

*ЛИТВИНЕНКО Г. С.*

*Національний медичний університет імені О. О. Богомольця*

## СИСТЕМА МАГІЧНОГО ФОЛЬКЛОРНОЇ СВІДОМОСТІ У КОНТЕКСТІ ГАРМОНІЗАЦІЇ СВІТУ

В статті розкривається система магічного в українській народній пісні. Автор аналізує тексти у світлі вчення про архетипи К. Г. Юнга, Е. Ноймана, В. Буряка. Акцентує увагу на зв'язку несвідомої інформації (сугестивного) з образним пластом фольклорної свідомості.

**Ключові слова:** пласт магічного поля, архетипно-образна система, міфологічна свідомість, дія-концепт, хороводна пісня, психологізація тексту, символіка обрядовості, міфологема часу.

В статье раскрывается архетипно-образная структура весенних хороводных песен. Автор анализирует тексты в свете учения об архетипах К. Г. Юнга, Э. Ноймана, В. Буряка. Акцентирует внимание на связи бессознательной информации (архетипов) с образным слоем народной песни.

**Ключевые слова:** слой магического поля, архетипно-образная система, мифологическое сознание, действие-концепт, хороводная песня, психологизация текста, символика традиций, мифологема времени.

This article tells about systems of magic in Ukrainian folk songs. The author analyzes texts in the area of knowledge about archetypes by Ungh, Nyman, and Buryak. Attention as accent on the connection between unconsciousness information (suggestive) and a part of mind's folk thoughts.

**Key words:** part of magic field, systems of the archetypes, mythological minds, concept – event, round-dance songs, symbols of traditions, mythologema of time.

У сучасній фольклорній свідомості ми можемо фіксувати системні елементи архетипно-образних форм, які тісно пов'язані з праобразними системами архетипно-несвідомої інформації, що зберегла фондовість генетичної основи народної пам'яті.

Образна свідомість народу безпосередньо пов'язана з кодовою матрицею його пам'яті – системою архетипних образів, що відтворюють ментальність мислення на рівні уяви людини про світ. Беззаперечно, що первісне уявлення про світ – міфологічне. Тобто йдеться про сприйняття навколишнього, його компонентів як незаперечної даності. Саме нероздільність мислення у сприйнятті об'єкта на рівні його осмислення виявляє свідомість як умовно реальну, казкову. Йдеться про комунікативність міфологічної свідомості. “Комунікативність міфопоетики полягає в тому, – як наголошує В. Д. Буряк, – що

інформація (факт), оскільки вона сприймається як даність, на неусвідомленому рівні віднаходить свій емоційний дубль, що є ніби не спроектований уявою (втрачає деталеві, фактурні контури під час “трансляції”, переходу від джерела до приймача), але внутрішня (чуттєва) субстанція доходить до приймача (того, хто сприймає). Оскільки емоційне ядро факту лишається природним (незмінним), то ми цей факт і називаємо умовно реальним” [1:152].

Ми наголошуємо на найдревнішому пласті відображення світу – архетипному, коли несвідома інформація, що передається від покоління до покоління і є колективним досвідом етносу. За К. Юнгом, архетипи “являють собою, так би мовити, психічні залишки незліченних переживань подібного типу. Вони усереднюють мільйони індивідуальних досвідів і дають у такий спосіб картину психічного життя, розділену і спроекційовану на численні образи міфологічного Пандемоніуму” [6:57–58]. Тобто, архетип – це непеленгована свідомістю інформація. Однак вона становить собою певну приховану систему-мотив, який трансформується в архетипний образ. Отже, архетипний образ – це несвідома інформація, що виявлена у свідомості.

