬСЬКИХ РОМАНТИКІВ

Протягом другої половини XVIII ст. польська держава втрачала здатність протистояти Росії через внутрішню слабкість, викликану повстаннями селян і козаків, пограбуваннями гайдамаків, а також послабленням централізованої влади. Зміцнення Росії від часів Петра Великого привело до воєн, у яких імперія витискала своїх сусідів – шведів, турків, козаків і поляків, захоплюючи їхні землі. Найбільший прорив на захід Росія здійснила під час володарювання Катерини Великої, яка завдяки російській армії передусім привела на польський трон Станіслава Августа Понятовського. Потім царська армія вразила військо барських конфедератів, які повстали проти змін у правах дворян і боролися проти рівності прав конфесій. Захоплені повстанці Барської конфедерації потрапили у вигнання. Катерина Велика прийняла пропозицію поділу Польщі 1772 року, яку Фрідріх II висловив Росії, ослабленій війною з турками. Після того, як Росія придушила Тарговицьку конфедерацію і повстання Станіслава Костюшка 1794–1795 рр., дійшло до остаточного, третього поділу Польщі між Росією, Прусією й Австрією. Катерина II, за правління якої було підкорено Польщу, залишилась у свідомості поляків як уособлення сили, що приносить нещастя. Володарювання наступних царів приносили нові сутички і стверджували вже усталені уявлення, причому стереотип з політико-ідеологічної площини земних подій перемістився і на план вищих сил. Російські царі, їхні губернатори як окупанти й винуватці втрати Польської держави почали у колективній свідомості поляків набувати дедалі гірших рис.

Раніше на росіян дивились з висока як на варварів і дикунів, але презирлива зневага до сусідів почала змінюватись із появою росіян у ролі господарів на польських землях. Зневага не зникла, а набула рис відрази, що в колективних уявленнях поляків почало відображатись у формуванні підкреслено відразливих зображень російських царів, губернаторів та інших посадовців у вигляді архетипових образів пекельних істот. Таке уявлення

спирається на тривалу християнську традицію бачення іновірців, передусім турків, як Сатани й Диявола, але й уявлення в цих образах протестантів у проповідницькій літературі контрреформації. І хоча розкол із православною церквою був набагато давніший, традиція зображення православних володарів і духовенства, всупереч конфліктам із Московією, не була розвинена, оскільки на східних польських землях жило чимало греко-католиків і православних. Після окупації та поділу Польщі, придушення повстання Костюшка (1794) та листопадового повстання (1830–1831) уявлення про росіян демонізувалися.

Константі Гашиньські у драмі «День восьмого вересня 1831 року у Кракові» (*Dzień ósmy września 1831 w Krakowie: obraz fantastyczny*) через змалювання привида представив реакцію мешканців Кракова на крах повстання у Варшаві. Потойбічна істота нібито з'являлась і раніше, аби попередити про майбутні нещастя народу, але в Гашиньського така поява ще виразно не пов'язується з називанням росіян тими демонічними істотами.

Після придушення польського повстання 1830–1831 років, у якому загинуло й через яке потрапило у вигнання багато поляків, Міцкевич змінює концепцію твору «Дзяди» і відступає від любовних страждань головного героя, вплітаючи його долю в опис зіткнення поляків і росіян. Фантастику блукання неупокоєних душ, які спокутують гріхи у відношеннях до близьких, замінює нова фантастика, яка у третій частині «Дзядів» вводить колективний план страждань поляків. Змальовуючи вчинки представників царського двору у плані вищих надлюдських сил, Міцкевич дає через фантастику значно посилену ціннісну характеристику вчинків російських можновладців і змальовує відразу поляків до них. У передмові до третьої частини, так званих «дрезденських Дзядів», Міцкевич приписав тваринну відразу Константія Романова і сенатора Новосильцева до поляків. Агнешка Зйолович пише, що цар «choć nieobecny jako postać dramatyczna, stanowi w świetle III części *Dziadów* wcielenie zła, jest uobesnieniem diabelstwa Rosji, figurą szatana, głównym antagonistą Polski i Boga» [Зьолович, 36]

Після сцени екзорцистського вигнання з Конрада злого духа та після видіння священника Пьотра про передачу Польщі до рук

Грода Міцкевич у шостій сцені III частини «Дзядів» зображує спальню сенатора Новосильцева. Цього царського чиновника, який від імені царя відправив у вигнання багатьох поляків, поет пов'язує з силами метафізичного зла, що втручаються у справи цього світу. Два Дияволи і Вельзевул літають над головою сенатора, коли Новосильцев спить, і говорять про те, що він належить їм. Як надлюдські події наводяться реалістично змальовані досліди, що їх Новосильцев проводить над поляками Вільна у восьмій сцені. Сцена з дияволами зображує реалістичну сцену розплати з борцями за польську незалежність. Вацлав Кубацькі пише про «Дзядів» Міцкевича і нагадує: «Moralny charakter Mickiewiczowskiej groteski różni ją od groteski romantyków, która jakże często była kaprysem, igraszką, czystą grą wyobraźni, a zbliża do groteski Danteskiej» [Кубацький, 116].

В опублікованих лекціях паризького Колеж де франс Міцкевич десять років потому в одній із лекцій написав: «Sybir to piekło polityczne; spełnia on tę samą rolę, jaką w poezji wieków średnich spełniało piekło, opisane tak dobrze przez Dantego» [t. X: 285]. Ельжбета Кішляк, говорячи про постійне місце Сибіру в традиції народної мартирології, вказує на польський топос сибірського пекла у цій лекції, але додає, що Міцкевич натякає на поему Юліуша Словацького «Анхелі», не згадавши назву цього твору. На думку авторки, Міцкевич не включає поему «Анхелі» до мартирологічного демонічного напрямку польської літератури [Кішляк, 137].

Історики польської літератури у своїх тлумаченнях взаємозв'язків різних авторів уже давно підкреслюють пов'язаність окремих творів двох великих поетів. Юліуш Словацький продовжував і розвивав численні поетичні картини й ідеї Міцкевича, і це підтверджується й у сфері фантастики, де Словацький мотивам свого попередника і поетичного напарника додавав іще зловісніших відтінків.

У «Поємі Пяста Дантишка» (Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle ofiarowanie) Словацький представив польського дворянина на ім'я Пяст, у якого п'ятеро синів постраждали у листопадовому повстанні (1830 – 1831), а шостий зрадив свою батьківщину, віддавши душу Росії, за що батько йому мстить

(1259 ід.). Прізвище нещасного Пяста містить асоціацію з італійським поетом (Дантишк від Данте), а у продовженні його імені вказано на дворянське походження – герб Леліва, якому належала родина Словацьких. Це сплетіння власної і Дантової долі проектується у шляху Пяста по пеклу, оскільки у сценах, сповнених жахів і гротеску в стилі Данте, з'являються грішники, які звинили перед самим поетом і привели до занепаду Польщі. Як і в пеклі Данте, муки, що їх зазнають переслідувачі й противники Аліг'єрі, виражають ставлення поета до можновладців у політичній боротьбі свого часу, так і в поемі Словацького з'являються його особисті бачення винуватців усіх нещасть Польщі. Відмінною є й сама структура пекла. На противагу створеному Данте баченню пекла як лійки, по якій колами якої сповзаєш униз, пекло у поемі поляка виглядає як гора або вежа. Шукаючи у Бога правди про своїх синів, Пяст у трьох відьом – Голоду, Чуми та Війни – знімає їхні голови і на шляху до входу в пекло викидає їх, захищаючись від створінь, які нападали на нього.

Сам Словацький читачам-нащадкам запропонував у коментарях до своєї поеми певні ключі до розуміння «Поєми Пяста Дантишка». Дантівські елементи цієї поеми каталогізовані у літературознавчих дослідженнях кінця 19 і початку 20 ст., проте лише у найсучасніших аналізах твору було запропоновано глибше тлумачення. У багатьох елементах долі Пяста, як писав у книзі про фірентійські твори Словацького Ярослав Мацеєвський, присутні елементи полеміки і травестіювання щодо картин Данте [1974, 36]. Структуру пекла Словацький вибудував за ренесансними картинами чистилища Домініко ді Франческо зв. Міхеліна, яку побачив під час перебування у Фіренці, й за картиною Вавилонської вежі Бройгеля [Мацеєвський, 53–54]. Ельжбета Кішляк у книзі «Цар-труп і Король-Дух» у розділі «Варіації на тему пекла» висвітлює демонічні мотиви у поемі про Пяста Дантишка Словацького [Кішляк, 151–168].

У пекельній горі знаходяться царі й воєводи, котрі воювали з Польщею і призвели до втрати державою самостійності. В основі цієї вежі-гори – російський цар Петро Великий, з

правлінням якого почалося зміцнення російського царства й утиски поляків. За трактуванням Мацеєвського, поет зробив її схожою на Атласа, титана, який покараний тим, що змушений тримати на собі цілий світ, але, на відміну від Атласа, який тримає небо, Петро Великий несе на собі пекло [1974, 55]. На тулубі, як на гнилому стовбі, здіймається пекельна вежа, яку підпирає Петро Великий, а на нього якимось чудовиськом з налитими кров'ю очима проливає теплу кров народу. Тут на вірність цареві присягають тіла волоцюг, а вогонь охоплює їхні пальці, якими вони клянуться, і їхні руки палають (578 ід).

A rzecz straszniejsza! każdy trup włóczęga  
Carowi temu na wierność przysięga;  
We krwi się topią mary niedołęzne,  
Ogień zapalił im palce przysiężne,  
Tak że każdego kościo-trupa wdzięki  
Widać przy ogniu palącej się ręki. 595-600

Трохи згодом дворянин бачить гниле тіло цариці Катерини зі зміями в серці, а з її чорних пальців тече коралова кров. Змії облітають семиріжковий свічник, а одна зі змій скидає з неї людське обличчя і простирається до серця, піднімає голову й вивергає вогонь. Із надутого живота, немов із чорної печери, хлинули дим і полум'я, з'являється клубок змій, котрі шиплять (688-730). Уся картина заснована на зміях, вогні як символах у руслі розширених іконографічних і літературних уявлень про пекло. Словацький у поясненні цієї сцени сподівається, що, можливо, читач у зміях упізнає Потьомкіна, Зубова та інших фаворитів розпутної цариці. Катерина згадується ще раз:

Zachodzi jemu drogę Katarzyna.  
Spojrzałem na nią! o! krwawa! o! sroga !  
Trupy! skrzydełka ! nieście mie przed Boga !  
Spojrzałem na nią i w źrenicę cisnę,  
I powiekami mogiłę zawarłem;  
I będę milczał, aż ja krwawem garłem,  
I krwawem okiem, przed Bogiem wyblęsnę;

Katarzyna, słynna protektorka nauk, oświecająca światłem wiedzy całą Północ, zamieniona dlatego w spotworniały siedmoramienny



świecznik, menorę – biblijny symbol mądrości, poddaje się ognistym pieścizom towarzyszących jej w piekle kochanków, ale rozkosz zmysłowa pociąga za sobą ohydę rozkładu. Rozpustnica, zżerana przez węże, pokutuje jak złodzieje za rabunek ziem polskich.

