

кращої долі на новій землі він спродав усе і виїхав, проте не витримав того «щастя» і повернувся додому. На рідній землі і бідувати легше.

Його доля, як і інших поверненців, символізує у творі сакральну силу матінки-землі, зв'язок з якою відчуває кожна нормальна людина. Письменниця стверджує, що селянин-українець, який емігрує, за юнгівською психоаналітичною теорією, є інтровертом, тобто його психічно-емоційна організація передує інтелектуально-раціональним вторинним чинникам, що дозволяє розкрити його як чутливу, легковірну особистість. Саме ці глибинні психічні процеси і витворили кордоцентричність етнопсихологічної структури українця – зосередження психіки навколо серця – символічного органу почування.

Література:

1. Григоренко Грицько : Вибрані твори / Грицько Григоренко. – К., 1959.
2. Гуляк А. Б. З безодні народного горя (Штрихи до портрета Грицька Григоренка) / Анатолій Борисович Гуляк // Українська мова та література в школі. – 1990. – № 6. – С. 72–77.
3. Жук Н. Й. Грицько Григоренко (О. Є. Судовщикова-Косач – українська письменниця кінця XIX – початку XX століття) / Ніна Йосипівна Жук // Радянське літературознавство. – 1958. – № 1. – С. 74–87.
4. Чередниченко В. Н. Грицько Григоренко (О. Є. Судовщикова-Косач) – до 100-річчя від дня народження української письменниці / В. Н. Чередниченко // Українська мова та література в школі. – 1967. – № 2. – С. 90–92.

An Artistic Type of Peasant in the Short Story «Settlers (From Home to Home)» by Grytsko Grygorenko

The author analyses similar types of peasants in the short story by Grytsko Grygorenko «Settlers (From home to home)» and researches the main reasons of migration in XIX–XX centuries. In this case it is very important to accentuate the special character's behavior due to difficult living conditions.

Ірина Антіпова (Київ)

ДРАМА І ОБРЯД: ВЗАЄМОДІЯ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ)

Українська драматургія з початку 80-х років ХІХ століття масово виводить на сцену елементи, котрі до того коли й траплялися в драматичних текстах, то не були визначальними. Тепер же вони створюють нову якість театральної штуки. Мова йде про народну драмовану обрядовість на сцені і етнографізм як маркантну характеристику мистецтва. На сьогодні народна драматична обрядовість в контексті літературної і сценічної драматургії вивчена порівняно мало, на відміну від творчості окремих авторів, західно-європейського, модерністського, стильового і родо-жанрового контекстів (Степан Хороб, Наталія Малютіна, Людмила Дем'янівська, Неллі Корнієнко, Алла Захарченко, Наталія Кузякіна, Лесь Танюк, Михайло Кудрявцев, Анатолій Козлов та ін.). Водночас в світовій літературознавчій думці аспекти взаємодії цих явищ розглядали Ольга Фрейденберг, Вячеслав Іванов на початку ХХ століття, і сьогодні ці дослідження продовжують Н. І. Ішук-Фадєєва та К. Петровська-Кузманова на матеріалі російської та болгарської обрядовості.

Мета цієї роботи – розгляд українських народних драмованих обрядів у структурі драматичного тексту і в контексті народних уявлень, які вони представляють, а також у зв'язку з давньогрецькою діонісійською обрядовістю, з котрої постала антична драма.

Огляд більш ніж ста драматичних творів означеного періоду дозволяє зробити висновок, що групи народних обрядів, які виводять на сцену, порівняно невеликі. Це обряд «вулиці», весільна

обрядовість, Різдвяна обрядовість, весняна обрядовість (веснянки) і особливо Зелені свята і Русалчин Великдень, а також свято Івана Купала. Християнська обрядовість часто згадується (вказівки на певні релігійні свята, на дію в церкві чи біля церкви), але не виводиться на сцену в більшості творів, коли вони не є містерійними. Почасти в одному драматичному тексті представлено обряди з кількох груп: майже скрізь присутні «вулиці» чи вечорниці, а також ті чи інші елементи весільних обрядів, але почасти вони відбуваються на тлі обрядів календарних: різдвяних, купальських та ін. Фрагментарний показ обрядовості, зрештою, завершився появою драматичних творів, котрі показували цілісну картину народних обрядів («Гуцільський рік» Гната Хоткевича) і вірувань («Лісова пісня» Лесі Українки, «Непросте» Г.Хоткевича) і спробою витворення нової народної міфології (Василь Пачовський «Сон української ночі» і «Сонце Руїни»).