Генетика мотиву надзвичайно цікава (група архетипів, що фіксована свідомістю), бо мотив – це фіксована повторюваність, досвід повторювання, який спочатку формувався на біоенергетичній, а пізніше – на смислово-образній реакції. Звідси – і архетипно-образна сталість міфологічних, а пізніше і фольклорних образів, що містять у собі залишки попередньої неусвідомлювальної архетипної системи. Е. Нойманн вживає цікаве поняття “фрагментація архетипів”. “Архетип як образ представляє деякий зміст, більш-менш доступний свідомості, але він також, незалежно від свого змісту чи у зв'язку з ним, здійснює емоційний чи динамічний вплив на особистість. Те, що ми називаємо “фрагментацією архетипів”, є процесом, за допомогою якого свідомість намагається вирвати у несвідомого істотний зміст архетипів, щоб забезпечити потреби своєї власної системи” [4:336].

Для аналізу календарно-обрядових пісень ми користуємося визначенням таких рівнів тексту:

- архетипний рівень – наявність архетипної неусвідомлювальної інформації;
- образно-архетипний рівень, коли знак чи інформація сприймається, як незаперечна свідомісна даність;

- система виявлення індивідуальної свідомості (міра присутності авторської індивідуалізованої свідомості);
- система світобудови, що постає з тексту;
- рівень образної системи (рівень дистанціонованого відображення світу за образною аналогією).

Художню систему пісні ми аналізуємо за трирівневими критеріями:

1. Низький, в якому наявні епітетно-метафоричні форми та спрощене деталеве акцентування.

2. Середній, для якого характерні тропи з ознаками початкової психологізації (метафора, психологічна деталь, психологічний портрет).

3. Високий, якому властива ланцюгова метафора, що “веде” сюжет, наявність ознак психологічного портрета, психологічний діалог, синкретичні форми вираження (образи-кліше, сюжети-кліше), що поєднують елементи портрета, стану героя, дії, персоніфікований дискурс.

Хороводна пісня, що починається своєрідним означенням дії “Хвалилася тая березонька ...” [5:51] розгортається у рефрені-дії “хилю, похилю” із залученням додаткового слова-означення до дії-концепта: “Хилю, похилю, тая березонька” [5:51].

Персоніфікована, до певної міри героїзована та оживлена береза починає діалог:

– На мені кора, як біль біла.  
Хилю, похилю, як біль біла.

Обізвався зелений дубочок.  
Хилю, похилю, дубочок.  
– Не ти свою кору вибілила.  
Хилю, похилю, вибілила.  
Не ти своє листя широчила.  
Хилю, похилю, широчила.  
Не ти своє гілля височила.

Хилю, похилю, височила [5, с. 51-52].

У діалог “входить” сонце з роз’ясненнями-уточненнями: “широчив листя буйний вітер, височив гілля дрібний дощик, вибілило кору ясне сонце”. Подальший сюжет “драматизує” поява буйного вітру, який

вносить контрзаперечення “прекрасному сонцю”, що сприяє росту дерева. Це наявність долевої “негоди”: “Не хвалися, березо ... Що я схочу, те й зроблю ... А верхи я обломлю ... Кора твоя зчорніє ...” [5:52].

Внесення до сюжету хороводу “людського фактора” сприяє співвіднесенню світу природних явищ і людських (соціальних, побутових), їх сюжеторозвитку. У цій частині пісні подається вихваляння дівчини: “В мене коса до пояса ... В мене личко, як яблучко ... В мене очки, як тереночок ... В мене брівки, як шнурочок ...” [5:53]. Роль козака-героя постає як відповідне протиставлення дівчині як елемента природи. Цей фрагмент подаємо повністю, бо дія-похиляння має не лише персоніфікований, драматичний контекст, що полягає у протистоянні злого й прекрасного, краси природи, квітучості та знищенню, а й гармонійний, життєстверджуючий.

Обізвався парубочок.

Хилю, похилю, парубочок.

– Не хвалися, дівчино.

Хилю, похилю, дівчино,

Бо я тебе сам возьму.

Хилю, похилю, сам возьму [5:53].