Katarzyna jest niewątpliwie gwiazdą tej feerii kadawerycznej, Inferno Dantego, na co zwraca uwagę Stanisław Vincenz w eseju «Czym może być dzisiaj dla nas Dante (Z perspektywy podróży)» [Кішляк, 160].

Словацький, якого сучасники засуджували за брак патріотизму в його ранніх творах, створив у польській літературі найгостріші антиросійські вірші.

Демонізація росіян і російських володарів сповнена жахливими картинами, пекельними й кривавими смертними сценами. Тим часом описи жахів мають свою законність поезики, аби бути переконливими. Від жахливого тремтіння можна легко перейти до невдалого, та й небажаного, сміху.

Поряд із Петром Великим і Катериною у пекельних сценах з'являється також російський полководець Олександр Суворов, який зламав останній опір поляків під час повстання Костюшка, у нападі на оборонну фортифікаційну лінію Праг під Варшавою 4 листопада 1794 року, що завершилось різаниною місцевого населення, після чого здалася й Варшава. У коментарях до поеми поет згадав «грубість лева з поглядом мавпи» (miał srogość lwa, z postacią małpy), а «мавпячу й сатанинську душу» Суворова змальовує його турботою про скривавленого птаха під час різанини, коли він наказав лікареві подбати про нього зі словами: «O! biedne stworzenie! zawołał patrząc na ptaka wódz moskiewski; dla czegoż ty niewinne masz mieć udział w nędzy i w nieszczęściach ludzkich?». У картині трупів, які пливуть, також змальовано кривавого Суворова.

Ельжбета Кішляк у своїй книзі зазначила, що польська література романтизму створила напрям у інфернології, подаючи Росію як пекло [Кішляк, 157]. Про це свідчить поема Словацького про Пяста Дантишка, фрагменти його поеми «Анхелі», як і план ненаписаного твору Словацького, який містить мотиви пекла у душі Данте. Портрети російських царів і

генералів у поемі польського романтика засвідчують їхню кровожерність, показують муки, яких вони зазнають на пекельній горі. Розвинена гротесковість уявлень додає виразної живописності зображеним образам, але для розуміння уявлень про росіян у пеклі, через яке проходить дворянин П'яст Дантишек, необхідно знати й численні історичні та міфологічні реалії, котрі Словацький включив до своєї поезії. Завдяки численным асоціаціям цей текст нелегко зрозуміти, і він вимагає більш вибагливого і досвідченого читача. Але його основна лінія – демонічно зображена відраза до російських царів – зрозуміла й тим, хто не заглиблюється в усі інтертекстуальні значення.

## Л і т е р а т у р а

*Кишляк Е.* – E. Kiślak. Car-trup i Król-Duch. Rusja w twórczości Słowackiego. – Warszawa, 1991. – 381 s. (Historia i teoria literatury. Studia ; 47).

*Кубацький В.* – W. Kubacki. Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów“. – Kraków, 1951. – 244 s. (Literatura – Sztuka – Krytyka. Biblioteka Naukowa ; 15).

*Мацеєвський Й.* – J. Maciejewski. Florenckie poematy Słowackiego. – Wrocław, 1974.

*Мицкевич А.* – A. Mickiewicz. Dzieła. – Warszawa, 1955.

*Зьолович А.* – A. Ziłowicz „Misteria polskie“. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim. – Kraków, 1996. – 167 s.

## СМІХ ДЕМОНА У СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ XIX СТОЛІТТЯ

Демони та інші міфологічні істоти з різних точок зору ближчі до людей, ніж до тварин чи богів, проте, хоча їх сміх ближчий до людей, ніж до звірів чи до богів, сенс цього сміху явно нелюдський. І ось чому запитання, які з ознак людського сміху успадковані демонами, а які є його повною протилежністю, напрошується саме собою. Сміх чи усмішка демона найчастіше суперечить кумедному: цим мотивом визначаються насамперед взаємовідносини співрозмовників. Сміхом демони виражають свою позицію панування, позицію особи, яка сміється, з одного боку, та підпорядкованість людини, що є об'єктом сміху, – з іншого. Подібним сміхом підкреслюється влада демонів.

У статті «Магічний сміх» Веселін Чайканович звертає увагу, що людський сміх обриває зв'язок зі світом померлих. Не тільки Чайканович пише про це – Пропп також зазначає, що в царстві тіней не можна сміятися: *«сміх – невід'ємна ознака життя. Якби герой, що проник до царства мертвих, засміявся, його було б упізнано як живого і знищено»* [Пропп, 101–102]. Цим пояснюється й те, що упирі, як ожилі мерці, не сміються ні в літературних обробках фольклорних творів, які припускають творче відхилення від первинного матеріалу, ні навіть у сучасній постмодерністській прозі. Якщо врахувати двоїстий характер деяких персонажів, які належать, з одного боку, до демонів природи або демонів долі, а з іншого – до небіжчиків, то зауваження про демонічний сміх схиляє до думки, що цей сміх перебуває у прямому зв'язку з ознаками демонів природи. Російський фольклорист Ольга Саннікова у дослідженнях польської народної демонології також звертала увагу на сміх демонів [Саннікова 1988; 1994].

Демон своїм сміхом висловлює не доброзичливість, а, найімовірніше, перемогу над людським світом; його сміх – лише імітація шляхетної усмішки, під якою ховаються справжні задуми демонів.

## Манливий сміх

У фольклорних текстах не часто зустрічаємо манливу любовну усмішку. Включення цього мотиву в літературні твори, що містять елементи народної міфології, є однією з оповідальних розробок фольклорного джерела, тому що у фольклорі немає психологічно розгорнутих описів сюжету зародження кохання і спокушання людської і демонічної істот. До того ж «демонічний хронотоп уявності» включає в себе зміну неправильного та правильного бачення дійсності [Аждачій, 301–302]. Демонічна красуня своєю усмішкою вабить людину, але її потойбічна натура, спочатку прихована, стає помітною тоді, коли вже неможливо врятуватися.

В оповіданні «Купалів вечір» Ореста Сомова (1831; опублікованому, як й інші його твори на малоросійські теми, під псевдонімом Порфирій Байський) чарівна «дівчина», насправді русалка, запрошує лицаря приєднатися до неї на святі Івана Купала. Ласкаво-жагучі погляди дівчини знаходять відповідність у її імені – Насолода, яке є жіночим варіантом чоловічого імені Насолод (Услад); у творах міфологів М. Чулкова, Г. Глінки, А. Кайсарова і М. Хераскова це ім'я бога бенкетів, тоді як у сентиментальних літературних творах початку століття Услад – ім'я коханця-поета.

Ласкава усмішка дівчини не дозволяє козакові з оповідання «Київські відьми» О. Сомова (Новосельє, 1833) повірити в те, що мати коханої – відьма. Проте кінець оповідання (загибель козака та його дружини) свідчить про справедливість чуток, у які герой не вірив. Манливу усмішку русалки зустрічаємо в оповіданні М. Гоголя «Вій» (Миргород, 1835). Хома Брут, на якому в небесах їздить верхи відьма, бачить із небесних висот русалку, що сміється («блискаючим сміхом. Вона вся тремтить і сміється у воді»). Цей сміх передує перетворенню потворної бабусі на чарівну дівчину. В оповіданні «Майська ніч» (Вечори на хуторі біля Диканьки, 1831) русалка всміхається, проте своєю усмішкою приваблює Левка не для того, щоб нашкодити йому, а щоб попросити його допомогти знайти злу мачуху. Серед образів сміху в гоголівській «Ночі перед Різдом» (1831)

виникає сміх, що змушує героя подивитися в очі демонічному потойбічному світу:

... якийсь злий дух проносив перед ним образ Оксани, яка сміється і глумливо каже: «Дістань, коваль, царицині черевики, вийду за тебе заміж!»

У книзі «Сюжет Гоголя» читаємо: «Цей сміх... насправді знаменує початок казкового шляху» [Вайскопф, 66]. Оповідач, поєднуючи демонічне і психологічне бачення, перетворив задум посередника, злого духа, який скористався образом Оксани, на перемогу коваля над дияволом. В оповіданні «Русалка» Івана Франка дівчинку, зачинену в темному домі, безперервно вабить сміх русалок із лісу, і вона вирішує податися на їх пошуки. Автор комбінує реально-психологічне мотивування з фантастичними домислами дівчинки.

### Злісна посмішка

Злісна посмішка розкриває наявність лютого, демонічного початку, що його не помічає зачарована жертва. Значення прихованої посмішки розкривається завдяки включенню елементів чудесного в побут, а також за допомогою мотивів, що передбачають демонічну натуру в людському образі. Перехідна функція цього мікромотиву спостерігається у його двоїстому трактуванні. Відповідно до взаємовідносин автора чи оповідача-посередника і героя художнього тексту розвивається й інформаційний процес викриття істинної суті злісної посмішки.

Інколи перекручення посмішки веде до розкриття її природи. Так, В. Олін у своєму оповіданні «Дивний бал» підкреслює, що в посмішці Вельського є щось незвичайне, «одним словом, якість фантазмагоричне злиття гіркого і грішного глузування зі звичайною грою м'язів». Автор натякає те, що молодий, нібито добродушний веселун перебуває у близьких стосунках із нечистою силою. Оповідання «Відокремлений будиночок на Васильєвському», розказане О. Пушкіним Володимирі Титову, який записав і надрукував його (Северные цветы, 1829), зображує не що інше, як фатальне втручання диявольського

Варфоломія в долину вразливого Павла та його далекої родички Віри, в яку він закоханий. Опис вороже налаштованого Варфоломія після вимоги Павла не зваблювати безгрішну, безневинну Віру був перерваний «якимось пекельним сміхом». В образі диявола в оповіданні О. Бестужева-Марлінського «Страшне ворожіння» (Московский телеграф, 1831) закоханий герой не помічає риси нелюдського, хоч і бачить його «злу презирливу посмішку», «підступну посмішку». У хвилину вбивства чоловіка коханої коханцем-оповідачем обличчя останнього зображено «з незмінною посмішкою».

### Регіт демона

Регіт і недобра посмішка русалок, чортів, відьом у літературних творах ХІХ ст. найчастіше супроводжують появу демона. У ремарках до п'єси «Ніч на роздоріжжі» Козака Луганського (Володимира Даля) русалок описано як істот, що приходять здалеку, регочуть і розважаються чи радіють поверненню звільненої русалки. Коли в оповіданні «Кумове ліжко» В. Оліна герой і кум Вельзевула проходять повз озеро, що є межею двох світів, за деревами регочуть рогаті лісовики, які заповнюють собою і своїм сміхом демонічний хронотоп оповідання. І в цьому оповіданні сміх – один з елементів, що вказують на присутність демонів. З іншого боку, сміх, регіт тощо відображають іноді цинічне або іронічне ставлення демона до реалій християнського культу. У «Кумовому ліжку» розбійник сміється при згадці, що договір із дияволом пахне ладаном. Сміх розбійника, якого в пеклі чекають страшні муки, пронизаний іронією щодо зв'язків диявольського договору з церковною символікою. У гоголівській «Страшній помсті» божевільна Катерина з розпущеними волоссям і ножом у руках переслідує свого батька-лиходія і чаклуна, а в цей час у темному лісі чується сміх, змішаний із плачем, – це ридають і регочуть нехрещені діти. Отже, поєднання почуттів (страждання і глузування) є частиною демонічної натури.