Обряди, до яких звертаються у своїй творчості українські драматурги порубіжжя XIX–XX століття, власне, радше ті пласти народної свідомості, з яких вони формувалися, були живими і актуальними на той час, а більшість лишається такими і посьогодні. В структурі драматичного тексту кінця XIX століття народні обряди найчастіше виконують функцію вставної новели, барвистого тла, на якому відбувається дія, з одного боку, а з іншого саме поява на сцені народної обрядовості як невід'ємної ознаки етнографічного побуту дала змогу українському театру страти дійсно загальнонародним і масовим.

1. Весілля. Обряд цей детально описано багатьма українськими дослідниками, тож він не потребує особливої акцентації уваги. Втім, це один з найвагоміших драмованих обрядів, котрий не втратив свого значення і сьогодні, обряд ініціації, після якого зникає дівчина, і з'являється жінка, молодиця, матір, зникає парубок і з'являється чоловік. Як і всі обряди ініціації, він тісно пов'язаний з аспектами смерті і воскресіння, метафорами рушника як символа життя і дороги, весільного поїзду як уявлення про шлях сонця небом, особливого весільного хліба і обряду гільця, котрі вказують на зв'язок з вегетативним божеством, і громадський, родовий характер свята. Втім, окрім сакрального змісту, обряд весілля так само піднімає пласт звичаєвого права, актуального в кінці XIX століття і стародавню метафору шлюбу як нового народження, перемоги смерті. Обряд весілля представлено в більшості драматичних творів означеного періоду. Детальний опис самого обряду весілля можна знайти в драмі «Дві сім'ї» Марка Кропивницького, обряд же сватання, значно більш популярний, показаний детально в «Сватанні на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка, «Назарі Стодолі» Тараса Шевченка, «За двома зайцями» Миколи Старицького та багатьох інших п'єсах. Хоча, як засоби часто вживані, весільні обряди почасти не виводяться на сцену, а лише означаються (наприклад, батьківським благословенням).

2. Вулиця. Ці збори молоді, широко описувані в різних драматичних творах, були жорстко регламентовані сільським звичаєм. Починалася «вулиця» після Великодня і тривала до Семена, до осені, відбувалася щонеділі або ж і вечорами в будень, після роботи. «Вулиця» мала ритуал вибору місця, і присутність на ній була обов'язковою: на неї дівчата викликали хлопців, а хлопці дівчат, і коли яка дівчина не хотіла йти, їй мазали дьогтем ворота, або виносили їх кудись на вигін. Молодь спілкувалась, знайомилась, формувались подружні пари. В неділю та в свята грали музики. Дослідники українського фольклору в XIX столітті зазначали дуже високий мистецький рівень танців і співів на вулицях в українських селах. Цікавим є й те, що хлопці та дівчата не разом стояли на «вулиці»: хлопці з одного боку, а дівчата окремо з другого. Традицією вулиць були особливі співи, спочатку весняні, у виконанні двох антифонних хорів, парубочого й дівочого, що в більшості протиставлялись одне одному. Із тих стародавніх драстичних пісень збереглися в основному дівочі, які вихваляли дівчат і глузували з хлопців. Хлоп'ячі співи-відповіді не збереглися, на дівочі перекори й «дотинки» хлопці лише кидалися в хор-гурт дівчат і розганяли їх. Так само традиційним співом було вихваляння своєї вулиці на противагу іншій, з сусідського села. Не менш характерна була манера чемності й пошани хлопця до дівчини, та й хлопців між собою. Хлопці на «вулиці» чи на вечорницях любенько розмовляли з дівчатами, жартували, але хлопець не торкався руками дівчини, а навіть у стародавні часи вважалось непристойним, щоб хлопець розмовляв з дівчиною, відокремившись від гурту. Восени на «вулиці» обирали отамана-березу (так само втілення рослинного бога, як гільце і каравай), обирали хату на зимові вечорниці, котрі були органічним продовженням вулиці і мали ті самі закони і правила [5; 161–168].

