

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського

МУШКЕТИК Л.Г.

**Людина в народній казці
Українських Карпат:**
на матеріалі оповідальної традиції
українців та угорців

Київ 2010

УДК 398.21(477.85/.87)(=161.2=511.141)
ББК 82.3(4УКР)–6
М 93

Мушкетик Л.Г. Людина в народній казці Українських Карпат: на матеріалі оповідальної традиції українців та угорців. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2010. – 320 с.

ISBN 978-966-2471-03-8

Монографія Л. Мушкетик присвячена розгляду людини в народній казці, що зберігає уявлення про неї в різні періоди існування, починаючи з найдавнішого. Роботу виконано на матеріалі українських та угорських казок регіону Українських Карпат, що репрезентують основний тип європейської казки. У дослідженні з'ясовано поняття антропоцентризму як фундаментального світоглядного орієнтуру людства, виокремлено кілька антропоцентрів: герой/героїня, персонажі – казкар – слухачі/читачі. На основі казкових наративів розкрито фольклорну картину світу, її основні концепти та бінарні опозиції, зокрема такі як доля, хронотоп, життя/смерть, бідний/багатий, молодий/старий, чоловік/жінка та ін. Досліджено також сутнісні людські бажання, родинні стосунки в казках, зв'язок людини й довкілля, особливості народної релігійності у наративах. Останній розділ присвячено між-етнічним зв'язкам, зокрема різним видам угризмів у фольклорі регіону.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (протокол № 7 від 17 червня 2010 р.)

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства Ігор Миколайович Юдкін
доктор філологічних наук Наталія Анатоліївна Малинська
доктор філологічних наук Андраш Золтан

Редактор:

кандидат філологічних наук Л.А.Дрофань

На обкладинці: Федір Манайло: «Іван Смілий» (народна казка), 1941 р.

© Л.Мушкетик 2010

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ I. Людина в історії світової гуманітарної думки	10
Поняття антропоцентризму. Основні світові антропологічні версії.....	10
Людина в сучасній теорії тексту та комунікації.....	25
Розділ II. Антропоцентри народної казки Українських Карпат	30
Герой казки як взірць для наслідування	
<i>Номінація та атрибути</i>	30
<i>Загальнолюдські позитивні риси та якості</i>	49
Жіночий ідеал народної казки.....	81
Темна сторона людської натури – типові вади та недоліки.....	90
Особливості зображення у казці внутрішнього світу людини.....	113
Оповідач у тексті казки	
<i>Комунікативні стратегії казкаря. Питання виконавства</i>	124
<i>Збирання та публікація казкової прози регіону</i>	129
<i>Типи та портрети казкарів регіону</i>	137
<i>Антропокомпоненти традиційних казкових формул</i>	148
<i>Лінгвокреативна діяльність оповідача</i>	171
Розділ III. Зовнішній та внутрішній простір людини в народній казці	175
Поняття картини світу, концепти та бінарні опозиції.....	175
Основні онтологічні уявлення людини	
<i>Фольклорні концепти «доля», «життя», «смерть»</i>	180
<i>Особливості казкового часопростору</i>	193
Дихотомія «хороший – поганий» та її соціально значущі похідні (бідний/багатий, свій/чужий, чоловік/жінка та ін.).....	204
Особливості реалізації концепту «бажання» у народній казці.....	216
Мораль родинних стосунків у народних наративах.....	229
Уявлення народної релігії.....	240
Взаємозв'язок людини й природи в оповідальній традиції регіону.....	254
Розділ IV. Міжетнічні взаємовпливи у казках	266
Етнолокальні особливості народної прози регіону.....	266
Мадяризми у казках Українських Карпат.....	272
Король Матяш у фольклорі Закарпаття.....	279
Висновки	287
Література	291
Summary	317

«Історія казки й історія місця людини у світі – ці дві речі нелегко відділити одну від одної: «Alles ist ein Märchen»: казка там є скрізь. Та людина в історії свого місця у світі – і це не може бути чимось іншим, ніж світова історія в найвірнішому трактуванні цього слова – перебуває постійно та беззаперечно, й протягом тисячоліть незнищеним і непротореним залишається казкове мислення: світ казки» [Honti 1945, p. 45].

Вступ

Наш час характеризується т. зв. антропологічним поворотом на різних теренах людських знань, людина стає центром зацікавлень і вивчення, що чималою мірою пояснюється проблемністю самої людини в час стрімких технологічних змін, втраченою нею моральних цінностей, закоріненості в існуванні. Людина згубила мету та орієнтири своєї діяльності, а тому наблизилася до межі природного виживання.

Цьому значною мірою сприяло й те, що антропоцентрична свідомість, ця древня властивість людської психіки й суспільної свідомості, модифікувалася в класичному антропоцентризмі в егоцентризм і поставила людину в центр світобудови, проголосивши її «вінцем творіння», господарем усього живого на землі. Ці погляди є популярними й зараз.

Наслідком морального та інтелектуального виродження людини, кризи духовності є деградація навколишнього середовища, що може привести до деантропологізації, погіршення природних якостей, а то й втрати суто людського. Понад те, людина, що відійшла від природного існування, й розвинула розум, сильне «єго», стала ще складнішою й проблемнішою, потонула в морі психологічних проблем, шукаючи вихід з них у віртуальній реальності наркотиків та інтернету.

Водночас людство збагнуло, що вирішення багатьох насущних питань існування полягає у перегляді поглядів на саму сутність людини, її ставлення до навкілля, гармонізацію її внутрішнього світу, а головне – у збереженні гуманності й моральності у складній системі взаємовідношень людина – Всесвіт, людина – інша людина, людина – природа, людина – її внутрішній світ, людина – її творчість тощо.

Тому прагнення до відновлення природної цілісності людини, гармонії її тіла, душі й інтелекту є головним постулатом багатьох сучасних наукових, релігійних, містичних та ін. течій.

У світлі цих інтересів багато цікавого й корисного може дати звернення до такого особливого виду художньої творчості людства як фольклор, зокрема народної казки, що залишається цілком **антропоцентричною** й містить уявлення про людину в різні періоди її існування, починаючи з давніх-давен. Окрім того казці притаманна, зокрема, гуманістична форма антропоцентризму, що подає приклади ідеальних моделей людської екзистенції.