У п'єсі «Іжорський» В. Кюхельбекера Кікімора, російський Мефістофель і водночас іронічний спостерігач дійства, кепкує із

закоханого героя. У вірші-фантазії І. Лялечкіна «Переддень Купала» (1892) кудлатий щезник – «*бредет... звонко хохоча*».

## Лоскіт

Розглядаючи основні характеристики лісовика та інших лісових демонів у віруваннях східних слов'ян у своїй книжці «Поетичні погляди слов'ян на природу», О. Афанасьєв пише, що лоскіт спочатку пов'язували з різкими звуками:

Від поняття видавати різкі звуки слово «лоскотати» перейшло до позначення тієї дії, якою вони викликаються, і саме до позначення лоскоти, який викликає гучний, мимовільний сміх [Афанасьєв 1868, 339].

У східнослов'янському фольклорі русалки заманюють людей і лоскочуть їх, поки ті знепритомніюють чи помруть. Малоросійська (*лоскотуха*) і білоруська (*казытка*) назви русалок свідчать про схильність до лоскотання. Як приклад вірувань про русальське лоскотання Д. Зеленін наводить записи, зроблені Ю. Соколовим [Зеленін, 156 та ін.), Івановим, а також оповідання М. Гоголя, П. Чубинського, М. Макарова та ін. Він згадує також про вірування, пов'язані з лоскотом за допомогою грудей, припускаючи, що мотив залізних грудей – недавнього походження. В обряді вигнання русалки учасники обряду звертаються до людини, яка представляє русалку, з проханням: «Полоскочи мене!» [Пропп, 78–79]. Орест Сомов у своєму оповіданні «Русалка» спирається на поширене народне вірування про русалок, які лоскочуть молодих чоловіків. Покинута дівчина, русалка, лоскоче Казимира, який зраджує її, і зрештою, занапащує зрадливого коханця. У примітках до тексту автор говорить про русалок: «якщо впіймають живу людину, то лоскочуть її до смерті».

Божевільна Катерина з гоголівського оповідання «Страшна помста» наближається до Дніпра, й оповідач попереджає її про русалок: «Біжи, хрещена людино! Вуста її – лід, постіль – холодна вода; вона залоскоче тебе й потягне в річку». Збірник «Українські мелодії» Миколи Маркевича містить віршовані

обробки народних вірувань (1831). У фінальній строфі вірша «Русалки» звучить попередження людям про те, що на Трійцю русалки лоскочуть людей на смерть, а також порада уникати тінистих дерев чи житнього поля, не дивитися у воду і залишатися в селі. В оповіданні М. Мельгунова «Хто ж він?» демонічний герой, який викрадає дівчину, вмирає через те, що його залоскотали істоти з потойбіччя.

### Лиховісний і грізний регіт демона

Грубий, злісний регіт демона, що призводить до смерті людини або підштовхує її до вбивства як гріха, що ототожнюється з духовною смертю, є втіленням торжества нелюдського над людським. Могутній регіт злобливої істоти зазвичай супроводжує загибель людини. В оповіданні «Вечір на Івана Купала» Ореста Сомова чарівна дівчина перетворюється на безжалісну істоту, вбиває закоханого в неї лицаря. У «Казці про скарби» того ж автора гусар, одержимий пошуками скарбу, у купальську ніч пішов до лісу, проте, почувши страшні звуки, почав утікати, а слідом за ним «в усьому лісі пролунав такий страшний регіт, що навіть тепер в мене від цього волосся стає диба». Зловісна сила сміху підкреслюється у двох найближчих до романтики Л. Тіка [Гипшиус, 34] оповіданнях-«трагедіях» Гоголя. В оповіданні «Вечір напередодні Івана Купала» під час нічних пошуків скарбу Петро, зірвавши квітку й наблизившись до скрині, почув позаду «регіт, більш схожий на зміїне сичання». Уведенням звуків, які видає отруйна змія, у змалювання сміху передбачається жахливе вбивство хлопчика, брата Петрової обраниці. Коли кров безневинної дитини бризнула межі очі Петру, «*диявольський регіт загримів зусебіч*». Грізний сміх в оповіданні лунає ще раз – у момент, коли Петро згадує про свій злочин:

... і він засміявся таким реготом, що страх вривався у серце Підорки. «Згадав, згадав!» – закричав він страшно звеселившись.



Гоголь свідомо пов'язує злочин і сміх, причому вперше він пов'язує цей сміх із самими демонами, які підштовхують героя до вчинення злочину, у другому випадку – зі злочинцем, грізний сміх якого свідчить про втрату людського. Людський сміх автор виводить у кінці оповідання: *«Смійтеся; проте не до сміху було нашим дідам»*. Раціональне, критичне відмежування від забобонів має двозначний характер: з одного боку, воно свідчить про заперечення забобонів як таких, з іншого – про те, що розказане тут цілком можливе.

Закохана Тетяна у п'ятому розділі пушкінського «Євгенія Онегіна» бачить страшний сон, який підштовхнув Надєждіна до написання недоброзичливого відгуку про байронізм, надрукованого у «Віснику Європи» (1828) під псевдонімом «екс студент Никодим Недоумко». У цьому сні між грізними, галасливими чудовиськами Тетяна впізнає і свого Євгена, намагається втекти й закричати, але це їй не вдається.

И взорам адских привидений  
Явилась дева, ярый смех  
Раздался дико... (Евгений Онегин, 5, 19)

Скажений сміх, як один із головних доказів існування демонічного світу, і навіть присутність Євгена серед чудовиськ попереджають Тетяну.

О. Бестужев-Марлінський у своєму оповіданні «Страшне ворожіння» (1831) описує пекельний сміх (регіт) людини-чорта, який привів героя-оповідача на власну могилу. В оповіданні «Біла людина» (1831) О. Сумарокова чорт спрямовує кучера у річковий вир і регоче, коли кінь спиняється біля самісінького берега. В оповіданні «Заїжджий гість» невідомого автора, опублікованому в різдвяному числі журналу, дідусь із незнайомцем вирушає за вином, проте по дорозі він здогадується, що має справу з нетутешнім світом. Він розуміє, що поруч із ним дідько, який сміється дедалі гучніше й гучніше.

У 1837 р. М. Загоскін публікує збірник оповідань жахів «Вечори на Хопрі», нібито записаних одного осіннього вечора 1806 року. В оповіданні «Концерт бісів» коханець приходиться на дивний концерт своєї коханої, співачки, де поступово з жахом

виявляє навколо самих лише мерців. Після того, як йому відривають ногу і хочуть викинути його з театру, лунають регіт і гучні оплески. До збірника «Вечори на Хопрі» включено також оповідання з елементами легенди про пана Твардовського, чарівника, котрий продав свою душу дияволу, оповідання, про яке не згадують ні М. Алексеев у своїй книжці про слов'янські літературні взаємозв'язки, ні Ю. Бегунов у роботі про чорнокнижника Твардовського. В оповіданні Загоскіна «Нічна подорож» регіт лунає в момент повідомлення розбійникові про годину, яка вже настала, коли він має віддати свою душу сатані.

Оповідання «Сім'я вовкулака» написане Олексієм Толстим французькою мовою як документальна історія, що її розповідає дворянин світським дамам. Зустріч із вовкулаками вміщена на Балкани, звідки вони пішли у європейський світ, завдяки дорожнім нотаткам Фортиса, містифікаціям Меріме тощо. Дія відбувається у сербському селі, де виникають взаємні почуття між світським паном і місцевою красунею. Проїжджаючи через село через якийсь час, пан зупиняється там, але він ще знає, що дівчина стала вовкулакою. Вовкулацько-любовна усмішка Зденки зникає, коли її торкнувся хрестик коханого («риси її, все ще, правда, прекрасні, спотворені смертною мукою, що очі її не бачать і її усмішка – лише судома агонії в очах трупа»).

Русалки, будучи утопленицями, заманюють людей до свого підводного світу, проте не намагаються повернутися у колишнє життя. У вірші Л. Мея «Русалка» водяна істота впливає з озера у негоду і з сумом наближається до рідного села. Побачивши церкву і почувши церковний спів, русалка відчуває бажання помолитися, проте з її вуст зривається лише регіт. Попри заохочуване спогадами бажання, вона може повернутися назад, бо її демонічна натура повністю витиснула її людські риси. Русалка втратила дар мовлення, а також можливість вільно спілкуватися з Богом.

Покинута й обдурена дівчина у вірші «Мара божевільна» А. Коринфського (1894) увечері напередодні Івана Купала заходить у ліс і, побачивши свого коханого з копитами і хвостом, починає втікати, тоді як слідом лунає «гучний регіт».

У поемі «Пан Бурлай» Андрія Подолинського красуня-русалка заводить у Дніпро пана Бурлая, після чого чути злісний сміх. Головна героїня вірша «Чарівниця» Подолинського зникає з реготом в останній момент, коли приваблені піснею легковірні люди наближаються до уявного блиску. В. Кюхельбекер у п'єсі «Іжорський» показує герою Кікімору, який регоче, в останній момент убивства героєм його вірного супутника Веснова.

На початку балади «Лілії» А. Міцкевича до пустельника приходять жінка-вбивця, яка невпинно сміється. Цим поет визначає її напів-демонічний стан. Польський романтик Роман Зморський у поемі «Леслав» (Lesław. Szkic fantastyczny, 1843/1847) представляє одну з кількох утоплениць, яку сусіди кинули в річку як чарівницю. Вона звільняється, але тоне і сміється: *Oderwałam się ze sznurka, I ze śmiechem, dalej nurka! Jak siekiera do dna.* У баладі «Чаклунка» Юзеф Дунін-Борковський ідилічно малює дівчину, але потім до ідилії з вітром вриваються крики, сміх та галас із цвинтаря. Поет кінця ХІХ ст. Ян Каспрович у поемі «Христос» зображає Ісуса у Гетсиманському саду та Люцифера, який закликає духів підземелля сміятися над Христом, який залишився без підтримки людей та Бога-отця: *Zagrzmijcie śmiechem, duchowie podziemni!* Русалки регочуть у вірші «Русалка» Аугуста Беловського. Один з представників української школи польського романтизму, Северин Гощинський, у творі «Замок канівський» не один раз звернувся до мотиву демонічного сміху. У п'ятому співі він спирається на народні вірування про те, що нечисті сили вночі свою присутність виявляють сміхом птахів. Пізніше плани й успіхи сил зла супроводжує їхній сміх. У «Марії» (Maria) А. Мальчевського в описі нічного замку, улюбленого хронотопу готичної літератури, жах викликає те, що на стінах замку сміються картини предків та алегорично зображених вад. Злісний сміх є також у пеклі в «Поемі Пяста Дантишка» (Роема Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle ofiarowanie) Юліуша Словацького: *wszystkie w śmiechy: „Cha! cha! cha! cha! cha! cha!”* [вірш 372] *A te się śmieją, biegną i wietrzeją,* [вірш 396]. В оповіданні «Могила» Михайла Чайковського дід розповідає про нещасну долю трьох сестер через їхню матір-ворожку

Сукуриху. Знайшовши мертве тіло залицяльника наймолодшої доньки, *дико засміялася й копнула ногою трупа*. На кінці одовідання описується чума, яка не мала сили перед магічно захищеним селом: *але перед зачарованим колом коні дибки ставали і повертали назад, тільки регіт чортячий розливався довкрузь*.