Таким чином, виявляючи рівень архетипізації, ми помічаємо, що архетипний рівень – у видимому (усвідомленому) плані не виявляється, але за магічною дією, безперечно, лежить в основі всього дійства. Щодо образно-архетипного рівня (міфологічного мислення), то у тексті пісні фіксуємо наявність міфологеми замовляння врожаю через сюжет-синхронізацію з природою й сприйняття цього сюжету як даності буття. Це свідчить про наявність у тексті свідомісного міфопласта. Відповідний і персоніфікований аспект мислення й бачення структури природи, її світобудови.

Система виявлення індивідуальної свідомості, тобто міри присутності авторського, індивідуально-авторського мислення у тексті колективно-авторської стилістики постає без ознак індивідуально-авторських елементів, що і відповідає умовно реальному відбиттю інформації, передбаченому міфологічним мисленням.

Система ж світобудови виражається у представленні ієрархії структури: сонце, вітер, дощ та їх функції, а також синхронізація цих елементів як живих істот із людьми.

У варіанті-мотиві “миленькому постіль слала” звучить антитеза по відношенню до першого, що зумовлює образно-текстове зіставлення:

А я йому постіль слала.

В штири ряди подушки клала (2)

В штири ряди подушки клала

Простирадлом прикривала. (2) [5:64]

Пісня на споглядальному рівні чітко представляє родинно-побутовий свідомісний пласт, але насправді вписується у загальну систему магічного хороводу як “картинка життя”, що гармонізується зі світобудівничим контекстом.

На думку С. Килимника у пісні наголошується на найдревнішому пласті народного мислення – архетипному. Вчений вживає поняття “глибоко-психологічна творчість” [2:153]. Звичайно, ми це поняття нині, з позиції архетипної теорії К. Юнга, розуміємо, перш за все, як архетипно-образну творчість, маючи на увазі не проблему психологізації характеру чи тексту, а вираження глибинної інформації, більше неусвідомленої (власне, архетипної, архетипно-образної, а потім вже образної), що передається від покоління до покоління. І саме С. Килимник допомагає нам реставрувати всю систему весняно-хороводного дійства, де текст пісні є лише елементом дійства-обряду глибоко магічного, сугестивного. Вчений уточнює: “Ці стародавні поезії характеризуються такими головними ознаками: 1) поезії синкретичні – поєднання пісні, руху, пантоміміки, різноманітності та глибокої емоціональності мотивів; 2) поезії створені не для краси, а, так би мовити, “утілітарні” – дійові, що мусіли магічними способами – відповідними формулами – колективними словами-співами, ритмом, грою, танцями та хороводами – чаклувати природу, заворожувати добрі й лихі сили, прихилити їх на добро собі, своєму роду, племені ...” [2:154]. Звідси і драматургія (постановка) обряду, певна пластика рухів – поема магічного танцю, що втілювала в собі не лише знання про пластику світу, його деталей, а й про вміння “режисирувати”, синхронізуватися з ритмікою навколишнього. С. Килимник підкреслює, що найголовніша фігура у “водінні” веснянок-гаївок – коло, яке символізує сонце. Відповідно, виконавиці танцю стають правильним колом. Рух кола завжди йде за сонцем. Відповідний і “вінок” (імітування вінка). Це

символ щасливого одруження. “Ворота”, “Мости” – загадкові, таємничі рухи, бо це символ “небесних воріт”, через які приходять з неба-вирію новонароджені душі і відходять духи-душі. “Кривий танець” символізує рух сонця на небі, зміну дня і ночі, пів року, народження, життя, смерть, небо, повітря, воду, землю.

Щоправда, рівень побутовізму, тобто нашарування побутової інформації пізніших часів сильніший, бо, до певної міри, вже дещо послаблений філософський пласт.

Кривого танця йдемо,  
Кінця му не знайдемо:  
То вгору, то в долину,  
То в ружу, то в калину.  
А ми кривому танцю  
Не виведемо кінцю,  
Бо його треба вести,  
Як віночок плести [3:193].