Народна казка є своєрідним феноменом.

Відомий угорський фольклорист Дюла Ортутаї у своїх працях вжив незвичний, однак вдалий вираз – *океан казок*. І справді, казки існують у всіх народів і племен, їх безліч, як більші чи менші річки вони наповнюють світову скарбницю народних оповідей. Казки нагадують океан своєю пластичністю та плінністю, їх події є стрімкими й динамічними, як швидка вода. Такою ж глибокою та вічною, як океан, є їхня мудрість: «Ніякі літературні твори не мали ніколи такого розповсюдження, як казка, а ні такого довгого життя» – писав Володимир Гнатюк [Гнатюк 1966, с. 205].

Ця сталість казки, як і уснопоетичної творчості в цілому, пояснюється превалюванням у фольклорній свідомості *типового* і *традиційного* над індивідуальним, за словами О. Веселовського, в ній «немає суб'єктивного уявлення про світ».

Казка в усі часи приваблювала різні покоління. Пов'язані з нею паремії чітко окреслюють дві її основні особливості. З одного боку, опоетизовану сутність, далеку від дійсності: це *лише казка, казка – небилиця*. З іншого боку – з казкою асоціюється щось особливо гарне, прекрасне, незвичне: *казковий, казково красивий, як у казці*.

Чому ж ці, здавалося б, прості й невибагливі твори мають таке поширення й популярність?

Насамперед через універсальність, адже в казці відбилися **загальнолюдські** цінності й ідеали, вивірені, відшліфовані багатьма поколіннями думки і прагнення. Величезний практичний досвід, закони виживання у соціумі, ставлення до природи та оточуючих, високі моральні взірці, різнобічні погляди на людину знайшли своє відображення у казці. Адже казка є колективним всетвором, живе й розвивається тільки в межах певної спільноти, усно передається з покоління в покоління. Окрім того вона була своєрідним моральним кодексом, спонукальним і стримуючим началом. Причому ці принципи було вироблено не умоглядними здогадами, а на основі багатовікового практичного *досвіду*, спільного для всього етносу.

Ідеали ці, незважаючи на всі історичні перипетії, як колись, так і сьогодні, як у високорозвинених, так і у відсталих народів, лишаються, по суті, одні й ті ж самі – **істина, добро, краса**. Казки вдовольняли устремління до їх здійснення: «Єдність походження індоєвропейських племен не пояснює найважливішого й найцікавішого – збереження у всіх народів у всі віки улюблених казкових образів. Ці образи не збереглися б народною пам'яттю, якби не виражали собою неминущих, *невмирущих цінностей* людського життя. Запам'ятовується й передається з покоління в покоління лише те, що так чи інакше є *дорогим* для людства. Така стійкість казкового переказу доводить, що казка містить у собі щось для всіх народів і всього людства важливе й потрібне, і тому незабутнє» [Трубецкой 1995, с. 387].

Зміст казки є складним і багатозначним, у ній знайшли відображення всі аспекти буття народу. Тут переплелися неповторні людські долі, казкові конфлікти, суперечливі побутові та соціальні стосунки. У судженнях про сутність людини, її роль у суспільстві і переконаності в торжестві правди відчувається єдина народна

думка, що й визначає традиційність її змісту. Олександр Потебня писав: «Байка є один із способів пізнання житейських стосунків, характеру людини, одним словом, усього, що стосується морального боку життя людей» [Потебня 1990, с. 8].

Отже, казка є не лише витвором загальнолюдського мистецтва, а й мистецтвом надзвичайно **людяним**, а тому близьким усім. Цю глибоку людяність фольклору відзначало багато дослідників як минулого, так і сучасності. Так, І. Земцовський у своєму емоційному визначенні підкреслює його органічність для людини, зокрема на інтуїтивному рівні народна творчість викликає в нього відчуття чогось свіжого, «щойно зробленого», хоча «...І знаєш, однак, що все це було до тебе повторено міради разів і тисячі разів приміряно великою кількістю давно забутих і таких рідних тобі людей, й однаково – якість незникаюче це мистецтво, якийсь незникаючий, нев'янучий дотик створює його! ... Все у фольклорі, все без винятку є своїм, до самих кісток **своїм** і **лише** своїм, звідки воно б не було отримане, «привезене», взяте, мимохіть засвоєне чи колись і десь «запозичене», і тому сприймається – відтворюється так органічно, як своя хода, як свій жест, своя інтонація, своя усмішка, як свій погляд на своє рідне оточення, на своїх улюблених дітей, на рідних, що тішать зір і так зрозумілих тобі, без жодних зусиль зрозумілих людей...» [Земцовський 1996, с. 345].

Однак цю простоту і наївність годі порівнювати з дитячою, хоча казки надзвичайно доступні для дитячого сприймання, їх простота нагадує **мудрість** старої людини, яка, пройшовши значні випробування, пізнавши світ і людей, дійшла цієї простоти шляхом великого досвіду. За звичайними історіями криються глибокі спостереження над долею, родинними цінностями, тут порушуються онтологічні проблеми існування. Наскрізь антропоцентричним у казках є хронотоп.

Казка є повчальним, **дидактичним** жанром, однак ця казкова повчальність опосередкована та ненав'язливо виражається через наочні приклади, а саме вчинки персонажів, які є носіями типових позитивних чи негативних людських рис. Впливаючи на емоції та почуття слухача, ставлячи його на місце головного героя, на прикладах, що повторюються у різних варіаціях, вона навчає його основ співіснування, високих моральних принципів. Народною мудрістю пройняті короткі паремії, що підсумовують оповіді.

Через це казка так близька дитячій аудиторії та є своєрідним дидактичним матеріалом, що готує дитину до свідомого входження в світ, і учить орієнтуватися у світі. Цьому сприяє ігрова природа казки, оскільки послідовність активних дій нагадує певну ситуацію, яку можна розглядати, як своєрідну життєву модель. Слухаючи казку, дитина почуває себе її активним учасником і завжди ототожнює себе з персонажем, що бореться за добро і справедливість.