Жахливий, дикий, злісний, божевільний, капосний, поганий, чортячий, пекельний, гіркий, байдужий сміх, хихотіння, регіт, гоготання, злісна посмішка відображають природу демона, а також уявлення письменника про народну демонологію. Наведені приклади охоплюють питання співвідношення фольклору з літературою та літературних творів між собою, питання літературних впливів тощо.

## Л і т е р а т у р а

- Ајдачић Д.* Демонски хронотопи у усменој књижевности // Македонски фолклор. – 47, 1991. – С. 289–302.
- Алексеев М.* Славянские литературные связи. – Ленинград, 1968.
- Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. – Москва, 1868. – Т. 2.
- Бегунов Ю.* Сказания о чернокнижнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и новая найденная «История о Пане Твардовском» // Советское славяноведение. – 1983. – № 1. – С. 78–90
- Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. – Москва, 1993.
- Виноградова Л. Н.* Звуковые стереотипы поведения мифологических персонажей // Голос и ритуал. – Москва, 1995. – С. 20–23.
- Гиппиус В.* Гоголь. – Ленинград, 1924.
- Зеленин Д.* Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертию и русалки. – Москва, 1995. – 2-е изд.
- Лотман Ю.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1968. – Вып. 209. – С. 5–50.
- Манн Ю.* Поэтика Гоголя. – Москва, 1988.
- Манн Ю.* Динамика русского романтизма. – Москва, 1995.
- Пропп В.* Русские аграрные праздники. – Ленинград, 1963.

- Санникова О.* Говорит нечистая сила // Славянский и балканский фольклор. – Москва, 1988.
- Санникова О.* Польская мифологическая лексика в структуре фольклорного текста // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. – Москва, 1994.
- Толстой Н.* Каков облик дьявольский? // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – Москва 1995. – С. 250–269.
- Чажкановић В.* Магични смеј // Сабрана дела из српске религије и митологије / В. Чажкановић. – Београд, 1994. – т. 1. – С. 292–314.

## ЯКІ ТАНЦІ ДИЯВОЛЬСЬКІ?

Дослідник народної демонології, цієї значущої ланки архаїчної слов'янської духовної культури, не може пройти повз праці М. І. Толстого «Який образ диявольський?» [Толстой]. Спираючись на запропонований М. І. Толстим метод виділення розрізнявальних властивостей і функцій персонажів нечистої сили, спробуємо розглянути різні типи танців демонів «фольклорного походження» у російській, українській та сербській літературі XIX ст. У літературних текстах фольклорні образи демонів видозмінюються відповідно до конкретних сюжетів, властивих особливостям фантастики чи алегорії письменника. Танці демонічних істот, як і вся їхня поведінка, можуть бути описані через опозицію «людське / нелюдське». Якщо танці людей формалізовані, стилізовані, підпорядковані певним ігровим моделям, то танці демонів цілком вільні. Людські танці можна перелічити, їм дано назви – за манерою виконання, за характерними фігурами, музичними елементами, а танець демонів можна визначити лише як «диявольський», *виллински* («русальський») тощо. Танці людей можуть бути як груповими, так і парними, одиночними, тоді як диявольські танці в народних переказах і піснях завжди масові; у їх описах підкреслюється чи мається на увазі скажений темп, «дикий» характер танцю, нерозривний бісівський зв'язок істот, які пустилися в танець в колі, ланцюжку чи низці.

Відомий фольклорний мотив змагання в танцях або музиці між людиною і демоном. За східнослов'янськими переказами, люди змагаються в танках із русалками, за болгарськими і сербськими народними піснями – з «вілами» і «самодивами». На місці хороводів «віл» залишається, за народними віруваннями, зім'ята трава і біла піна. Вважається, що людина не повинна бачити, як танцюють віли.

Крім власне розповідей про танці демонів є й опосередковані дані про їхні колоподібні рухи. Кружляння демонів, як пише М. І. Толстой у згаданій вище праці, пов'язують із метеорологічними явищами у природі, найчастіше – з вихором.

В етимологічних реконструкціях південослов'янське слово *віла* (вила) багато авторів, починаючи з Грімма і Маннхардта, в тому числі Шневайс, Геров, Марінов, пов'язують із вітром.

Демонічний характер танцю в літературних текстах можна виявити порівнянням із фольклорними описами танців – місць, де вони виконуються, часу, типів танцю і зовнішнього вигляду танцюючих. В українському і польському фольклорі, під впливом західноєвропейських вірувань про шабаші, з'явилися історії про польоти відьом на Лису Гору. В оповіданні «Київські відьми» Ореста Сомова герой дізнається, що його красуня-дружина вилітає крізь комин. Вирішивши прямувати за нею, він обмазується чарівної маззю і, злетівши, потрапляє на збіговисько демонів навколо Києва. Детальний і колоритний опис диявольських танців на Лисій Горі Сомов супроводжує власними примітками, де викладає додаткові відомості про народні танці, які наслідують демони.

Автор одночасно й «олюднює» танці, і позбавляє їх людських рис:

Тут валка старих, зморщених, як гриби, відьом водила *'журавля'*, пританцювуючи, гоцкаючи сухими своїми ногами так, що дзвін од кісток розсипався довкруз, ще й приспівуючи таким голосом, що хоч вуха затуляй. Далі довготелесі полісунки гасали навприсядки з дрібнолюдками. В іншому місці беззубі, хирляві відьми верхи на мітлах, лопатах і коцюбах поважно і статечно, наче вельможні панни, танцювали польку з сивими, потворними чаклунами <...>. Молоді чарівниці з божевільним несамовитим сміхом і зойком, наче п'яні бабенці на весіллі, витанцювали *горлицю* і *метелицю* з кучматими водяниками, що мали мармизи, вимашені на два пальці багном. Грайливі, жартівливі русалки бавилися в дудочку з упирами, на яких і поглянути було страшно [Огнений змей, 59].

Усі танці демонів швидкі, рухливі, супроводжуються притупуванням і присіданнями. Танці «журавель», «горлиця» і «метелиця» виконуються парами, а «сопілочка» – двома жінками і одним чоловіком; це дає автору можливість по'єднати персонажів у незвичні парі створити вдалі гротескні картини.

Крік, галас, тупіт, шамотіння, пронизливий скрип і пошвисти пекельних сопілок і пишцалок, співи й вереск чортенят і відьом – все це було розбуялим, диким, збісованим, а зі всім тим видно було, що ота страшна наволоч від душі веселиться [Огнений змей, 59–60].

Серед знайомих осіб потрапивший на шабаш Федір пізнає юродивую, чиє прізвисько носить демонічний призвук: «Дзига». Це ж порівняння Сомов використовує в описі танцю своєї героїні: «Катруся підхоплювала козачка з плечистим і круторогим лісовиком, який скалив зуби і підморгував їй, а вона посміхалася і виляся перед ним, як дзига» [...]. Вочевидь, автор в описі диких веселощів не випадково підкреслює кружляння.

В оповіданні «Русалка» Сомов змальовує танець русалок, які дико веселяться в лісі останнього дня *Зеленого тижня* (тобто тижня після Трійці), коли вони виходять із води: «...З гиканням і ауканням, швидко, як вихор, помчала через галявину незліченна низка невідомих молодих дівчат» [...]. У баладах польських романтиків Ігнація Кулаковського й Августа Беловського представлені танцюючі русалки. У п'єсі «Баладина» Юліуша Словацького володарка озера Гоплана стрибає по воді.

У оповіданнях М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки» картини демонічних танців знаходимо в першій частині збірника. У страшній розповіді церковного сторожа «Вечір напередодні Івана Купала» демони з'являються після вбивства дитини Петром: «*Потворні страховища зграями стрибали перед ним*» [Чорт, 724; Гоголь, 47]. Русалки при місячному світлі танцюють у хороводі разом із відьмою (глава «Утоплениця» в оповіданні «Травнева ніч»). У «Пропалій грамоті» читаємо:

І всі вони, скільки не було їх там, наче п'яні, вибивали якогось пекельного тропака. Куряву збили – світу не видно! Тільки б подивитись, як високо стрибало бісове поріддя, і то у хрещеної людини мороз пішов би поза спиною. Одначе хоч і страшно було, а все ж сміх узяв діда, коли він побачив, як чорти з собачими мордами на німецьких ніжках вертіли хвостами та упали коло відьом, мов парубки коло красних дівчат, а музики лупили кулаками себе в щоки, як у бубни, а носами



висвистували, як у валторни [Сорочинський ярмарок, 160; Гоголь, 83–84].

У гоголівських «Вечорах» переплітаються фантастична мотивація входження надприродних істот у життя героя та реальна інтерпретація дійсності. Коли дід з оповідання «Зачароване місце» хоче затанцювати перед візниками, ноги в нього ціпеніють, і він кляне: «А, гемонський сатано! бодай ти задавився гнилою динєю! бодай ще був малим здох, сучий сину! От на старість у який сором увів!..» [Чорт, 713; Гоголь, 190]. В оповіданні «Вій» демонічне виражене опосередковано в сцені самотнього й німого танцю Хоми Брута напередодні фатальної ночі, коли він останій раз повинен був просидіти всю ніч з убитою ним відьмою. Цю сцену коментує Ю. Манн у книзі про поезику М. Гоголя:

«Танець у Гоголя по-своєму виявляє відхід філософії і поезики карнавальної єдності— з одного боку, в напрямі індивідуалізації, відокремлення від "загального танцю", у бік індивідуального дійства, яке з будь-яких причин може бути підтримане і розділене "глядачами"; з іншого боку – властивості вихорової захопленості й цілісності танцю виявляються перейняті носіями злої ірреальної сили» [Манн, 17].

Вплив М. Гоголя відчутний у збірнику «Святочні вечори», який Микола Білевич під псевдонімом Кунацького посвятив Козаку Луганському (Володимиру Далю). В оповіданні «Кум Петрович» герої, які копають скарб, спочатку їдять, і потім і танцюють з дияволами:

«[Біс] регоче собі й на хвосту перед кумом танцює і стрибає. Кум дивився, дивився та й каже: "Ач, який біс! Бач ноги у тебе козячі; взявся танцювати, а дивися, як шкутильгаєш?.. По-нашому отак-о!" Та й пустивсь Петрович сам навприсядки: "Ай-ну!"».

Дід Денис Григорович в однойменному оповіданні Білевича, щоб отримати гроші від диявола, погоджується танцювати навпочіпки: «Танцював дід, танцював до упаду – стало». Коли перехрестився, перш ніж підхопитися на ноги, дияволи зникли, і виявився у своєму звичайному оточенні (Білевич).