Починалася «вулиця» після Великодня, а Степан Килимник зазначає існування серед давніх Великодніх традицій обряду ходіння з «Ведикодніми куклами», суть якого полягала в тому, що люди однієї громади приходили до другої з весною, приносили «весну-паняночку» з дарунком-ладом і побажаннями щастя, здоров'я, за що отримували певні подарунки. Відвідували вони тільки ті хати, де були дівчата на виданні чи хлопці неоженені [5; 169]. Звичай цей був актуальним ще у кінці XIX століття, і генетичну його подібність до різдвяних звичаїв, як «Вертеп» або «Звізда» зауважував сам дослідник. Цікаво звернути увагу на дати. На 2–3 день Великодня по хатах ходять люди з лялькою – «весною-паняночкою», приносячи неодруженим хлопцям і дівчатам її божественний дарунок – ладо, і одразу після цього починалася «вулиця» з обов'язковою присутністю неодружених хлопців і дівчат, з антифонними дівочими і парубочими хорами. Здається, не буде перебільшенням сказати, що «вулицю» освячувала приходом додому до кожного з її учасників богиня весни і кохання, багато в чому – як відповідь божества на пісні-веснянки, в котрих «дівчата, яким виповнювалось 16 років, поспішали (...) повідомити богів про готовність до подружнього життя, аби богиня Лада разом із Долею помітили їх, допомогли знайти судженого та одружитися з ним» [1; 63].

Увага українських драматургів до «вулиці» і вечорниць зумовлена, в першу чергу, мистецькою красою цих обрядів, їх сценічністю (співи, танці), так само як намаганням правдиво зображувати сільський побут, в якому чимало молодечої подієвості припадало саме на такі зібрання. Втім, виводячи на сцену самі обряди і традиції, мимохіть вони виводили на сцену і той світогляд, ті етичні і міфологічні цінності і уявлення, з яких ці обряди і традиції постали. Особливу увагу на обряди вулиці і вечорниць звернено у п'єсах «На перші гулі» Василя Самійленка, «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», «Різдвяна ніч», «Ніч на Івана Купала», «Не судилося (Панське болото)» М. Старицького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «На сіножаті» Любові Яновської і т. ін. Побіжно вони репрезентовані в переважній більшості тогочасних українських драматичних текстів.

3. Русалки і мавки займають особливе місце в українській драматургії XIX століття. Обряди Зелених Свят (завивання берези, водіння тополі, обряд лелі, похорон Ярила), Русального тижня, Мавського Великодня і проводів русалок, так само, як і Купальські обряди, лишилися майже незачепленими християнськими уявленнями. С. Килимник зауважує, що до русалок і мавок (нав'я) на Русі-Україні було подвійне ставлення: в одних місцевостях ставилися з великими симпатіями, з любов'ю і вважали русалок добрими, але скривдженими надприродними силами, опікунами нив, лісів чи вод. У других місцевостях – навпаки; вважали русалок «нечистю», якій треба догоджувати, яку треба задобрювати, щоб не робила лиха [5; 375]. С. Килимник пояснює це змішанням язичницьких і пізніших християнських уявлень, пов'язаних з культом пращурів і традиціями поховання. Якщо в дохристиянські часи мерців роду ховали в полях і лісах, то з приходом християнства всі родові поховання перемістилися на кладовище, і за межами його ховали лише самогубців чи нехрещених (дітей). В народі було вірування про те, що вони є грішники, тому душі їх небо не приймає, і ті блукають вічно по горах-долинах, водах-лісах. Лише на Зелені свята ті русалки виходять з води, одні оселяються й бавляться у лісі, другі йдуть на ниви, а треті перебувають у воді і періодично виходять на берег. Таким чином, видно, що попереду до русалок, як добрих духів-опікунів, ставилися прихильно (то вважалися духи чи душі родителів – прародителі), а з часом у понятті народнім змішалися добрі духи «родителів» з душами самогубців та утоплениць. Варто також зауважити, що Зелені свята в XIX столітті були широко святковані із дотриманням всіх елементів обряду, і лише в кінці того ж таки XIX століття, за свідченням С. Килимника, до деяких обрядів циклу Зелених свят почали додавати християнські елементи (ходіння «на жита» на Юрія або у перший петрівчаний понеділок, під час «проводів русалок-мавок», до обрядовості якого було додано хрестний хід і замінено русальні пісні на церковні), решта ж обрядів, таких як водіння тополі, обряд лялі, стрічання і проводи русалок, похорон Ярила так і лишилися незачепленими християнським культом. Втім, на цю обрядовість увагу хотілося б звернути окремо. Обряди водіння тополі і обряд лялі багато в чому подібні, тільки перший був поширений на Полтавщині, а другий – на Волині. В обох обрядах дівчата збираються за селом і в змаганнях (танців, пісень чи загадок) обирали ту, котра буде лялею (тополею), прикрашали її квітками і гілками дерев, водили навколо неї хороводи, співали пісень (тополі – весняних, лялі – еротичних), і потім ляля/тополя