Недарма Т. Цив'ян вважає казку основою для побудови універсальної моделі світу: «Певно, казка містить у собі щось таке, що якнайкраще відповідає інтелектуальним потребам людини у її прагненні до самоусвідомлення, до сприйняття універсальної системи семіотичних опозицій, що моделюють світ. В. Я. Пропп ...

запропонував розкрити на її основі ранні форми побуту та релігії. Тепер можна йти далі, до реконструкції універсальної моделі світу, що перекриває окремі традиції. У ній відобразяться архетипні ознаки людського мислення, що тою чи іншою мірою притаманне кожному. Людині для її свідомого існування, очевидно, необхідно оволодіти цією моделлю: вона шукає її підтвердження в будь-якій галузі своєї діяльності; при цьому надмірність не лише не помічається, а навпаки, є обов'язковою...» [Цивьян 1975, с. 212, 213].

Безсумнівно, є давня міфологічна основа казки. Ритуали й вірування злилися в ній з нашаруваннями подальших епох. Ми знаходимо в ній відгуки язичницьких уявлень – тотемізму, анімізму, фетишизму, магізму, давнього обряду ініціації [Тайлор 1989; Пропп 1986, Афанасьев 1982; Дунаєвська 1998]. Уявлення древнього світу є будівельними цеглинками наративів, у формі казкових елементів і казкових мотивів вони продовжують жити в народних оповідях. Лишаються актуальними питання архетипу казки і загалом колективного підсвідомого у фольклорі тощо [Давидюк 2005, Литвиненко 2009 та ін.].

На стадії перетворення казки в поетичний жанр давня основа була творчо перероблена й стала фантастичною вигадкою, що є однією з найхарактерніших жанрових ознак казки. Ця «свідома настанова на вигадку» (В. Бахтіна), що є різною для всіх видів казок, була в полі зору багатьох фольклористів і називалася також «незвичайним, дивовижним у казці» (С. Лазутін), «казковим світом, казковою фантастикою» (О. Дей), «логікою фантастики» (Дь. Ортутаї). Настанова на вигадку виконує в казці естетичну функцію, домінантність якої визначає стійку поетичну структуру тексту, особливості його побутування та виконання.

Однак казковий світ настільки органічно поєднує фантастичні та реальні події, що умовність ніби забувається, відходить на задній план. Очевидно, щоб по-справжньому сприйняти казку, зрозуміти й відчути її, як відчували колись самі носії фольклору, варто самому опинитися в ситуації драми-оповіді, що розігрувалася вечорами в селах, коли слухачі повністю переймалися світом казки і сприймали її хоч як іншу, віртуальну, та все ж реальність. Вони ніби входили в інший простір і зачиняли за собою двері... І тому виявлялися реальними і чоботи-сороходи, і велетні, й багатоголові змії, вони однаково вражали й дивували людину велетенським зростом чи кривавою жорстокістю. Це була дійсність, у якій герої ставали своїми, їх розуміли, їм співчували чи ненавиділи. Перебуваючи в світі казки, людина приймала всі її закони, персонажі та події були зрозумілими й настільки звичними, що їх вже повсякчас потребували, саме так, як сьогодні потребують серіалів з довгим продовженням та з героями, які часто діють невмотивовано. Та врешті, яка різниця, аби лише було цікаво, аби зміст торкався чогось близького. Тим паче, що люди тоді були набагато наївнішими, простішими, особливо в селянському середовищі.

Окрім того ця фантастика стала особливою формою втілення повчальної думки чи ідеї, яка містить певний висновок, узагальнює життєвий досвід. Цим, а також своїм гуманізмом казка близька до християнських поглядів, які народна уява свого



часу засвоїла, переплавила, ввела до усної оповіді. Та на відміну від релігійних приписів у казці покарання за неправильний вчинок, поведінку настає одразу ж, як і не змушує чекати винагорода за довготерпіння і стійкість. Це і є ірреальна **справедливість**. Отже, казковий світ є ідейною корекцією справжнього, він показує, яким має бути світовий порядок, як матеріальний, так і моральний. Особливо яскраво це виявилось у прагненні до соціальної справедливості, зокрема в побутових казках, де «реальність підсвічується фантастикою» (Ю. Юдин), тобто фантастика казки виявляється через гротеск і пародію, абсурдність реального.

Фантастика казки є важливою також з точки зору реалізації в ній основних **людських бажань**, що зосереджені на *пошуках щастя*, на питанні, яке хвилювало людину впродовж віків і яке, згідно з логікою казки, по-різному розуміють позитивні й негативні персонажі. Мрії та бажання людини у казці виступають як уже здійснені, опрідмечені, доступні.

Чітка дихотомія добра й зла проходить через всю канву казки й реалізується на всіх рівнях – від персонажів до просторово-часового континууму.

Тому персонажі казок є не індивідуалізованими, а схематичними, типовими, наділені рисами «групової індивідуалізації». Особливістю казки є її героєцентричність, ознака, яку ми подибуємо ще в текстах перших античних романів. Герой народної казки – це соціально-ідеологічний канон, зразок для наслідування, прекрасний як зовнішньо, так і внутрішньо. Він є ідеалом людини, наближеним до ідеалу всього людства, адже уявлення про кращі людські риси формувалися віками й вироблялися згідно з чітким поділом на негативне й позитивне у навколишньому світі і в самій людині. Еволюція морально-психологічних якостей відображає еволюцію ціннісних орієнтирів.