Можливості зображення бісівських танців у драмі як літературному тексті дуже обмежені, проте їх можна відтворити на сцені. У драмах із фантастичними чи алегоричними елементами В. Кюхельбекера («Іван, купецький син», «Іжорський»), Й. Поповича Стерії («Мілош Обилич»), Й. Суботича («Ратовід і Ілка»), К. Тополі («Чари») «пісні» демонів за звичай не супроводжуються сценічними вказівками на виконання танців, проте не безпідставно можна припустити, що режисер їх би розробив. У п'єсі В. Кюхельбекера «Іван, купецький син» відьма крутиться з дияволом під звуки пісні, яку вони безупинно співають. У п'єсі В. Даля «Ніч на роздоріжжі, або Ранок вечора мудріший», за якою Глінка хотів створити оперу, показані цілі низки демонів, що веселяться.

У «Дивному балі» В. Оліна популярна в ХІХ ст. тема маскараду часто-густо відкриває свої демонічні риси. Про галерею гротескних і фантастичних масок один із героїв каже: *«Я згоден... усі ці дівичі й дами дуже милі; а чому, люб'язний, в деяких із них козячі ніжки, в інших копитця, у третіх гусячі лапи?»*, а інший відповідає: *«Це пустощі молодості, гра уяви, – одним словом, маскарадна витонченість»*. Ось як змальовується танець на цьому балу:

«Французька кадрили розвинулася в усій своїй принаді; коли вона повернула нарешті у вакхічний тампет, усе зашуміло, захопало, застрибало: оркестр гримить, шпори бряжчать, стукіт, тупіт – справжня буря! – Генерал стрибає, плескає в долоні, скаче, як божевільний; із вікон, з вулиці, кивають йому якісь бридкі пики; в очах у нього все летить, мчить... Дивиться на стіни – рами порожні; дивиться – па п'єдесталах немає статуй. Яків ІІ стрибає з Анною Бретанською, Генріх ІV вистрибує з прабабусею господині, Людовік ХІV уліпмав Семіраміду, Аполлон Бельведерський танцює навприсядки з Царицею Савською, Фельдмаршал Мініх вдарив тропака з Венерою Медиційською; стіни трясуться, скло дзенькає, свічки ледь не гаснуть, підлога ходить ходором... метушня і тільки, – точнісінько диявольський шабаш!.. Але оркестр знову замовк – усе стало на свої місця» [Олин, 79–82].

Так витончений танець перетворюється на вакханалію, а потім – на безумство, нагадує шабаш.

У сербській літературі, як і в народних віруваннях та фольклорі, місце збору демонів знаходиться у «дикому», важкодоступному для людей просторі. Вук Караджич у своєму Словнику описує *врзино коло* («хоровод віл») як збіговисько, на яке віла і дияволи відводять учнів, студентів, які читають «якусь особливу книжку». Й. Нович частково змінює це уявлення в казці «Врзино коло і золоте Алем-місто», описуючи «коло» як круглий стіл, навколо якого збираються жадібні учні. У поемі Й. Іліча «Пастухи» нещасний коханець втягнутий у танець віл. Зв'язок героя з демонічними істотами підтверджується за його наступних нічних появах на хмарах, у танку віл. У вірші невідомого поета «Зло» хоровод водять демони *Гвоздензубе* («Залізні зуби»), а в оповіданні Й. Новича в заклинанні демонів фігурує *змајско коло* («хоровод драконів»).

У сербській літературі в ХІХ ст. уявлення про танок віл спираються на міфологічні пісні-перекази зі збірників народних пісень В. Караджича і С. Мілутиновича. У поезії Йована Йовановича-Змая, Лази Костича та інших збіговиська демонів і місця їхніх танців зображуються в традиціях усної народної творчості. Оригінальний і забутий на тривалий час сербський поет Джордже Маркович Кодер був схильний до створення власних слів, висловів, як і власної міфології природи; його уявлення про віл рідко спиралися на фольклорну традицію. Проте назву міфологічного персонажа *віла* він пов'язує з дієсловом *вилити, увијати* («завивати, крутити»), як це роблять німецькі етимологи. У поемі Кодера «Роморанка» (1862) танець також описується словами зі значенням «кружляння», «вертіння», «кола», зокрема *колованка*, яке автор пояснює як *врзино коло* [Кодер, 21].

В описі опівнічного збіговиська віл під час цвітіння ясенцю в поемі Й. Суботича «Врдницька вежа», крім сцен купання, розчісування волосся при світлі місяці, згадується вірування про те, що віли танцюють, поки втомляться або поки незваний гість, схоплений вілами у коло, випустить дух. Повір'я про ясенець як дерево віл знаємо з етнографічних описів; під цим деревом

треба було залишати частування, щоб позбутися хвороб, отриманих від віл.

До складного переплетення фольклорних уявлень про демонів із літературною традицією російські, українські й сербські письменники додають власне бачення і тлумачення народних міфологічних персонажів. Застереження М. І. Толстого проти надмірного розділення цих традицій слід пам'ятати також під час подальшого розгляду цього та інших мікромотивів фольклорного походження у слов'янських літературах.

### Л і т е р а т у р а

- Билевич Н.* Святочные вечера, или Рассказы моей тетушки. – Москва, 1839.
- Гоголь Н.* Собрание сочинений в 9-ти томах. – Москва, 1994. – Т. 1, 2.
- Кодер Ђ. М.* Роморанка. – Нови Сад, 1862.
- Манн Ю.* Поэтика Гоголя. – Москва, 1988.
- Огнений змей.* Фантастичні твори українських письменників ХІХ ст. – Київ, 1990.
- Олин В.* Рассказы на станции. – Санкт-Петербург, 1839.
- Русская романтическая повесть.* – Москва, 1980.
- Русская романтическая повесть (первая треть ХІХ века).* – Москва, 1983.
- Сорочинський ярмарок на невському проспекті.* Українська рецепція Гоголя. Упор. В. Агеєва. – Київ, 2003. – («Текст + контекст»)
- Толстой Н.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – Москва, 1995. – С. 250–269.
- Чорт зна що / Ю. Винничук.* – Львів, 2004.

## ПЕРЕВЕРТЕНЬ (ВОВК) У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ

Люди виражають свою перевагу щодо своїх предків – тварин, підкреслюючи особливості, що їх різнять: людина – це тварина, але тварина прямоходяча, яка працює, думає, планує, створює, сміється, змінює природу. На противагу цим вартісним властивостям, якими вона підіймається над іншими живими істотами, людина не пододала свої насильницькі інстинкти. Потреба у символічному означенні насильників спричинила метафоричне називання гвалтівників звірами, хоча ці люди значно кровожерливіші за диких хижаків – звірі вдовольняються захопленням здобичі й захистом території, а злочинці можуть вдатися до безпідставного й необмеженого насильства. У символізації «люди, як звірі» спроектовано страх людини перед звірячою кровожерливістю, але забута основна причина тваринного насилля, тому на символічному рівні тваринам приписано щось, що не є їхньою відмінністю, окрім того, вміщено осуд людського звірства з боку занепокоєних осіб, які прагнуть зупинити насильство, проголосивши його нелюдським. Називання людей звірами має багато соціальних цілей – таким чином застерігають можливих жертв, з виховною метою утверджують моральні межі встановленням рамки «люди – нелюди», а насильників застерігають перед можливою соціальною ізоляцією.

У слов'янських культурах із давнини в уявленнях та віруваннях, магічних настановах і заборонах сформовано ставлення людини до вовків і ведмедів як до звірів-насильників у лісах, степах та горах, що їх заселяли слов'яни. У світогляді людини традиційної культури очевидним є не лише страх перед вовками, віра в те, що небезпечних тварин на вовчі свята можна задобрити подарунками та добрими словами, але й незвичайні вірування в амбівалентне ставлення вовка до людини, яку вовк може захистити або ж дати свою звірячу шкуру для перетілення у вовків.

Вірування про перетворення людини на вовка та повернення вовка в людську подобу належить до вірувань в обернення людини на тварин – ведмедів, вовків, собак, котів, мишей, кіз, жаб, птахів, різних комах, мух, метеликів та ін. Мотив перетілення в усних казках, баладах, легендах, згадках слов'янських народів містить у собі різні жанрові акценти, а окремі тварини вносять у ці розповіді характерні риси, про що найповніше писав у своїй монографії про символіку тварин Олександр Гура [Гура 1997]. У словнику «Славянская старина» московських етнолінгвістів, словнику «Гуцульська міфологія» Наталії Хобзей, а також у працях Е. Померанцевої, Н. Криничної, С. Неклюдова, К. Мошинського, О. Онищука, В. Гнатюка та ін. зібрано інформацію про вірування східних слов'ян у людей, що перетілюються у вовків.

Вовкулаком-перевертнем може бути людина, мати якої під час вагітності бачила вовка або ж їла м'ясо тварини, яку вкисив вовк, на вовка людина може перетворитися за допомогою магії добровільно, але може бути обернена й силою чарівника проти власної волі. Коли чарівник перетворюється на вовка за допомогою надягання предмета чудесної сили, намащування чарівною речовиною, проведення магічного дійства чи промовляння таємних слів, він розраховує на певну користь, яку отримає, застосовуючи вовчі здібності. Вовкулак за народними уявленнями східних слов'ян – це не просто людина у звірячій подобі, не лише вовк, оскільки він не належить до зграї, а окрема істота з вовчою подобою та звичками, вільно чи невільно відокремлена від людей.

Вірування про людей, які можуть перетворюватися на вовків належать до дуже давніх і з'являються в усіх слов'ян. На вовка, за уявленнями традиційної сільської культури слов'ян, можуть перетворитися юнаки, чоловіки, та й назви такої істоти зустрічаються лише в чоловічому роді. Цей факт був вихідною позицією в деяких реконструкціях древньої культури для припущення про існування ініціальних юнацьких обрядів, пов'язаних із вовками. У записах народних вірувань східних слов'ян людських створінь, перетворених на вовка, називають *вукодлак*, *волколак*, *волкулака*, *вовкулака*, *вовколак*, *оборотень*,

*перевертух, перевертыш* [Гура, Левкиевская, 418; Криничная 643–644, 693], *перевидник, вовкун, воўжурад, вовкораб, вовколаб* [Хобзей, 72–80]. Карпатський *вовкун* завдає шкоди худобі, але не нападає на людей. У писемній культурі й у колі освічених людей зустрічається у східних слов'ян і запозичена латинська назва *ликантрон*, і німецька *верфулф*. На Балканах з'являється назва *вукодлак*, яка має два значення – східнослов'янське *перевертень* і південнослов'янське *вампір*. У східнослов'янському просторі немає заміщення перевертня й вампіра.

Тут буде розглянуто шість прозових текстів східнослов'янських письменників про перевертня, написаних польською, російською та українською мовами. Певна річ, у прозі східнослов'янських авторів мотив перетворення людини на вовка спирається на усну народну традицію. Традиційні вірування в існування таких істот найкраще збережені у вигляді народних легенд, які народний оповідач передає як розповідь у розповіді, тоді, як у фантастичній прозі письменники віддаляються від народних вірувань про вовкулаків і додають уявлення, які у фольклорі не зустрічаються.