благословляла всіх, наділючи їжею і вінками або гіллям (ляля), або проходячи через все село і благословляючи всіх (тополя). Схожі мотиви має і похорон Ярила, що справлявся так: молодь вбирала в чоловічий одяг солом'яного бована, оздоблювала його зеленню, під час гри вибирали одну з двічат, котра мусила оплакувати його. З сумними піснями Ярила несли в ліс чи до річки, де ховали чи топили, примовляючи, що Ярило помер чи втопився. Потім веселилися, водили хороводи, співали веселих жартівливих пісень, а хлопці зачинали двобої, вдавану боротьбу. Часом на місце Ярила запрошували старенького дідуся, садовили на підвищеному місці в лісі чи в полі, скакали навколо нього, водили хороводи, наряджали, як покійника, а потім «воскрешали», і знову зчиняли бої та водили хороводи. Цікаву згадку щодо функціонування Ярила знаходимо у Олексі Воропая. Розглядаючи білоруську обрядовість, він знаходить відомості про те, що Ярило навесні оживляв природу, був плододавцем і володів сонцем, але водночас був і воїном. О. Воропай вважає тотожними постаті білоруського Ярила і українського Благовісника, котрий відмикає небо, щоб дощ змочив землю, але водночас є персоніфікацією небесного воїтеля, християнського архангела Гавриїла і святого Юрія, котрий блискавками воює з нечистою силою. Водночас воїтель цей має не по-християнськи велику вагу: вважалося, що коли Благовіщення і Великдень припадають на один день, то треба спочатку справити молитви Благовіснику, а потім вже – великодні, бо коли цього не зробити, то сонце не зійде [2; 197–201]. Старогрецька драматургія (комедія і трагедія) постала з культу божества сонця і вегетації, яке переживало смерть і відродження, Діоніса, якому належали театральні дійства та Елевсинські містерії, де поряд з ним були Деметра і Персефона як єдина богиня (на це звертає увагу К. Г. Юнг у своєму дослідженні «Душа і міф. Шість архетипів», розглядаючи образ Кори), матері і доньки, котра втрачає доньку (себе) і віднаходить (народжує) знову. В грецькій міфології ми знаходимо цікаву інформацію про те, що весна сприймалася як час, коли з-під землі, із хтонічного царства смерті, виходять духи, а шлях їм відкриває Діоніс, і, запліднюючи землю, вони проростають у ній рослинами. Через таке розуміння весни, можливо, пояснюється приурочення Зелених свят як Мертвецького Великодня саме до весняного періоду. В українській міфології ми знаходимо таку саму тріаду, пов'язану з весною, плодючістю, сонцем, рослинами, коханням, смертю і відродженням. Це жіночі образи весни: Лада і Леля, матір і донька, котрі сприймаються єдиним образом, і чоловік-весна Ярило. Цикл обрядів, їм присвячений, носить агональний характер і подібний до панеллінських ігор, власне, можна провести паралель не тільки з Діонісією, а й з літніми Олімпіями. Перший момент, на який хотілося б звернути увагу, це важлива роль змагання: пісенного чи гри в загадки, за результатами якого обирали дівчину, котра ставала втіленням жіночого вегетативного божества – Тополі, Лялі чи тої, котра оплакувала Ярила. Так само переможець Олімпій ставав втіленням вегетативного божества, на доказ чого отримував вінок з лавру, як українські дівчата отримували вінки з квітів, а прикрашання тополі навіть робило дівчину подібною до дерева. В українських традиціях основними були словесні змагання, які доповнювалися жартівливими боями, але і в традиціях Олімпій стародавньої Греції поряд зі змаганнями з перегонів колісниць (в колісниці бог-сонце мандрує небом) і кулачних двобоїв як основних завжди стояли агони мусичні, де змагалися в співі, віршуванні, інвективі. Перегони колісниць як символу ходу сонця небом в українській традиції представлено хороводами по сонцю, певно, ще давнішою символічною репрезентацією того самого явища. Зважаючи на те, що в цей час співали жартівливих, еротичних і соромницьких пісень, а русалок, з котрими прямо пов'язана ця обрядовість, вважали «рожаницями збіжжя» [5; 388], мають ці обряди ознаки культу плодючості, в якому представлені чоловіче і жіноче божества (Ляля, Тополя, Ярило).