А яка ж конкретна драматургія (постановка) танцю? Троє дітей сидять, утворюючи трикутник, а провідниця веде довгий ключ дівчат, що йдуть поодиноці, тримаючись за руки одна одної. Вони роблять кривульку з певними рухами рук то вгору, то вниз поміж цих дітей. Якщо веснянка символізує рух сонця на небі, зміну дня й ночі, то рухи символізують то схід сонця, то його захід, як і життя людини, від висоти устремління до згасання чуттів і смерті. Філософська думка – все тече без упину, а людина прагне знайти кінець цьому кривому танцю.

Як бачимо архетипно-образна основа – архетип сонця, кола, життя і смерті – наявні і піднімають твір (дійство) до філософського звучання. Хоч знову зауважимо, що філософське звучання тлумачиться як сучасне поняття виражального дискурсу. Виконавиці танцю були “заангажовані” у магічність стану і не філософствували, а навпаки, вони були недистанціоновані від магічності, виконавиці були складовою магічної дії, як і сама природа, сонце, коло... У цьому суть магічного, міфологічного мислення.

Глибоку магічність мають і “Коструб,” “Огірочки”, “Шум”, “Вербова дощечка” та інші різновиди дійства. Звідси – надзвичайна магічність, архетипно-образна наповненість весняних хороводних пісень. Ми розглядаємо не текст пісні як знакову даність, а всю сукупність інформації у тексті, яка представляє магічний план. Навіть побутовізація

текстів, їх деяке “соціонування” (переведення сюжету у ближче часове соціо-деталеве тло) не затіняють магічної основи драматургії весняного дійства.

Ми вже підкреслили перший план – магічний, космогонічний у текстах. Всі рухи пов’язані з поняттями, віруваннями, символікою дохристиянської обрядовості. Отже, ставання у коло, плетіння вінків (коло-вінок), наслідування дзижчання жуків та шуму лісу, “вибудовування” мосту, імітування сходу і заходу сонця, спів-речитачив, пантоміма, мінливий ритм, кроки розпачливості, підскакування, припліскування, рухи, що подібні до коливання дерев, імітація вербової кладочки на воді, імітація рухів води, вітру – все це прагнення виконавців органічно відтворити в обряді органіку природи, намагання синхронізуватися з нею і повернути її, схилити на свій бік у плані сприяння щасливому життю.

Як же виявляється магічно-дійовий пласт у текстах? Одразу помітно, що зміст текстів уже віддалений від обрядової першооснови і не несе зовні такої яскравої магічної функції. Хоч ми розуміємо: при всіх часових змінах текст хороводних пісень все ж не може повністю відійти від історичної першооснови. Перше, що виявляє магічний пласт, – це дієвість обрядового дійства у текстах пісень. Це, скоріше, другий горизонт магічності, а перший – це, врешті, сам обряд. Скажімо, те ж таки коло, а тексти, які співаються чи промовляються, мають свої сюжети. Це, так би мовити, накладання подій на головну дію обряду. Так от з сюжетів другого плану найбільше виділяються дієформи: виорем-засієм, потім – ламати, здіймати, копати, танцювати, вишивати, потім – виходити, виводити, вести, носити, ходити, гасити, обламати, літати, хитати, впускати, розірвати, потоптати, сидіти, їсти, пити. Тобто у дієсловному ряді ми можемо відчути весь процес проходження етнодійства, починаючи з оранки і закінчуючи вечерею і танцями. Третій пласт магічності на дієвому тлі виявляється в тому, що на першому плані постають несуттєві дрібниці, які теж “увімкнені” у систему – обряд, бо є допоміжними і допомагають уявити цілісну картину магічності. Обіймати, цілувати, сидіти, торгувати, продавати, викупляти, одізватися, хвалити, випити, випросити, засміятися, запишатися, випросити, віддати, ночувати, нести, брязнути, стрибнути та ін. Розумові дії представлені на середньому рівні, бо магія обряду не вимагає, а точніше не передбачає глибинної осмисленості дійства. Хоч сам факт гри-присутності в обряді