В обраних текстах буде розглянуто символіку перетворення й напружені взаємини звірячого й людського. Зображуючи людину в вовчій шкурі, письменник може мотивувати її пригоди й поведінку по-різному, що, в свою чергу, інтерпретаторам літературних текстів дає змогу розглядати людську природу у символічно-антропологічному ключі. Символіка перетворення й символіка перетвореної істоти залежить від літературно-фікційних правил, згідно з якими існує зображуваний світ і в межах яких визначається, коли, де, як і чому відбувається перетворення на вовка, наскільки довго триває стан вовкулаки, чи на період перетворення обернена особа має одне або ж два самовизначення, тобто в якому відношенні перебувають звіряча та людська сутність.

Роздвоєність у формі тіла, способі сприйняття світу й ставленні до колись своєї, а нині нової дійсності змінюється. Мотив перевертня/вовкулаки для письменників дає змогу продемонструвати переплетення й перетворення людського й

звірячого в одній істоті. Письменник може описати не лише те, як хижак живе в людині, але й як людина ототожнює себе зі звіром та як приймає таку долю. Таким способом відкривається ціла низка тем, пов'язаних з агресивністю, страхом від агресивності, обставинами, що сприяють виявленню кровожерливості, боязні людей, які ведуть самотній спосіб життя, на відміну від життя у зграї.

Залежно від висловлених чи припущених правил перетворення людини у вовкулаку, від способу її життя у двох різних сутностях, усвідомлення підхожості нового стану або ж страждання через втрату людської подоби, літератори будують символічну пронизливу розповідь про психологію розламаної істоти, перетілювання людини силою й мотив пристосування чи опору подвійній природі. Оскільки у вовкулаці проявляється несумісність вовка й людини в одній істоті, боротьба двох сутностей вписана у фікційну матрицю самого перетворення. В опис перетворення введено символічні, реальні та психологічні сили, які впливають (пришвидшують, гальмують, викликають) перетворення і впливають на його тривалість. Спогади та відчуття намагається зберегти людська природа, а ті риси людини, які різнять людину від звіра, полягають у протистоянні інстинктам, характерним для звіриній сутності. Завдяки перетворенню на вовка сприйнятливішими стають органи чуття, підвищується кмітливість, швидкість і сила, обачність, поліпшується зір, хоча вовка, не знаючи, що це перетворена людина, можуть прогнати.

Символіка залежить від встановлених правил, що визначають, яким чином людина перетворюється у вовкулаку, чи може отримати лише одну подобу та чи цей новий вигляд обов'язково буде звірячим або людським. Формуючи детальніше умовні правила свого світу, заснованого на фікційному розумінні і з боку героїв, і з боку читача, письменники наперед визначають мотивацію вчинків своїх героїв та їхню долю. Людина-звір в уявленнях колективного несвідомого уособлює агресивність, яка виражається символічними уявленнями про людину як звіра.



Перевертні містять у собі символіку відношення людського й нелюдського – звірячого, які змішуються та переплітаються. Символіку мають й механізми обернення на перевертня, фази перетворення, просторове й часове (хронотопне) визначення перетворення, наприклад, уночі, при повному місяці. В аналізі літературних текстів, де з'являються перевертні, наведені символи творять частину значення тексту на рівні не лише самої фабули, але й психологічних фактів фантастичної реальності та узагальнюючого ставлення до добра і зла у межах (язичницького, християнського, авторського) погляду на світ, інтертекстуальних посилань на твори інших авторів.

### Звіряче перемагає людське

У міркуванні про відношення людського й звірячого для деяких письменників існує суттєва точка, точка зламу, після якої немає можливості повернутися до попереднього стану. Віддання звірячому світові означає поразку людськості, навіть коли людині вдається вернути людську подобу. Оповідання Олександра Купріна «Срібний вовк» розпочинається із зображення погонича, який взимку везе свого господаря землями Полісся й, зачувши виття вовків, пригадує місцеву поліську легенду про перевертня:

И тут он передал мне одно из старых полесских сказаний, которые переходят из века в век и бродят по деревьям, племенам и народам, облекаясь порою в самую вероятную быль ближайших лет.

Це «різдвяне оповідання» О. Купріна жанрово, з одного боку, спирається на народні оповіди про нечисту силу, а з іншого – належить до популярного, насамперед прозового жанру російської літератури XIX ст. – оповідань, які публікувалися напередодні Різдва Христового й розповідали про страшні події [Душечкина]. Коли погонич почув виття вовків, він почав розповідь про Стецька, колись найпрацьовитішого і найвеселішого хлопця на селі. Стецька провели до війська, звідки він повернувся невпізнанно похмурий, з двома кулями у тілі, грішми та кульгавий. Батьки його просили одружитися, й

лише коли мати прокляла, мовляв, стоятиме на колінах аж до смерті, він застерігає її, що зробивши це, шкодуватиме. Юнак одружується, але шлюб не приносить втіхи ні йому, ані його обраниці. Схвильована дружина дізнається, що Стецько після півночі виходить із дому. Батько вистежує сина й бачить, як той виходить із дому й у вигляді білого кульгавого вовка йде до лісу, де скликає інших вовків на криваву учту. Батько біжить додому, але там його уже чекає Стецько, кажучи, що врятував йому життя. Він просить батька завтра відправити за нього молебень у церкві. Того ж вечора юнак зникає. Селяни вірять, що Стецько змінився на війні, але пригоди з кацапами на війні, де він став іншим детально не описані. О. Купрін позицію людини розглядає як фаталістичну, і цей погляд вміщений у символіку людського й нелюдського у зображенні головного героя. Характер юнака зламаний, він став звіром, нелюдом і не може повернутися до попереднього життя та чеснот, за які його всі любили. Враховуючи, що юнак змінився на війні, О. Купрін очевидно, війну символічно й фантастично розглядає як образ знищення людськості. Стецько знає, що не може змінитися, оскільки він уже переступив ту межу, після якої назад дороги немає. Не маючи більше змоги протистояти силам, сильнішим за нього, юнак страждає, оскільки належить до іншого світу. Єдине, що він зробив перед остаточним зникненням, врятував батька він неминучої загибелі у лісі.

У розповіді погонича О. Купріна герой на війні не втратив людської подобі, але отримав звірячі риси, що проявляються вночі в іншій, звірячій істоті. Тому він серед людей чужий і самотній. Стецько розуміє, що він втрачений для своєї первісної природи та соціуму, оскільки цілою своєю істотою належить до іншого світу, світу хижаків.

### Людське перемагає звіряче

У літературних транспозиціях народних вірувань і переказів східнослов'янські письменники Ян Барщевський, Валерій Шевчук і Володимир Ареньєв демонструють перемогу

людського на звірячим, цим самим даючи більш прозоре бачення людської природи, аніж Олександр Купрін.

Романтичний поет і оповідач Ян Барщевський написав польською мовою на основі білоруських народних вірувань цикл оповідань під збірною назвою «Шляхтич Завальня». Оповідання було опубліковано у чотирьох невеликих томах у 1844–1846 рр. [Хаўстовіч, 239, 241]. У частині «Вовкулак» чоловік на ім'я Марко звірено розповідає сусіду про свою молодість, події, які передували його перетворенню на вовкулаку, своє життя у вовчій шкурі та повернення до людської подоби. Коли він розповідає про своє вовкулаче життя, Марко заглиблений у похмурий, мертвий світ.

Співіснування протилежних сутностей у власній особі герой зображує через оповідь про внутрішній конфлікт від першої особи. Роздвоєність, яку він пережив у шкурі вовка, існування звірячої та людської душі у суперечності аж до кінцевої переваги другої, зображено у розповідній формі, що дає змогу письменнику говорити про психологічні переживання та розлами. Оповідь від першої особи дає суб'єктивне уявлення про людську природу через спогади, розум, співчуття та про звірячу – з точки зору чужого тіла, котре є водночас і своїм, і чужим. Я. Барщевський є одним із перших слов'янських письменників, який використав найбільш інтимну форму оповіді, щоб зобразити не лише крайнощі людського й звірячого, але поступові переходи між ними у житті вовкулаки.

Оповідач пригадує юнацьке кохання до Альони та рішення батька проти волі молодих віддати її за багатшого Іллю. На весіллі Марка охоплює великий сум, і сопілкар Артем, щоб розвеселити юнака, наливає йому горілки, від якої Марко стає вовком. Він розуміє з поглядів та реакції людей, що його бояться, та тікає в ліс. Поряд із традиційним перетворенням на весіллі Барщевський увів мотив чарівного напою, але тут існує також психологічно розвинена й обґрунтована розповідь про превеликий сум як стан, що сприяє перетворенню на вовка. Цей мотив з'являтиметься згодом у деяких пізніших літературних обробках оповідань про вовкулаку.

Вовкулака Яна Барщевського тяжко нарікає на долю. Зростає його ненависть до людей, і він робить їм шкоду. Щоб помститися у винуватця свого нещастя Артема викрадає дівчину. Вовкулака знає, що чарівниця Аксиня може його перетворити на людину, тому приходиться до її хати й поля з чарівними рослинами, які вночі людей, перетворених на тварин, повертають до первісного вигляду. Там, ненадовго отримавши людську подобу, впізнає дівчину, яку викрав. Юнака мучать докори сумління, й він починає робити людям добро, рятуючи їх від вовків, лисиць та ведмедів. Так, рятує дитину несудженої нареченої Альони від вовка, який викрав хлопчика. Марко подумки повертається у свою молодість і знову перетворюється в людину.

У творі Барщевського переплітаються елементи народної демонологічної легенди й казки та схрещуються надреальна (чудесно фатальна та чудесно добра) та реальна (психологічна) мотивації. Ян Барщевський не зобразив якогось гріха юнака, через який той змушений був би нести покарання перетворенням на вовка. У нещасливій втраті коханої дівчини не беруть участь потойбічні сили: її батько обирає для дочки багатшого нареченого, використовуючи батьківське право не зважати на почуття молодих, які кохають одне одного. Лише музикант-чарівник, який на весіллі дає юнакові чарівний напій, викликає перевтілення, тому його зображено як потужну силу зла. У той час, коли, перевтілюючись у вовка, юнак, як це показує Я. Барщевський, не має ні провини, ані впливу, для повернення в людську подобу дуже важливими є його прагнення знову стати людиною, поведінка юнака у виборі між добром і злом. Письменник висловлює впевненість, що людина може впливати на свою темну половину в ситуації, коли вона потерпає як невільна жертва.

У романі Валерія Шевчука «Сповідь» (1970, 1985) перевтілення козака-писаря відбувається на весіллі. Письменник взяв за основу вірування, поширені у слов'янському світі й записані у джерелах українського та, ширше, східнослов'янського фольклору. Виходець із Полісся, він особливо зосереджувався на джерелах, які подають подібні

вірування, хоча вони й з'являються на інших слов'янських територіях [Полеский сборник, Брестска област ЦД № 352]. Неоніла Кринична у книзі про російську міфологію писала про перетворення сватів на вовків у російській традиції [Криничная: 644–645]. Відьма може перетворити сватів на вовків, але на Поліссі використовують захисні слова, які цьому можуть завадити [Гура, СД 1, 419].