Цікавий зв'язок змагань у відгадуванні загадок із русальною обрядовістю. Античність має легенду про сфінкса, чудовисько, котре вбивало тих, хто не міг дати правильну відповідь на загадку, відгадати ж її означало зберегти життя і перемогти сфінкса, що і зробив Едіп. В українському фольклорі є народна пісня про русалку, котра загадувала загадки, відгадування яких несло порятунок, а помилка ставала причиною смерті (русалка залоскотала) [5; 372]. Цей зв'язок русалок із загадками переходить у драматургію. Слідом за М. Гоголем М. Старицький виводить на сцену панну-русалку, котра просить хлопця Левка розгадати загадку, що її мучить: котра з русалок зла відьма? І за це обіцяє йому багату винагороду скарбами і щастям з коханою

дівчиною. Спостерігаючи за грою русалок, Левко вгадує, і отримує обіцяну поміч, хай навіть М. Старицький дійсною причиною цієї допомоги називає змову писаря з наймичкою Горпиною.

В образах і в поведінці русалок ми знаходимо багато спільного з уявленнями про старогрецьких німф, дріад і наяд, котрі склали почт бога Діоніса і з яким були пов'язані найтісніше. Їх дуальність – це дуальність діонісійська, образ лагідного і сумирного бога, котрий в будь-який момент міг стати богом грізним і небезпечним (так весело тішаться і грають русалки вночі в воді, на полях і в лісах, але в той же час вони готові будь-якої миті зірватися і залоскотати необережного, котрий опиниться поряд). Шал, безум є яскравими метафорами смерті, тому вони притаманні почту Діоніса, як і самому богу, символізуючи цим цикли вмирання і воскресіння. Але самі русалки мають ще наочнішу метафору: вони є померлими, котрі в певний час можуть приходити до живих, самі оживаючи на один день (Русалчин Великдень), коли тіло їх наливається кров'ю і вони стають зовсім як люди. В цей день з русалкою можна говорити, жартувати, можна навіть найняти її на роботу і цілий рік, до наступного Русалчиного Великодня вона старанно працюватиме на господаря. Втім, русалки так само можуть бути небезпечними, тому їх необхідно задобрювати.

Русалкам присвячено окремі драми («Понад Дніпром» Олександра Олеся, «Лісова пісня» Лесі Українки, котру С. Килимник рекомендує як академічне зібрання народних вірувань), з русалок-лісниць починається вхід до таємничого царства духів і нечистої сили в драмі «Непросте» Гната Хоткевича. В. Пачовський, прагнучи сформувати новий міф України в драмі «Сон української ночі» так визначає ролі русалок: «Русалка ясних зір – Муза своєї поезії української, сестра Сміхунчика» (Сміхунчик – син України і Сонця), «Чорнява русалка, Білява русалка, Русява русалка – діти Музи поезії», «водичка з русалкової кринички, русалкова вода - поезія», «кров України з водою русалок – поезія суспільників, поезія артистів не «штуки для штуки», але артистів з почуттям громадянства» [7; 291–294], і саме таке визначення ролі русалок видається не випадковим. В. Пачовський ставить знак рівності між русалками і музами, а музи початково – почт Діоніса, котрий потім, вбивши Діоніса-Піфона і набравши через це вбивство певних діонісійських рис, забирає до себе Аполон, разом із титулом Мусагета [3]. Подвійне ставлення до русалок, притаманне народним уявленням, переходить і в драматургію кінця XIX початку XX століття. Ставлення до русалок до добрих надприродних сил, часто скривджених ми знаходимо в драмі «Утоплена, або Русалчина ніч» М. Старицького, «Понад Дніпром» О. Олеся, «Лісовій пісні» Лесі Українки, «Сні української ночі» В. Пачовського, але в «Непростому» Г. Хоткевича – це небезпечні лісничі, котрі заманюють в хащі, потроху витягують життя і зрештою вбивають.

Стиль викладу історій про русалок переважно поетичний (Леся Українка, Олександр Олесь, В. Пачовський), так само, як і стиль викладу високих героїчних, історичних п'єс. І це здається не випадковим, адже ще О. Потебня зауважував, що поза поезією немає сфери, де можуть творитися міфи.

Діонісійські страсті ми знаходимо в обрядах Купала і Марени, сопрестольних божеств, де Марена є виразом темного, хтонічного начала («Ой Марена, чорна гадино, З'їла місяць, з'їла сонце, Їсть зірки й дрібненькі дітки» [5; 449]), і її спалювали на вогні або хлопці розривали на шматки, а потім рештки топили. Сам Купало, котрий бачиться як світлий бог і наречений Марусі (чи ж випадково це ім'я подібне до Марени?), переживає такі самі страсті: його підпалену фігуру пускають на воду. Не викликає сумнівів, що Купало і Марена – прояви одного й того самого божества, котрому в рівній мірі притаманні злі, небезпечні прояви (Марена, чий смерті радіють) і світлі прояви захисту і плодючості (весільні пісні Івана Купала та Марічки), і того, що за Купалом плачуть тими самими словами, якими плакали за Ярилом. Цікавий і сам спосіб, в який вбивається двоєдине божество Купала та Марени. За К. Г. Юнгом, опущення запаленої свічки у воду символізує запліднення святим духом-вогнем жіночого лона, котрим є вода. Тобто, запалюючи солом'яного Купала і пускаючи на воду, його водночас вбивали і святкували священний шлюб землі і неба.