виконавців, скажімо, ХІХ століття, все ж несе певну дієвість умовності, бо процес свідомісного дистанціонування до міфологем часу вже наявний. І тому “розумовість”, якщо так можна висловитися, вже є ознакою самої організації обряду, усвідомлення її доречності. Та і дієпроцеси теж це частково ілюструють: каятися, сіяти, орати, завоювати, судити, викупити. Надзвичайно важливим є те, які саме образні архетипи використовуються у системі магічного у весняних хороводних піснях:

Квіти, трави: мак (4), пастернак, шальвія, рута, льон (2), конопля (2), рожа (2). Мак – підкреслює весняну пору.

Дерева, кущі: клен (2), береза, дубочок, груша.

Птахи: сокіл (3), журавель, перепілка, орел (2), сорока, лебідь, горобчик(2). Сокіл, орел – традиційні птахи – архетипні образи народної пісні.

Тварини: кінь (2), корова, теля, козел, тур, свиня (2), зайчик (2). Свійські тварини майже повністю представлені, що свідчить про побутовізацію тексту.

Природа: нива, лан, ліс (3), поле (2), діброва, сад, вигін, вулиця, село, кладочка (2), город (3). Ліс, поле, кладочка – територія основного дійства хороводів.

Двір: ворота, грядочка, подвір'я.

Елементи хати: сіни (2), двері, віконце (3), запічок, стіл. Віконце як межа між хатнім (власним) і зовнішнім світом – традиційний образний архетип хати.

Речі побуту: ніж, кийок, нагайка, постіл, ключі, цебро, гарба, горщик, кілочок. Речі побуту досить повно представляють етноспецифіку.

Людські типи: дівчата згадуються майже двадцять разів (є героями творів), що свідчить про те, що вони є виконавцями хороводних пісень, парубки – лише сім разів, молодиці – чотири рази, а також соціальні типи – дяк, піп, батюшка, панночка, служанка, козачка, швачка.

За сердечними ознаками: миленький, нелюб.

Розмір, відстань: дрібний, широкий, високий (2).

Вікові характеристики: молодий, гожа, ясна – п'ять разів; старий – два рази. При більшій кількості пісень вікові ознаки могли б бути більш розгорнуті. Зрозуміло, що у дійстві основну участь бере молодь.

Імена: найчастіше Микола – 4 рази, потім Марія, Гануся (2), Микита (2), Настенька, Ригор.



Риси портрету (психологічні характеристики): гожа, ясна (3), гарненький, лихенький, у ряснім віночку, як рідная матінка, як рідні сестриці, буйний, ясний, безштаньки, барашкові, веселі, хибнії, широкая, хороша (2). Ясна, хороша – традиційні фольклорні означення українців.

Частини тіла людини (тварини): коса, личко, тіло, брови, ручки, очі, головка (5), колінця, підошви, ноги (3). У тварин – тулубець, кісточки, стегенце. Голова найчастіше згадується як смисловий центр. Ноги – підкреслення дії танцю. У розширеному варіанті текстів ця риса може посилюватися.

Одяг, взуття: шапки, свитки, віночок, шнурочок, підківки, онучища, чобітки (2), поділ, хустка, ленточка, черевички (2).

Страви (напої): пиво (2), молоко, горілка (2), курятина, гусятина, калачі, сухарі, вино, квас. Вперше страви представлені широко на відміну від інших календарно-обрядових пісень. Як бачимо, текстова частина обряду пеленгує смакові уподобання українців.

Числівники: три (6), два (4), чотири (2), другі, сто. Числівник три безперечно має магічне начало, тому й частотність його вживання посилена.

Відтинок дня: вранці (3), ізвечора, ніч, сьогодні.

Кольори: зелений (10), чорний (5), білий (4), золотий (4), червоний (3). Зелена гама сприйняття, безперечно, пояснюється весняним змістом обряду, і це чітко відтворює текст на рівні означень предметів і явищ.

Цінності, життєві критерії: краса, правда, перстень, кривда.