У «Сповіді» В. Шевчука перевтілення є складно вмотивованим. Тут існує психологічна тріщина в самому героєві, яку він не усвідомлює: незрозумілий сум, участь у знущаннях над реєстратором із чужого села та в нечесному переслідуванні людини, майно якої межує з власністю нового голови. Пригадуючи період перед фатальним перетворенням на звіра, герой вбачає і свою провину. Але поряд із темними сторонами особистості, які герой час від часу відкриває через спокуси, сумніви й каяття, з'являється Чорна людина зі звірами, які демонструють фантастично переконливе уособлення надлюдської сили, що може керувати людьми, перетворюючи їх на вовків. Чорна людина з'являється перед юнаком під час перетворення, згодом – у снах та мареннях. У символіці перевтілення так пов'язані не лише психологічні аспекти особистості, але й їх суб'єктивно забарвлене архетипне уособлення Чорної людини у фантастичних уявленнях. Головний герой покараний перетворенням на вовка, а напруженість між наріканнями на нав'язану долю й бажанням повернутися в людську подобу зображена через реальні та символічні відчуття й прагнення та через символи у переносному значенні алегоризованої надреальної оповіді. Уже кольором – темним, чорним – пов'язуються ці два бачення, до того ж виділення контрасту «світле – темне» додатково наголошується картинками сонячної осені й тепла.

Герой роману В. Шевчука, перетворений на вовка, не розуміє, чому і як це сталося. Він вірить: цей тимчасовий стан є результатом якоїсь помилки, котра швидко буде виправлена поверненням у людську подобу. Але, оскільки такі надії не здійснюються, герой вимушений надовго звикати до свого нового вигляду й природи, хоча й у новому стані він іноді

знаходить причини для задоволення. Перевтілений юнак хоче звільнитися від вовчого вигляду та природи, але він розуміє, що це можливо зробити лише у певний день, якого він має чекати роками. Він втратив людську подобу, але не втратив людські риси, хоча й відчуває, що вони потроху зникають як непотрібні. Винуватцем перевтілення героя В. Шевчука є Чорна людина, яка з'являється в супроводі тварин і доленосних птахів та говорить, що юнак є обраним, але цим викликає лише його ненависть та злість. Герой розкриває, що людина сама вибирає долю між звірячою та людською. У творі В. Шевчука на бік звірячого тягне Чорна людина, а на бік збереження людського потаємний голос, який говорить до юнака, перетвореного на вовка. Таємний голос радить йому щоб перемогти ворога, не проклинати та не гніватися на Чорну людину.

Звіряче в людині тут зображується як людське в хижаків. Для героя В. Шевчука вовчий вигляд – це страждання. Щоб звільнитися від цієї подоби, він мусить її передати комусь іншому й принести йому таку долю. Юнак розуміє своє прокляття. Поступово звикаючи, втікає від людей, хоча й прагне бути з ними. У час, коли героєві загрожувала небезпека віддатися новій, нав'язаній, але непереможній природі, він пригадує миті свого життя з іншими людьми, теплу осінь та весілля, що його гріє та дає надію повернути свій втрачений вигляд. Роман Шевчука зображує боротьбу з холодом і голодом, проти знесиленості та спокуси змиритися й повністю стати вовком. Риси людськості стають дорогоцінним у боротьби за її збереження. Герой, зрештою, звільняється, а його боротьба проти звірячої природи є достойною нагороди за збереження людського.

У повісті «Бісова душа, або Заклятий скарб» із цікавим переінакшенням гоголівського світу письменник Володимир Ареньєв зображує складний перехід із цього в той світ запорізького козака-чарівника Андрія з таємничою скринією, яку той не сміє відкривати. Андрій перед тим, як вирушити в дорогу, дав у монастирі покійникові тютюну, не знаючи, що це – смертельно поранений вовкулака, який за вчинене добро віддячить у потойбічному Вирії. У лісі-нелісі вовкулака

відкривається йому і розповідає про своє попереднє життя учня й провідника кобзаря-вовкулаки.

В. Ареньєв створює потойбічний світ, в якому існують істоти з двома душами, людською та вовчою природою. Правила життя дводушника спираються на міфологічні уявлення східних слов'ян, які письменник фікційно доповнює, добудовуючи фрагментарні фольклорні записи до цілісної й заокругленої міфічної системи. У повісті про козака-чарівника помічник головного героя є дводушником, який після смерті людського тіла починає втрачати людські риси і йому загрожує небезпека стати звичайним вовком. Але письменник дає можливість запобігти такому розвиткові подій: дводушник, який раз на тиждень у Вирії вип'є води з Проклятого озера біля Вовкограда, може зберегти свою людську природу, навіть коли знищено людську душу, тоді як без цієї дивної жовтої води, противної на смак, він неминуче стане звіром.

Біля цього озера збирається дивний гурт гротескних істот, доля яких пов'язана з питтям чудотворної води, що в фантастичній мотивації є субстанцією отримання людської подоби – вона не має сили перетворення, але запобігає кінцевому перевтіленню істот з людською душею в нелюдську подобу. Правила, які вигадав письменник, читач приймає, оскільки мотиваційні лінії й учинки героя ними обумовлені.

Цікавою є ідея В. Ареньєва про те, що у Вовкограді нелюдські прямоходячі істоти мають людську поведінку. Ця механічна імітація протилежна насильству, яке чинять над людьми, оскільки там приносять людські жертви, змальовується підготовка до вбивства хлопчика Миколки, прив'язаних людей описано як істот з виразом звірячого відчаю. Андрій, головний герой, володіє майстерністю перетворення на вовка, що дає йому змогу увійти у місто й використати своє розуміння вовків і дводушників. Для Андрія перевтілення у вовка є тимчасовим результатом його вправності, тоді як для Степана Коржа – це доля, що полягає у його дводушності. Коли тінь Степана починає змінюватися і в ній з'являються обриси інших тварин, Андрій каже йому, що це слабшає людська природа, оскільки тінь з'їдають блохи. Вовкулака питає хто він. У потойбічному

світі без води із Проклятого озера він приречений на відлюдництво, але його вчинки можуть вплинути на зміну власної долі. Вовча природа героя слабшає, оскільки той вірить у Бога, допомагає Ярчукові й хлопцеві Миколці (сповіщає їх про навалу татар, рятує від Баби Яги й помирає від отриманих ран), але напередодні його смерті козак Ярчук пояснює знаки, які підтверджують, що той отримав людські риси. Письменник окрім води з озера поблизу Вовкограда увів також інший мотив – високу силу й уміння іти на самопожертву заради інших, що перемагають звірчачу природу людськими чеснотами й остаточним отриманням людськості.

### Висміювання невмілого

Оповідання російсько-українського романтика Ореста Сомова були попередниками гоголівських розповідей бджоляра Рудого Панька. О. Сомов називає своє оповідання про перевертня «народною оповіддю», хоча воно й має виразні елементи авторської розповіді. На таку особливість вказує вступ, де письменник іронічно висміює літературу готичного романтизму, яка лякає дам у салонах, і спонукає читача розділити з ним зневагу до цього типу модного читива. Далі Сомов пише: «Сама моя муза так своевольна, що часто смеється сквозь слезы». В оповіданні уведенням зав'язки та розвитком сюжету підтверджується його насмішливе ставлення, а використання «своєї», живої східнослов'янської усної традиції надало демонічним мотивам «місцевого колориту».

Старий Єрмолай в оповіданні «Оборотень» Ореста Сомова використовує магичні прийоми для перетворення на вовка – вночі, при повному місяці, біля пенька осики, обрядово обійшовши пеньок тричі, вимовляючи магичний текст заклинання.

После этого заговора старый колдун стал лицом к месяцу и, воткнув в самую сердцевину пня небольшой ножик с медным черенком, перекинулся через него трижды таким образом, чтобы в третий раз упасть головою в ту сторону, откуда светил месяц.



Нетямущий пасинок старого Єрмолая захотів і сам перетворитися на вовка і потайки повторив підгледений магічний ритуал біля осикового пенька свого вітчима. Але в оповіданні О. Сомова дурний «учень» чарівника Єрмолая не вміє повернутися в людську подобу, тому й лишається у вовчій.

Он заткнул за пояс известный уже нам ножик с медным черенком, взял жестяной фонарик под полу и пошел с девушкой. Вошедши в клеть, прежде всего порядком выдрал уши мнимому волку, который в это время делал такие кривлянья, каких ни зверю, ни человеку не удавалось никогда делать, и выл так звонко и пронзительно, что чуть не оглушил и старика, и девушку, и всю деревню. Вслед за сим наказанием колдун обошел трижды около оборотня и что-то шептал себе под нос; потом растянул его на все четыре лапы и колдовским своим ножиком прорезал у него кожу накрест, от затылка до хвоста и впоперек спины. Распоротый балахон упал на солому, и в тот же миг Артем вскочил на ноги, с открытым своим ртом, простодушным взглядом и очень, очень красными ушами. Отряхнувшись и потершись плечами о стену, он со всех ног повалился на землю перед нареченным своим отцом и, всхлипывая, кричал жалким голосом: «Виноват, батюшка! Прости».

У розв'язці звучить повчання про те, що привабливий бік надлюдських можливостей може бути небезпечним для нехтаємничених в таємницю знань. При перетворенні Єрмолая звіряче порівняно з людським зображене як перевага, та коли пасинок хоче зробити те ж саме, він гине. Застереження нехтаємниченим не займатися небезпечними магіями виражене у посиланні на вірші Ломоносова, російського просвітительського противника народних забобонів.

Звіряче подібне до людського

В оповіданні Віктора Пелевіна перевтілення відбувається через посередництво еліксиру, який випивають члени зібраного товариства в лісі.

Віктор Пелевін в оповіданні «Проблема верволка в Средней полосе» в заголовку використовує русифіковану німецьку

форму Werewolf, цим самим вказуючи на німецьке походження істоти, про яку буде йти мова. Хоча оповідання й спирається на народні вірування, безпосереднього авторового посилення на усну традицію чи на будь-яку іншу оповідь, якою письменник зменшує фантастичну умовність свого оповідання, не існує. Оповідання про юнака Сашу, автомобіль якого зламався в дорозі, починається без ознак фантастики, а незвичайні речі відбуваються, коли той заходить у ліс і, сподіваючись на допомогу, приєднується до дивних людей біля вогнища. Випиваючи рідину, усі вони перетворюються на вовків, а молодик адаптується до свого нового тіла. Символічним посередником у перетворенні людей на вовків є еліксир.

Вовки вирушають на розправу з вовком-зрадником, а Саша в їхніх стосунках впізнає відомі йому проблеми. Виявляється, що немає різниці між звірами та людьми, оскільки в спільноті і тих, і інших існують такі ж самі сутички та взаємини між членами групи.

Поміж мислителями, переконаними, що людина за своєю природою – істота, схильна до насильства, символіку вовка використав Хобс у праці «*De cive*» (1651), написавши, що людина людині вовк (*Homo homini lupus*). Якщо людина людині ворог у нещадній боротьбі, вона передусім насильством утверджує свою самобутність і впорядковує світ навколо себе. Суспільство, де людина людині вовк, засноване на загальній боротьбі знищення та підкорення інших людей. Такий погляд на людські стосунки розглядає людину як жорстокого борця – переможця над слабшим чи переможеним від сильнішого й безсоромного.