Купальські обряди знайшли відображення в таких драматичних творах, як «Ніч на Івана Купала» М. Старицького, «Купало» Н. Вахнянина, «Купальська іскра», опера з лібрето Л. Яновської, «Непросте» Гната Хоткевича.

4. Різдвяні свята генетично найближче стоять до свят грецьких, зокрема діонісійських (півторамісячний цикл зимових свят цього періоду був присвячений Діонісу). Давня аттична протодрама, трагедія в її первісному значенні, співзвучна українській обрядовій драмі, зокрема – традиціям Святків, колядок і щедрівок, коли люди з громади ставали на певний час акторами, виряджались в тварин і водили козу (тварину, пов'язану з Діонісом, оточеним почтом з козлоподібних сатирів, драматичним мистецтвом (трагедія в перекладі означає «пісня козлів»), і жертвоприношенням (єврейський козел відпущення, традиція жертвоприношення козлів і інших тварин перед Великими Діонісіями) по хатам, в кожній з яких був присутній бог-вогнище, бог-образи і бог-дідух, місце перебування духів роду, котрі приходили в дім на цей час. Сам обряд водіння кози потребує окремої уваги. За свідченнями проф.С. Килимника він полягав у тому, що парубка виряджали козою і водили по хатах, а разом з ним ходив дід-жебрак, циган, жид і лікар (може бути ще козак, лях, урядник, ведмідь). Козу з жартами вводили в господу, вона танцювала, її вихваляли, потім коза падала. Всі кликали лікаря, той приходив, жартував і відмовлявся лікувати здохлу козу. С. Килимник зауважував, що головним у водінні кози був спів: «Де коза ходить, там жито родить, де коза не буває, там жито вилягає.» [4; 32], що підтверджує її зв'язок з плодючістю і вегетацією. В цьому ритуалі, який дійшов до нас, видно і театралізоване жертвоприношення (козу заводять у хату, де вона гине, і беруть за це дари), підсилене образами діда-жебрака (за О. Фрейденберг старість – метафора смерті, так само як і бідність, жебрання) і лікаря (за К. Г. Юнгом це образ близький до жречеського, шаманічного, тісно пов'язаний з нанесенням ран і зціленням, з ритуалом смерті і відродження). В самому образі кози вбачається божество врожаю, що видно з наведеного уривку співів, а боги ці традиційно сприймалися такими, що вмирають і відроджуються (Ярило, Діоніс, Деметра і Персефона). Більш того, трагедія, пісня козлів, хорів ряжених у козлів людей, а потім просто хорів, початкова семантика котрих зберіглася тільки в назві, – це історія страстей, історія смерті героя і плачу за ним, котра оповідалася зі сцени.

Другий популярний різдвяний звичай – обряд Меланки. Перше, на що хотілося б звернути увагу – це сама назва. Корінь «мелан» не питомий для української мови. Назву цю деякі дослідники виводять від дня святої Меланії, котрий святкується 31 грудня (13 січня), але це так само мало що пояснює. В той же час корінь «мелан», тобто «чорний» був одною з характерних ознак хтонічного стану Діоніса. Це наймення носила величезна кількість діонісійських героїв: Мелан, Меланіс, Меланія, Мелантея, Меланіпп, Меланфо, Меланфій і т. п. [3; 83], і всі вони розділяли якості і долю свого бога (тобто його страсну долю). Українська Меланка – це хлопець, перевдягнений дівчиною, або дівчина, перевдягнена хлопцем, котрих возять по хатах і з котрими колядують. Перевдягання, травестія, – часта ознака Діоніса, бога, котрий перевдягався дівчиною, і служителі якого почасти перевдягалися козлами. Що ж до страсної долі Меланки, то ми знаходимо такі записи: «У містечку Стара Ушиця вистава з «Меланкою» розгорталась за сценарієм, близьким до традиційної «кози». Спочатку «смерть» своєю косою вбивала «Меланку», «дід» плакав і просив у господаря «на ліки». Отримавши гроші, він запрошував «фельшора», який оживлював «Меланку». Все це супроводжувалось жартами, дотепами, багатою пантомімою. За словами інформатора зі Старої Ушиці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області, «Меланку» влаштовували, «щоб люди раділи весь рік, згадуючи про неї» [6]. Перед нами – самі смерть і воскресіння, що притаманні діонісійським героям, і екстатичність як мета дійства.