Явища природи: роса, дощик, диво.

Смисловий досвід: дівоча краса, як літня роса, парубоча краса, як зимня роса [3]; скільки на небі зірочок – стільки у хлопця дівочок; личко, як яблучко [5]; очки, як теренок [2]; брівки, як шнурочок [5]; дівчина, як рожа [2].

Весняні хороводні пісні представляють інтелектуально-образний досвід етносу на всіх рівнях вираження – фізичному, дійовому, образному, магічному, естетичному. Він представляє всі горизонти етнобуття і найбільш “вписується” в магічну обрядову праоснову календарно-обрядових пісень.

Отже, зміст творів вже віддалений від обрядової першооснови і не несе зовні такої яскравої магічної функції. Хоч ми розуміємо: при всіх часових змінах текст хороводних пісень все ж не може повністю відійти від історичної першооснови. Перше, що виявляє магічний пласт, – це

дієвість обрядового дійства у текстах пісень. Це, скоріше, другий горизонт магичності, а перший – врешті, сам обряд. Скажімо, те ж таки коло, а тексти, які співаються чи промовляються мають свої сюжети. Це, так би мовити, накладання подій на головну дію обряду. З сюжетів другого плану найбільше виділяються дієформи виорем-засієм, потім – ламати, здійсмати, копати, танцювати, вишивати, потім – виходити, виводити, вести, носити, ходити, гасити, обламати, літати, хитати, впускати, розірвати, потоптати, сидіти, їсти, пити. Тобто у дієсловному ряді ми можемо відчувати весь процес проходження етнодійства, починаючи з оранки і закінчуючи вечерею і танцями. Третій пласт магичності на дієвому тлі виносить на перший план несуттєві дрібниці, але вони теж долучені до системи “обряд”, бо є допоміжними (допомагають уявити цілісну картину магичності): обіймати, цілувати, сидіти, торгувати, продавати, викупляти, одізватися, хвалити, випити, випросити, засміятися, запишатися, випросити, віддати, ночував, нести, брязнути, стрибнути та ін. Розумові дії представлені на середньому рівні, бо магія обряду не вимагає, а точніше, не передбачає, глибинної осмисленості дійства. Хоч сам факт гри-присутності в обряді виконавців, скажімо, ХІХ століття все ж несе певну дієвість умовності, бо процес свідомісного дистанціонування до міфологем часу вже наявний. І тому “розумовість”, якщо так можна висловитися, вже є ознакою самої організації обряду, усвідомлення її доречності. Та й дієпроцеси теж це частково ілюструють: каятися, сіяти, орати, завоювати, судити, викупити і т. д. Надзвичайно важливим є використання образних архетипів у системі магичного у весняних хороводних піснях.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Буряк В. Д. Магічно-величальна обрядовість як інформаційна система фольклорного мислення / Володимир Дмитрович Буряк // Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) у контексті інтелектуалізації творчої свідомості: [монографія]. – Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2001. – С. 152–167.
2. Килимник С. Веснянки-гаївки. Коротка історія веснянок-гаївок / Степан Килимник // Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К.: Обереги, 1994. – Кн. 1. – Т. 1: Зимовий цикл. – Т. 2: Весняний цикл. – С. 151–189.
3. Килимник С. Спроба класифікації веснянок-гаївок. Веснянки-гаївки до християнського періоду / Степан Килимник // Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К.: Обереги, 1994. – Кн. 1. – Т. 1: Зимовий цикл. – Т. 2: Весняний цикл. – С. 189–300.
4. Нойманн Э. В. Разделение систем / Эрик В. Нойманн // Происхождение и развитие сознания. – М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. – С. 329–371.
5. Зуїха Я. Пісні / Явдоха Зуїха; записав Гнат Танцюра. – К.: Наукова думка, 1965. – 810 с.
6. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы / К. Г. Юнг // Проблемы души нашего времени. – М.: Прогресс – Универс, 1996. – Вып. 2. – С. 37–60.