Універсальною є й сама форма казки, впадає у вічі її надзвичайна упорядкованість, це «структура структур» (О. Надь), тут на всіх рівнях реалізується принцип т. зв. казкового балансу [Мелетинский, Неклюдов, Новик 1969]. Стиль її дослідники характеризують як *абстрактний*, а спосіб зображення як *сублімований* (З. Уйварі, В. Анікін). Цей епічний порядок казкового світу, набір певних дій та подій, персонажів та схем різко відрізняється від світу дійсного, тут немає невирішених проблем і питань. Бо якщо казковий герой і стоїть перед проблемами, то слухач казки вже наперед знає, що їх вирішення не за горами. Тож казка не лише моральним порядком заспокоює слухача, а й усі несподіванки, конфлікти, словом, усе те, що шкодить відчуттям гармонії слухача і не вдовольняє його потреби в системі – вилучає з його переживань. Це один із секретів її нев'янучої краси і привабливості для реципієнта. Вона *зацікавлює, розважає*, спонукає до слухання, читання чи переказування, відволікає від суворої дійсності. Для багатьох поколінь селян казка стала єдиною розвагою довгими вечорами, заспокоювала, допомагала жити і мріяти.

Оптимізм казки особливо виразно виявляється в її щасливому закінченні, казковому *xeni-endi*, що є жанрово творчим принципом. Герой знаходить щастя, сили добра перемагають сили зла, а слухач, який переживав всі ці пригоди, знаходить



заспокоєння. Це додавало наснаги й сили до життя, психологічно налаштовувало на устремління до позитивного вирішення життєвих негараздів. Благотворний заспокійливий вплив казки огортав душу кожного.

На цьому принципі побудована також більша частина сучасних бестселерів та кінофільмів легкого жанру, телесеріалів. Недарма такої популярності в світі набула американська масова культура, спрямована на розважальність і відхід від проблем.

Окрім того, казкова форма служила донесенню до аудиторії основної ідеї казки, що втілювалася у вчинках головного героя, давала простір творчій фантазії **казкаря**, допомагала йому утримувати увагу слухачів, пропонувати певні ремарки та пояснення, власне потрактування подій. У цьому яскраво виявляється антропоцентризм казки, що простежується на різних рівнях.

Казка не втратила своєї актуальності і до сьогодні. Свого часу Альберт Ейнштейн заявив, що «все змінюється, тільки не людина», очевидно, розуміючи під цим, що за багато століть поспіль людські природа, характер майже не змінилися: роздирають ті самі протиріччя, сумніви, вади, що й багато років тому.

І справді, людина навряд чи стала іншою. На поверхні свідомості чи глибоко в душі, під нашаруванням рекламних стереотипів культури споживання живуть ті незнищенні цінності й світоглядні орієнтири, які тисячоліттями виробляло людство. На диво актуально звучать деякі сентенції казки, на диво поведінка казкових царів нагадує поведінку деяких наших очільників, незаконно отримане багатство так само затьмарює розум і засліплює очі. Чоловіки, як і завжди, втрачають розум від жіночої вроди, «смертельно» закохуються, жінки ж ладні йти за коханням на край світу...

Багато писалося про надзвичайну подібність казок у народів світу. Цікаво, що всі ідеали є майже однаковими в світових казках, що ще раз засвідчує їх універсальну природу. І вочевидь тому, у своєму дослідженні, побудованому на матеріалі українських та угорських казок Українських Карпат, ми знайшли надивовижу багато спільного в аспекті даної теми.

Розділ I. Людина в історії світової гуманітарної думки

Саморефлексія є суто людською здатністю. Людина здавна задумувалася над своїм становищем у світі, що є в ній такого, що вирізняє її серед інших істот – розум? мова? праця? усвідомлення власної кінечності? Ці погляди значно різнилися в різні періоди та на різних континентах й оформлювалися в певні напрямки, висловлювалися окремими філософами, вченими, духовними пастирями, психологами, культурологами та ін.

У цьому масиві різночасових і часто суперечливих рефлексій казкове світобачення відрізняється насамперед своєю *універсальністю*, людина постає тут у всій своїй багатовекторності та багатовимірності, все тут пов'язане з нею.

Життєвий досвід багатьох поколінь виробив *усталену* систему поглядів, що викристалізувалася віками і водночас була відкритою для впливів. Вона репрезентує наївну картину світу, зокрема її окремі терени, такі як наївна філософія, наївна етика, наївна психологія, наївна біологія тощо. Це поклади філософського-етичного, психологічного, правового та ін. наповнення зі зразками-взірцями, з яких у всі віки люди черпали народну мудрість.

Антропологія казки має особливу форму вираження, що є художньою й опосередкованою, а її наративна «заготовка» пройшла випробування часом і в різних варіантах функціонує на різних теренах духовної культури.

Зважаючи на сказане вище, ми, природно, можемо знайти багато подібного до народних поглядів у різночасових світових антропологічних версіях, – від міфологічної до сучасних екологічних течій.

З метою порівняння ми здійснимо короткий огляд світової антропологічної гуманітарної думки, зокрема європейської, виокремлюючи поняття антропоцентризму як основної світоглядної системи, проектуючи її на народну казку.

Поняття антропоцентризму.

Основні світові антропологічні версії

Людина споглядає на світ крізь призму своєї власної свідомості, й сприймає його в одиницях людино вимірності, проектуючи на нього явища свого внутрішнього і зовнішнього буття. Ще давні філософи назвали людину «мірилом усіх речей, існуючих і неіснуючих».

Антропоцентричність – найбільш давня за своєю природою властивість психіки та суспільної свідомості. Здатність ця походить від природно обумовленої **автоцентричності** живих істот, генетично запрограмованих дій як результату розвитку

всього живого на Землі. Автоцентричність необхідна в процесі боротьби живих істот за виживання, самозахист, розширення простору та засобів діяльності. І якщо інші живі організми, пристосовуючись, розвивали переважно свої зовнішні якості, то людина пішла шляхом розвитку *розуму*, розвинула сильне «єго», усвідомила скінченність свого існування, кардинально змінила довілля й саму себе. Таким чином природна автоцентричність людини дійшла своєї вершини й перетворилася в антропоцентризм, який детермінується матеріальним та духовним рівнями життєдіяльності.

За визначенням сучасних українських філософів, «...антропоцентризм – уявлення про людину як центр Всесвіту й кінцеву мету світобудови. Буденною психологічною передумовою антропоцентризму є те, що кожен із нас, відчуваючи себе як активний, діяльний чинник щодо всього довкілля, сприймає себе як суб'єкта, тобто центрує світовідношення на індивідуальнім „Я”» [Філософія. Світ людини 2006, с. 23, 24].