Звичай Меланки яскavo відображений в драмі М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (переробка з Шабельської). Різдвяні ж обряди показано в Назарі Стодолі» Т. Шевченка, «Різдвяній ночі» М. Старицького (переробка з М. Гоголя), драмі «Вертеп. Різдвяні сцени» В. Іскри та ін.

Структура різдвяних свят подібна до Сатурналії: і ті, й інші символізують смерть і відродження, кінець одного і початок нового циклу, року, і ті, й другі пов'язані з семантикою поїдання їжі як літургії, причастям, перевдяганням і переминою ролей, головна подія і там, і там відбувалася вночі і тривала тиждень. Спільна риса Різдвяних Святків і Великих Діонісій – засівання. Зерна пшениці і злаків кидалися в глядачів вистав на Діонісіях, і їх же кидають досі на Василя юнаки в господарів, розсипаючи по хаті. В обох традиціях ці зерна – залог відродження, нового врожаю і нового життя, і так само зерно – метафора бога, котрий

вмирає і відроджується, в українській традиції ще посилена тим, що Дідух – сніп з колосся, повного зерна, місце перебування духів пращурів, що його почесно вносять в хату на Різдво, і котрий отримує шану, як божество, протягом всіх Святків, аж до святого Василя.

Використання імені Діоніса не є спробою довести, що елементи українського Різдва чи інших обрядів позичені з грецького культу, хоча вони дійсно мають багато спільного. Радше і в грецькій релігії Діоніса, і в українській народній обрядовості закладено одну психічну реальність, один архетип, котрий, виростаючи на різному ґрунті, все ж набував тих самих або подібних форм, бо вони були найбільш відповідними цьому явищу в людській свідомості, яка, хоч і має національні особливості, все ж працює за логікою і законами загальнолюдськими. Це вегетативне божество сонця, котре циклічно народжується і вмирає, і тому обрядовість його пов'язана з культом померлих пращурів, весільними обрядами, народним драматичним дійством, хоровою лірикою (веснянки, весільні пісні, колядки, пісні вулиці), грою і протиборством парубочого і дівочого хорів (обряд «вулиці»), а також театралізованими змаганнями (боротьба «циганів» в структурі Меланки, жартівливі бої в обряді водіння Тополі, Лялі і т. п.), перевдяганням, масками, а також рослинними проявами, зерном в першу чергу, снопом Дідухом-Раєм, святою кашею (кутею) чи хлібом, котрий був святом за визначенням і особливо святом на Пасху, або коли це був церковний хліб, а також квітами, коли мова йде про дівочу іпостась, весільним гільцем і звичаєм одягати вінки з гілок дерева, квітів чи трав на Березу, Тополлю, Лялю і багато інших обрядових постатей, котрі на певний час стають втіленнями цього бога, як одягали вінки з плюща і лавру на переможців театральних та олімпійських змагань, утведжуючи таким чином їх божественний статус.