В оповіданнях східнослов'янських письменників про перевертнів, людей, перетворених на вовка, зіткнення людської й звірячої природи, за Хобсом, не є песимістичним, оскільки перевага насильної природи над добровільною людською лише тимчасова. Людина, змушена долею та вищими силами боротися проти хижацьких інстинктів у собі, перемагає – вона переборює у собі звіра, іноді високою ціною – втратою соціальних зв'язків, через понурість і депресію, але не віддає себе силам знищення.

## Література

- Балушок В.* «Волк» и «волколак» в славянской традиции в связи с архаическим ритуалом // *Etnolingwistyka* (Lublin). – 2001. – Т. 13. – С. 215–226.
- Беньковский И.* Рассказ о вовкулаках // *Киевская старина* (Киев). – 1894. – № 12. – С. 495–497.
- Виноградова Л.*оборотничество // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого.* – Москва, 2004. – Т. 3. – С. 466–471.
- Гнатюк В.* Знадоби до української демонології // *Етнографічний збірник.* – Т. 33–34. – 1912. – С. 34–280.
- Гура А.; Левкиевская Е.* Волколак // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого.* – Москва, 1995. – Т. 1. – С. 418–420.
- Гура А.* Демонологические свойства животных в славянских мифологических представлениях // *Славянский и балканский фольклор: Народная демонология.* – Москва, 2000. – С. 303–313.
- *Символика животных в славянской народной традиции.* – Москва, 1997.
- Душечкина Е.* Русский святочный рассказ. – Санкт-Петербург, 1995.
- Криничая Н.* оборотни // *Русская мифология. Мир образов фольклора / Н. Криничая.* – Москва, 2004. – С. 640–703.
- Мошинський К.* — *K. Moszyński. Kultura ludowa Słowian.* – 1967. – Т. 2, Cz. 1.
- Неклюдов С.* О кривом оборотне (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива) // *Проблемы славянской этнографии. К 100-летию со дня рождения Д. К. Зеленина.* – Ленинград, 1979. – С. 133–140
- Онищук А.* Матеріали до гуцульської демонології // *Матеріали до української етнології (Львів).* – 1909. – Т. 11, Ч. 2. – С. 1–139.
- Померанцева Э.* Мифологически персонажи в русском фольклоре. – Москва, 1975.
- Славянские мифологические персонажи.* Информационная система. – Москва.
- Хайустовіч М.* Даверыць таямніцу сэрца. Пасляслоўе // *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Ян Баршчэўскі.* – Мінск, 2005. – С. 232–240
- Хобзей Н.* Гуцульська міфологія. Етнолігвістичний словник. – Львів, 2002. – 216 с.

## Про тексти

1. Зображення Перуна у слов'янських літературах ХХ століття. – *Переклад Наталії Чорноти.*
  - Зображення Перуна у слов'янських літературах ХХ ст. // Слов'янський світ (Київ). – 2006. – Вип. 4. – С. 102–116.
  - Представе Перуна у словенским књижевностима 20. века // Славистичка истраживања / Дејан Ајдачић. – Београд, 2007. – С. 57–66.
2. «Про богів та благочестя слов'ян» в «Історії різних слов'янських народів» (1794) Йована Раїча. – *Переклад Людмили Маркевич.*
  - «Про богів та благочестя слов'ян» в «Історії різних слов'янських народів» (1794) Йована Раїча // Українсько-сербський збірник Украс. – 2010. – Вип. 5. (у друці)
3. Про мотив скам'яніння в казках південних слов'ян. – *Переклад Людмили Маркевич.*
  - О мотиву окамењивања у бајкама // Прилози проучавању фолклора балканских Словена / Дејан Ајдачић. – Београд, 2004. – С. 123–127.
4. Віли в народних баладах. – *Переклад Людмили Маркевич.*
  - О vilama u narodnim baladama // Studia Mithologica Slavica (Ljubljana Udine). – 4, 2001. – С. 207–224.
  - О вилама у народним баладама // Прилози проучавању фолклора балканских Словена / Дејан Ајдачић. – Београд, 2007. – С. 132–153.
5. Демони у слов'янських літературах. – *Переклад Лідії Непон-Айдачич.*
  - Демони у словенским књижевностима // Зборник Матице српске за славистику. – Нови Сад. – 53, 1997. – С. 135–150
  - Демони у словенским књижевностима // Славистичка истраживања / Дејан Ајдачић. – Београд, 2007. – С. 106–120.
  - Демони в славянских литературах: Литературно-историческая типология на примерах восточнославянских и южнославянских литератур // Слов'янський збірник. – 2005. – Вип. ХІ. – С. 118–134.
6. Назви водяних демонів у польській романтичній літературі. – *Переклад Олесі Кривоніс.*

- Називи водених демона у польској романтичарској књижевности XIX века // 110 lat polonistyki w Serbii = 110 година полонистике у Србији. Зборник радова. – Београд, 2006. – С. 123–134.
- Називи водених демона у польској романтичарској књижевности XIX века // Славистичка истраживања / Дејан Ајдачић. – Београд, 2007. – С. 160–171.
- Назви водјаних демонів у польској романтичној літературі // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті Леоніда Булаховського. – Київ, 2008. – С. 256–267.

7. Упир у польској літературі XIX століття. – *Переклад Лідії Непон-Айдачич.*

- Упир у польској літературі XIX століття // Європейський вимір української полоністики. – Київ, 2008. – С. 144–153.

8. Чорнокнижник пан Твардовський і договір з дияволом у літературі XIX ст. – *Переклад Людмили Маркевич.*

- Не опубліковано.

9. Російські царі у пеклі польських романтиків. – *Переклад Наталії Білик.*

- Російські царі у пеклі польських романтиків // Літературознавчі студії. – Вип. 29. – Київ, 2010. – С. 8–13.

10. Сміх демона у слов'янських літературах XIX століття. – *Переклад Наталії Чорноти.*

- Сміх демона у словенским књижевностима 19. века // Књижевна реч (Београд). – 1998. – № 502. – С. 36–39.
- Сміх демона в славянских литературах XIX века // Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой. – Москва, 1999. – С. 28–35.

11. Які танці диявольські? – *Переклад Наталії Чорноти.*

- Какіе пляски диявольськіе // Живая старина (Москва). – 1998. – № 1. – С. 13–14.
- О игри демона у словенским књижевностима 19. века // Књижевна реч (Београд). – 1998. – № 501. – С. 44–46.

12. Перевертень (вовк) у східнослов'янських літературах. – *Переклад Людмили Маркевич.*

- Не опубліковано.

Вперше українською: 3, 4, 5, 8, 10, 11, 12.

## Про автора

Деян Айдачич (1959 р. н.), доктор філологічних наук. Коло наукових інтересів: фольклор балканських слов'ян, сербська та слов'янські літератури, етнолінгвістика.

Публікував тексти сербською, англійською, болгарською, італійською, українською, польською та російською мовами.

Автор книжок: «Изабрана дела» (оповідання, Белград, 1988; з І. Срдановичем), «Новак Килибарда. Научник и књижевник» (Бар, 2000), «Прилози проучавању фолклора балканских Словена» (Белград, 2004), «Короткий українсько-сербський словник сполучуваності слів» (Київ, 2005, з Ю. Білоног), «Славистичка истраживања» (Белград, 2007), «Футурославија. Студије о словенској научној фантастици» (Белград, 2008, 2009), «Футурославија. Літературознавчі огляди про футурофантастику» (Київ, 2010), «Славистичні дослідження. фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі» (Київ, 2010), «Демони і боги в слов'янських літературах» (Київ, 2011).

Редактор збірників: «The Magical and Aesthetic in the Folklore of Balkan Slavs» (Белград, 1994), «Фотографије Војислава М. Јовановића» (Белград, 1997; співредактор М. Тодић), «Новак Килибарда «Усмена књижевност», кн. I–III (Подгорица, Рієка Црноєвича, 1998), «Антиутопије у словенским књижевностима» (Белград, 1999), «Чудо у словенским културама» (Белград, 2000), «Еротско у фолклору Словена» (Белград, 2000), Војислав М. Јовановић «Зборник радова о народној књижевности» (Белград, 2001; співредактор І. Николић), Микола Рјабчук «Од Малорусије до Украјине» (Белград, 2003), «Новітня сербська драматургія» (Київ, 2006), «Аpokpyfy i legendy starotestamentowe Słowian południowych» (Краков, 2006; співредактори G. Minczew, M. Skowronek), «Словенска научна фантастика» (Белград, 2007; співредактор Б. Јовић), Darko Suvin «Научна fantastika, spoznaја, sloboda» (Белград, 2009), «О делу Драгослава Михаиловића» (Вранє, 2009; співредактор З. Момчиловић), Per Jakobsen «Južnoslovenske teme» (Белград, 2010; співредактор П. Лазаревић Ди Ђакомо), «U čast Pera Jakobsena. Zbornik

radova» (Белград, 2010; співредактор П. Лазаревић Ди Такомо), «Venecija i slovenske književnosti» (Белград, 2010; співредактор П. Лазаревић Ди Такомо).

Засновник і головний редактор фольклористичного та етнолінгвістичного журналу «Кодови словенских култура» («Коди слов'янських культур») (Том 1/1996 «Рослини», 2/1997 «Їжа», 3/1998 «Весілля», 4/1999 «Частини тіла», 5/2000 «Землеробство», 6/2001 «Кольори», 7/2002 «Діти», 8/2003 «Птахи», 9/2004 «Смерть», 10/2008 «Вогонь». Засновник і головний редактор «Українсько-сербського збірника Украс» 1/2006, 2/2007, 3/2008, 4/2009, 5/2010.

Керівник «Проекту Растко» (електронна бібліотека сербської культури в Інтернеті) <http://www.rastko.rs>, «Проекту Растко Київ–Львів» (електронна бібліотека українсько-сербських культурних зв'язків в Інтернеті – <http://www.rastko.rs/rastko-ukr/>). Співавтор бібліографії «Сербський фольклор та література в українських перекладах та дослідженнях 1837–2004. Матеріали до бібліографії» (Київ: Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, 2005) та автор передмови до неї. Організатор заходів та днів української культури в Сербії та днів сербської культури в Україні. Переклав сербською тексти таких українських авторів: Л. Пономаренко, Ю. Андруховича, В. Єшкілева, Л. Брюховецької, Н. Нежданої та ін.

У Київському славістичному (слов'янському) університеті викладав курси упродовж 2001–2007 рр. Протягом 2003–2011 р. працює викладачем сербської мови та літератури в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (доцент кафедри слов'янської філології). Читав лекції із фольклористики та історії літератури південних слов'ян у Велико Тирново (Болгарія), Лодзі, Варшаві, Любліні, Гданську (Польща), Пескарі (Італія).

Наукове видання

Деян Айдачич

**Демони і боги  
в слов'янських  
літературах**

Збірник наукових статей

Переклади

Наталія Білик, Олеся Кривоніс, Людмила Маркевич,  
Лідія Непоп-Айдачич, Наталія Чорпита

Редактор

Світлана Залозна

Оригінал-макет виготовлено авторами

Підписано до друку 02.06.11.

Наклад 100