Антропоцентризм, який можна назвати фундаментальним світоглядним орієнтиром людства, передбачає такі відношення, як людина – Всесвіт, людина – інша людина, людина – мікросередовище, людина – суспільство, людина – її знання про світ, людина – її внутрішній світ, людина – її творчість, людина – створені нею картини світу, людина – мова, людина – створені нею об'єкти та ін. «Про який би предмет не йшлося, – писав В. Гумбольдт, – завжди можна знайти його зв'язок з людиною, а саме з усією її інтелектуальною та моральною організацією в цілому» [Гумбольдт 1984, с. 6].

Форми антропоцентризму не були однаковими в різні епохи, вони залежать від рівня цивілізації та рівня духовного життя спільноти. Загалом виділяють побутову, авторитарну, деперсоналізовану, автодеперсоналізовану, патерналістично-авторитарну, патерналістську, гуманістично-патерналістську та ін. форми.

Існує безліч різних виявів антропоцентризму, однак класична антропоцентрична свідомість поставила людину в центр світобудови, вважаючи, що Всесвіт створений саме для людини, задля задоволення її потреб. Багато філософів людину оцінюють як «вінець природи», найвище її досягнення.

Відомий український біолог та філософ М. Г. Холодний наводить наступні особливості традиційного антропоцентричного світосприйняття: «– Переконавання в тому, що людина за своїм походженням і природою є істотою особливого гатунку, вищою й невідокремленою неперехідною межею від інших живих істот. – Все, що є в світі, створене для задоволення потреб людини як володаря природи. – Войовничий антропоморфізм – «олюднення» й «одухотворення» природи. – Впевненість в тому, що для пізнання зовнішнього світу достатньо лише знайомства з внутрішнім світом людини» [Холодний 1970, с. 432].

Подібне уявлення, що є особливо характерним для Європи, обумовлене історично та психологічно й лежить в основі багатьох націоналістичних теорій минулого і сучасного: «Психологічні ж основи космополітизму – ті ж самі, що й основи



шаманізму. Це різновид того підсвідомого забобону, який найкраще назвати егоцентризмом. Людина з яскраво вираженою егоцентричною психологією підсвідомо вважає себе центром всесвіту, вінцем творіння, кращою, найдосконалішою з усіх істот. Із двох істот та, яка до неї ближча та більше на неї схожа, – краща, а та, яка перебуває далі, – гірша. Тому будь-яка природна група істот, до якої належить ця людина, визнається нею найдосконалішою. Її сім'я, її стан, її народ, її плем'я, її раса – кращі від усіх, схожих на них. Так само та ж порода, до якої вона належить, а саме – людська порода – є досконалішою від інших хребетних тварин; тварини у свою чергу – досконаліші від рослин, а органічний світ – досконаліший від неорганічного. Від цієї психології тою чи іншою мірою ніхто не є звільнений. Сама наука ще цілком не вивільнилася від неї, й будь-яке завоювання науки задля звільнення від егоцентристських забобонів проходить з величезними труднощами» [Трубецької 1995, с. 331].

Одним з найбільш ранніх ступенів трансформації, зміни висхідних форм антропоцентризму є міф. Міф не поповнював знань, він заміщав проблеми у пізнанні дійсності: «Міф був усім – думкою, річчю, дією, істотою, словом; він слугував єдиною формою світосприйняття і в усьому його обсязі, і в кожній окремій частині» [Фрейденберг 1978, с. 227]. Людина не виокремлювала себе з природи, а вдовольнялася олюдненням природних сил та підпорядкованістю їм. Антропоцентризм у міфологічній свідомості набуває **деперсоналізуючої форми**. Ці риси певною мірою збереглися у народній казці, адже казка виникла на основі міфологічних уявлень або ж розвивалася паралельно з ними, її міфологічні витoki цікавили багатьох дослідників (див. про це далі).

Філософія зародилася на Сході, світоглядна система якого (буддизм, конфуціанство, даосизм, індуїзм, національні міфології) кардинально відрізняється від поглядів Заходу, що поєднав у собі античну та християнську культури. Східна філософія нерозривно пов'язана з релігією і не відірвана від людського буття, тому її основною метою є не пізнання світу, а встановлення гармонії людини й світу, яка зокрема в буддизмі досягається через вихід у нирвану. Таким чином людина позбавляється від земних страждань і знаходить просвітленість – мудрість у межах однієї реінкарнації.

Це відчуття закоріненості людини в існуванні, благоговіння перед ним, боженствності всього сущого, як живого, так і неживого, ми спостерігаємо також у світі казки, яку пронизує невидимий, але відчутний взаємозв'язок усіх земних і небесних творінь.

Будда вчив, що життя – це процес, життя – не подібне до речі. Це постійний рух, це – ріка. Він образно казав, що задля віддзеркалення реальності ми повинні викинути всі іменники з мови, лишаячи тільки дієслова. «Дерево» – це не істинно, «рости» – істинно. «Любов» – не істинно, «любити» – істинно. Життя складається з дієслів, а не з іменників. Значною динамікою характеризується й казкова оповідь, в її основі покладено дію, процес, рух, які насамперед передаються дієсловами. Так,

у межах концепту «рух» ходіння тут осмислюється як саме людське життя (дорога як життєвий шлях людини).

Близькі до східних уявлень також моделі людської поведінки в казкових нара- тивах, в основі яких лежить поміркованість у користуванні життєвими благами, сумирність перед людьми та існуванням, близькість до природи, споглядальність, інтуїтивність тощо.