Обряди, котрі почали опинятися на сцені в 80-90-х роках XIX століття, відбиралися митцями в першу чергу за принципом сценічності. Вони вже мали в своїй структурі чимало драматичних, видовищних елементів, їх було зручно пристосовувати до театального дійства. Але елементи ці, як, власне, і відповідний вигляд певних обрядів, були не випадковими. Драма літературно-мистецька і драма народна мають одне коріння, що його прекрасно описали і сформулювали у своїх дослідженнях О. Фрейденберг і В. Іванов. Це історія вегетативного сонячного бога, котрий бореться зі смертю, на час переходить в стан смерті і перемагає її, відроджується. У Стародавній Греції це релігія Діоніса, страсного бога, і показ на сцені страчних доль померлих героїв-пращурів, котрі в більшій чи меншій мірі повторюють історію самого бога, який присутній в оркестрі, але дуже рідко виводиться на сцену. О. Фрейденберг означає і доводить тотожність в первісному світовідчутті (яке, за К. Г. Юнгом, є певним етапом у розвитку кожної людини до сьогодні і котре достоту ще не перебуває для соціуму, про що свідчить активне використання міфів в політиці і маркетингу) таких об'єктів, як стіл, могила, вітвар і сцена [8; 185–198]. В. Іванов, розглядаючи формування театального мистецтва, озвучував дві головні течії, з яких воно формувалося: культ героїв як померлих пращурів, плачі за ними (тренос) як основу трагедії, і релігію Діоніса як бога, котрий вмирає і воскресає, який є провідником в потойбіччя і назад. Сформовані в Стародавній Греції, закони драматичного жанру довгий час були жорстким догматом для цього мистецтва. В кінці XIX століття, продовжуючи працювати у більш розроблених літературно і мистецьки формах драми, українські митці виводять на сцену ті питомо-народні обряди і елементи драматизму, з яких виросла драма народна і могла б вирости драма мистецька, якби не була вже запозичена у готових зразках. Ці обряди мають в своїй основі ту саму психологічну реальність, котра зумовила потребу в драматичному дійстві у давніх греків і обумовила його масовість. Це міф про вегетативне сонячне божество, яке вмирає і відроджується, це обряди, дотичні до сфери смерті і повернення з неї. Русалки як міфологічні істоти найбільш подібні до стародавнього уявлення про героїв як померлих пращурів, бо сучасне (та й на кінець XIX століття таке саме) уявлення про героя – це виключна особистість, котра робить особливі вчинки, і котра може загинути в боротьбі, але сфера смерті не є визначальною. Саме через їхню питому співпричетність до сцени вони з'являються навіть у раціоналістично налаштованих письменників, таких, як М. Старицький, котрий чортів і відьом пояснює як людські жарти і вигадки розбурханої уяви. В тих драматичних творах, котрі більшою мірою заглиблені в народних світогляд, ми знаходимо міф про смерть і воскресіння, представлений вповні. «Непросте» Г. Хоткевича – історія музики Юри і його коханої Катерини, в якій, щоб домогтися

дозволу на шлюб від багатого батька, Юра йде в ніч на Івана Купала шукати цвіту папороті і знаходить його, бо чистий душею і багато знає, але помирає від руки Андрія, котрий теж любить Катерину і заздрить Юрі за його вдачу. Друга частина драми – мандрівка Катерини в таємничі краї і видобування в Гаргона цілющої води, а потім – воскресіння Юри. Театральний міф як міф про смерть і воскресіння реалізовано тут цілком. І так само повно він представлений в драмі-фесрії Лесі Українки «Лісова пісня», де Мавка проходить через стан смерті – і воскресає. Фінальний монолог Мавки можна вважати квінтесенцією народного розуміння циклу смерті і воскресіння тіла, котре, зникаючи в одній якості, трансформується у іншу (сопілку), лишаючи ту саму суть (душу).

Водночас суттю драматичного міфу Вячеслав Іванов вважає перетворення дуальності на монаду, визначення певної кризової ситуації і вирішення її. Для Стародавньої Греції такою ситуацією було протистояння божественного і гріховного, життя і смерті, котре вирішувалося коротким доторком до потойбіччя під пильним наглядом уповноваженого бога. В українській культурі порубіжжя XIX–XX століття, безумовно, це було національне питання, яке у 70–80-х роках переставало бути забавкою і проявлялося як визначальний вектор життя, бо в цей період театр був насамперед місцем ствердження українськості, а вже потім мистецтвом.

Література:

1. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 663 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу / Олекса Воропай. – К. : Обереги, 1993. – 590 с.
3. Іванов Вяч. Дионис и прадионисийство / Вячеслав Іванов. – СПб. : Алетейя, 2000. – 343 с.
4. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : У 3 кн., 6 т. / Степан Килимник. – К. : Обереги, 1994. – Кн. I. – Т. 1–2. – 547 с.
5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : У 3 кн., 6 т. / Степан Килимник. – К. : Обереги, 1994. – Кн. II. – Т. 3–4. – 524 с.
6. Обряд Меланки [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://blog.smeha.net/comment/1325.html>
7. Пачовський В. Сон української ночі / Василь Пачовський. – Львів, 1903. – 297 с.
8. Фрейденберг О. Поетика сюжета и жанра / Ольга Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
9. Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов / Карл Густав Юнг. – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

The Drama and the Rite: Interaction (Based on the Materials of the Ukrainian Dramaturgy at the End of the XIX – the Beginning of the XX Century)

This article is about the national rite which Ukrainian writers began to use massively in dramatic texts at the end of the XIX and the beginning of the XX century. There are wedding rites, the rite of the «street», the mermaid's rites, Ivana Kupala and Christmas rites in Ukraine. They are allied to the rites of Dionysus, from which the ancient Greek drama arose. These rites promoted the consolidation of Ukrainian dramatic literature and its folk source.