У Китаї буддизм оформлюється в даосизм та конфуціанство. Наскрізними по- няттями даосизму є *дао* як шлях до світової гармонії, *ян* та *інь* як втілення чолові- чого й жіночого начал. Конфуцій основними цінностями проголосив суспільство та державу, це **гуманістичний педагогізований патерналізм**. На відміну від Заходу, основними цінностями якого є *особистість*, *практика технічного перетворення*, *історія*, Схід – це шлях людського буття, основними початками якого є *природність*, *фаталізм і невідворотна віддяка (карма)* [Хамітов 2006, с. 18]. Ці протиріччя у по- глядах на людину й особливості цих найбільших світоглядних систем сучасний ін- дійський філософ та містик Ошо описав так: «...Досі людина жила наполовину. На Заході, на Сході людина залишається однобічною. Ні східна, ні західна людина не були цілісними. Захід вибрав тіло, орієнтувався на нього. Людина є й тим, й іншим, великою гармонією того й іншого. Ні на Сході, ні на Заході людина не приймається в цілісності. Ми ще не насмілилися прийняти людину в цілісності...

Я вчу одного світу. Схід і Захід мають зникнути. Вони обоє схильні до шизо- фрєнії. Захід – правосторонній, Схід – лівосторонній; Захід – активний, Схід – па- сивний; Захід – екстраверт, Схід – інтроверт; однак людина є тим й іншим, а також тим, що є трансцендентним і до того, й до іншого... Захід вибрав навколишній світ, розвинув сильну технологію, та людина виявилася розчавленою цією технологією, оскільки не розвивалася одночасно з нею. Людина залишилася далеко позаду. На- ука пішла далеко вперед. І наука, яку створила людина, тепер руйнує саму людину.

Внутрішній світ людини лишився ураженим на Заході, людина тут потребує ду- ховного. Те саме відбулося на Сході, лише в іншому ракурсі. Людина повністю відкинула своє тіло і свій світ. Схід наполягає на відкиданні всього зовнішнього, відкидаючи проявлений світ, і радить залишатися в собі. Схід є духовно багатим, та матеріально надто бідним. Тож страждає Схід і страждає Захід» [Ошо 2000, с. 336].

Перше уявлення про людину сформувалося не в філософії і не в науці, а в релі- гії. Сюди відносяться передусім юдаїстські погляди Старого Завіту, а також анти- чна релігійна традиція, міфологія Давнього Сходу. Йдеться про відомий міф про створення людини, її тіла та душі.

З ним пов'язані ідеї подвійної природи людини, спасіння і безсмертя її душі, воскресіння та жертвність тощо. Перші заповіді, що сприяли виживанню людства, сформулював Мойсей. Учення Ісуса Христа дало людству нові орієнтири, у формі заповідей на багато століть уперед. Великим християнським відкриттям була ново- завітна концепція *любові*. Згодом виникають дискусії про зв'язок між *людською* та *божественною любов'ю*.

Ці ідеї розвивали й теологи пізнішого часу. У середньовіччі панівним стає **христоточентризм** з визначальним духовним виміром людини. Тіло розглядають як храм душі. Так, Августин Аврелій (354–430) визнає творення у людини і тіла, й душі. Більше того, вони є рівнозначними благами. В ієрархії буття людина є посередником між божественним і потойбічним світом, адже складається не тільки з душі (божественного) або тіла (тваринного), а утворює проміжний стан, оскільки є єдністю душі й тіла.

Уявлення Фоми Аквінського про існування душі як іматеріального акту було прийняте на В'єнському соборі (1314 рік) за офіційну доктрину.

Принципово важливою ознакою середньовічної філософії є **персоналізм**, він означає, що Бог є Абсолютною особистістю, за образом і подобою якого створено людину. Пізнання людиною Бога відбувається через молитву, сповідь і покаяння.

Релігійні, етичні питання порушуються також в антропологічній російській філософії XIX ст. У проповіді універсальної єдності В. Соловйова, в роздумах про гуманізм М.Бердяєва, в екзистенційних інтуїціях Л. Шестова незмінно виявляється вірність темі призначення людини, її долі.

Особистість, на думку російських філософів, пов'язана з універсалізмом, а не з індивідуалізмом. Християнство, що стало центром європейської персоналістської традиції, проголосувє не егоїстичне, а вселюдське. Персоналістська філософія не ставить завданням встановити диктат індивіда.

Християнські погляди значною мірою відобразилися в народній прозі. Самі казки часто мають притчовий характер, цим вони нагадують біблійні міфи про Христа, вже не кажучи про народні переробки, переосмислення самих історій (див. у розділі про народну релігію).

Інша антропологічна версія стосується античної культури. Це концепція «**людини розумної**» – «**homo sapiens**», яку найчіткіше висловив Анаксагор, а потім філософськи оформили Платон та Аристотель. Тут здійснюється поділ людини і тварини за принципом розумності, людина та її розум вперше підноситься над усією природою. Антична філософія із самого початку протиставила себе міфології та релігії, *розум і знання – уяві та вірі*. Відома фраза: «Людина є міра всіх речей, що вони існують, і неіснуючих, що вони не існують» [Гуревич 1991, с. 68] належить Протагору. Це **персоналістський антропоцентризм**.

На противагу іншим культурним традиціям того часу в грецькій історії від самого початку народи, раси й племена, а також всі стани підкорялися одній ідеї, а саме: людина здатна сама ототожнювати себе з усім суцим, причиною чого є розум як вияв божественної сили духу, який постійно творить і рухає світом.

У контексті категорії становлення Платон уперше звертається до визначення людини через діалектику буття і небуття, яке в неоплатонівській редакції активно використовується в сучасній філософській антропології.

Аристотель уперше вводить термін *антропология* (anthropologos), тлумачачи його в контексті чеснот, вад та інших людських рис. Аристотелеві належить фор-

мальне визначення людини, яке міцно увійшло в світову культуру і плідно розвивається в ній і досі. Людина тут визначається як істота, що утворює родину й живе в соціумі.

Деякі античні філософи, серед них Сократ та його послідовники, спрямовували свої інтереси саме на філософію життя, своєю метою ставили навчання людей добра задля відвернення їх від зла. Для Сократа наука й філософія суттєво різняться: одна дає людині знання, інша робить її мудрецем. Подібне зосередження на людині, її морально-етичних проблемах ми знаходимо в народному світогляді, антитетичність добра і зла виявляється на всіх рівнях дидактично спрямованої казки. Научною ілюстрацією тези Сократа є мотив українських казок про розум «роджений» та «вчений» (див. далі).

Версія про «людину розумну» виявилася досить стійкою в історії філософії.

Ще одна розповсюджена форма антропоцентризму відобразилася в натуралістичних, **позитивістських**, прагматичних вченнях. Це концепція **«людини діяльної»** – **«homo faber»**, яка взагалі заперечує особливу специфіку людського розуму, й не робить різниці між людиною і твариною. Людина, як і тварина, характеризується передусім відчуттями, інстинктами, потягом. Усі вияви розуму, так само як і основні продукти культури є лиш певним доповненням до чуттєвого.

Вчення розвивалося поступово від грецьких філософів через позитивізм Бекона, Юма, Конта, поки не оформилося еволюційне вчення Дарвіна та Ламарка, а далі в філософію прагматизму, в сучасну соціобіологію та ін. Потяг людини загалом зводився до трьох інстинктів: інстинкт розмноження та його похідні (статевий потяг, інстинкт самозбереження потомства, лібідо); інстинкт росту і влади; інстинкт харчування, збереження.

Ці інстинкти виявляються і в народних наративах, вони лежать в основі дій і пригод героя, його головних прагнень і бажань.

Натуралістичний погляд особливо інтенсивно формувався в XVIII та XIX ст. У цей період багато філософських систем розпадалося, суперечачи одна одній. Тривають пошуки нового підґрунтя для науки про людину. З'являються нові експериментальні методи, деякі науки, у тому числі й психологія, стають експериментальними. Водночас психологія намагається охопити людину як цілісність. І якщо традиційна філософія намагалася розгледіти в людині універсальне, вічне, то сучасна виявляє інтерес до реальної людини в реальних обставинах.

Сучасні соціобіологи, наприклад М. Р'юз, М. Мідглі та ін., стверджують, що між людиною і твариною немає жодного поділу, й усі істоти живуть за однаковими принципами й мають багато подібного у поведінці й відчуттях.

Найбільше розповсюдження отримав **психоаналіз**. Величезною заслугою З. Фрейда стало відкриття природи підсвідомого в людині, його значення для всього людського буття. Основою психоаналітичної системи Фрейда є його концепція психоневрозів, теорії лібідо та дитячої сексуальності. Він послуговувався такими термінами, як *ego* і *суперего*, *ерос* і *танатос*, *лібідо*, *катарсис* тощо. Фрейд вважав,

що ерос охоплює всі сфери особистості – сексуальне, емоційне й інтелектуальне життя людини.

На думку Фрейда, у свідомості людини борються дві динамічні сили – інстинкт та спротив. За нормального перебігу через певний час інстинкт притуплюється і перестає активно впливати на людину. Однак у стані неврозу конфлікт вирішується інакше. «Я» відступає після зіткнення і закриває інстинктивній емоції доступ до свідомості, в результаті чого вона зберігає свій енергетичний потенціал. Це називається витісненням.

Фрейд звертав значну увагу на інтерпретацію снів, фантазування та інші форми підсвідомості під час аналізу структури психічного життя творчої особистості. На його думку, літературний чи мистецький текст є компромісною формацією між свідомими та підсвідомими інтенціями автора.

Незважаючи на перебільшення Фрейдом ролі статевого потягу людини і застоювання його методів переважно до хворих людей, його теорія заклала фундамент сучасного психоаналізу, який називають також *глибинною психологією*.

Його справу продовжили учні, зокрема Е. Фромм, який надав психоаналізу історичних змін. На відміну від Фрейда, філософ вважав людську природу обумовленою передусім історично, хоча й він не применшував ролі біологічних чинників. Він з'ясував, що основний підхід до вивчення людської особистості має полягати у розумінні ставлення людини до світу, інших людей, природи і самої себе. На думку філософа, людина – первинно соціальна істота. Отже, ключова проблема психології полягає не в задоволенні чи фрустрації окремих інстинктивних прагнень, а в ставленні індивіда до світу. Фромм зазначав, що економічні, психологічні та ідеологічні чинники перебувають у складній взаємодії. Людина реагує на зовнішні зміни тим, що змінюється сама. Спонтанність людської природи, її здатність змінити людське буття нібито пересотворює саму людину не лише екзистенційно, а й як біологічний вид.

Іншому учневі Фрейда Альфреду Адлеру належить розробка поняття «комплексу неповноцінності».

К.Юнг розробив ідею *колективної підсвідомості*, що лежить в основі міфів, релігійних ідей, притаманних багатьом культурам і цілим історичним епохам. Елементи *архетипного* типу видозмінюються в різних культурах, але його сутність спільна для всіх культур. Юнг вважав, що наш мозок має успадковану здатність породжувати образи, в яких виявляється те, що було завжди. Вони є водночас почуттями й думками і живуть самостійним життям. До таких образів Юнг зараховує легендарні сюжети й теми, що в ідентичній формі повторюються скрізь.

Більшість сучасних психоаналітиків більше тяжіє до Адлера та Юнга, аніж до Фрейда.

Об'єктом вивчення психоаналітиків стала й народна казка, особливо плідними є праці Юнга та його послідовників про її архетипне наповнення (див. далі), адже казки різних народів дивовижно подібні.



З поняттям архетипів пов'язані також дослідження відомого культурного антрополога Дж. Фрезера, який простежує архетипні зразки міфів та ритуалів в усній та обрядовій традиції різних культур. Значно пізніше К. Леві-Строс, представник структурної антропології, обґрунтував, що ритуал і міф взаємопов'язані: міф функціонує на концептуальному рівні, а ритуал – на рівні дії. В аналізі систем міфології Леві-Строс намагається виявити фундаментальні *універсальні структури підсвідомості*, які шляхом видозміни здатні творити будь-які системи. Підґрунтям методу Леві-Строса є припущення: оскільки модель системи конструюють особи, які живуть усередині цієї системи, то такі моделі мають не пояснювати феномени, а творити їх.

Сучасні антропологічні версії, породжені в надрах психоаналізу, свідчать про те, що наша психіка є куди багатшою, глибшою і складнішою, ніж це уявляли засновники психоаналізу.

Ще один антропологічний підхід є запереченням попередніх. Він відкидає віру в «людину розумну» чи «людину діяльну», християнські міфи та одухотвореність усього живого. Натомість людина розглядається як **істота прагнуча**, яка втратила відчуття істинного буття.

Спершу А. Шопенгауер, а далі Ф. Ніцше формулюють думку про те, що людина є недосконалою й випадає з ланцюга природних істот, їх біологічної еволюції. Вона є ексцентричною і виглядає не як вінець творіння, а радше як невдалий продукт природи. Тому так звані набутки людини є просто процесом її виродження. Розум оцінюється філософами як глухий кут еволюції, як сумний наслідок *«волі до життя»*.

Усі життєві процеси – фізичні й духовні – Ніцше інтерпретує як різні форми волі до влади, могутності та авторитетності. Інтелект, раціоналізм, згідно з його баченням, значущі тільки тоді, коли вони окреслюють перспективу якоїсь волі, що прагне розширити межі своєї могутності. Життєствердження, підпорядкування волі іншого власній – один з центральних мотивів філософії Ніцше. Визнання віталістичних привілеїв спрямувало Ніцше до радикального релятивізму в теорії пізнання та імморалізму. Ніцше заявив, що пора переоцінювати всі вартості й висунув ідеал *«надлюдини»*, що керується власною моральністю, перебуває *«поза добром і злом»*, а також проголосив, що *«Бог помер»*.

У ХХ ст. співіснують три фундаментальні парадигми філософії людини: філософська антропологія, екзистенціалізм і персоналізм.

Прикладом плідного поєднання філософських і природничих знань може служити специфічний напрямок – **філософська антропологія**, що виникла у 20-ті роки минулого століття.

Яскравим представником цього напрямку є Макс Шелер. Головне своє завдання Шелер бачить у створенні цілісного вчення про людину, яке б змогло об'єднати найрізноманітніші антропологічні концепції, що існують у європейській культурі: «Якщо в наш час існує філософська задача, рішення якої потребує унікального



поспіху, то це філософська антропологія. Під нею я розумію фундаментальну дисципліну про людську природу та її структуру, про зв'язок людини зі сферами природи (неорганічною, зі світом рослин та тварин) і з обґрунтуванням усіх речей; про її метафізичне походження та її фізичне, психологічне та духовне начало в світі; про сили та енергії, які нею рухають і які вона приводить в дію, про основні тенденції та закони її біології, психології, культурно-історичного та соціального розвитку; про її суттєві можливості і реальність. Вона включає психологічні проблеми душі й тіла, пізнавальні та життєві питання. Тільки така антропологія може мати остаточне філософське обґрунтування і водночас визначити й уточнити цілі дослідження всіх гуманітарних дисциплін, як наукових, так і медичних, чи доісторичних, етнологічних, історичних та суспільних дисциплін, нормалізованої та розвинутої психології та характерології» [Шеллер 1994, с. 56].

Шелер спробував дати універсальне визначення людини, та це йому не вдалося через суперечливість думок про феномен людини в західній філософії, й, зрештою, дійшов висновку, що людина є настільки обширною, багатоманітною, що не підлягає однозначному визначенню. Він виокремлював загалом три види антропології – теологічну, філософську та природничо-наукову.

Іншими представниками тогочасної філософської антропології був Г. Плеснер, який зосереджував увагу на ексцентричності людини, що втратила самість і змушена постійно перебувати у стані пошуку та самовдосконалення, та А. Гелен, який писав про біологічну недосконалість людини, звідки походить нагальна потреба в діяльності, культуротворенні.

Головною проблемою, що хвилює представників **раціоналістично** орієнтованої філософської антропології, це питання про з'ясування меж розуму. Вони вважають, що коли людина освітлює в глибині підсвідомого чинники, що визначають настрої та смаки, почуття й дії, в ній вивільнюється й активність мислення.

Парадигматичний характер мало відкриття Е. Кассирера. Визначивши людину, як символічну тварину, він сприяв новому погляду на таємницю антропогенезу, розкривши суть символічних форм культури. Жодна жива істота не вибудовує між собою і природою символічного середовища: «Людина живе... не тільки у фізичному, а й у символічному універсумі, – пише він. – Мова, міф, мистецтво, релігія – частини цього універсуму, ті різні нитки, з яких сплітається символічна сітка, складна тканина людського досвіду. Весь людський прогрес у мисленні робить тонкою і водночас зміцнює цю сітку. Людина вже не протистоїть реальності безпосередньо, вона не зіштовхується з нею віч-на-віч. Фізична реальність ніби віддаляється від неї в міру того, як зростає її символічна активність. Замість того, щоб звернутися до самих речей, людина постійно звернена на саму себе. Вона настільки заглиблена в лінгвістичні форми, художні образи, міфічні символи чи релігійні ритуали, що не може нічого бачити і знати без втручання цього штучного посередника. Так ведеться не тільки в теоретичній, а й у практичній сфері. Навіть тут людина не може жити у світі суворих фактів або відповідно до своїх безпосередніх бажань і потреб. Вона

живе, швидше, серед вигаданих емоцій, у надіях, страхах, серед ілюзій і їх втрат, серед власних фантазій і мрій» [Кассирер 1998, с. 28, 29].

Кассирер зазначає, що інтелект не може вказати нам шлях до ясності, істини й мудрості. Такі речі, як людська свідомість, на його думку, не підлягають логічному аналізу, саме природі людини притаманні розмаїття та витонченість, непостійність і багатство виявів.

Це простежуємо й у народній казці, де людину мучать сотні – часто не виважених – бажань, іноді вона сама чітко не розуміє, чого хоче, адже здійснення цих прагнень часто обертається для неї невдачею.

Фундаментальною ознакою **екзистенціалізму**, що виникає як реакція на втрату традиційних релігійних цінностей, моральних орієнтирів тощо, є усвідомлення людини як *унікальної, неповторної істоти*, його основна ідея – *виявлення сутності лише через існування*. Його представниками є М. Гайдеггер, К. Ясперс, письменники А. Камю, П. Сартр. Екзистенціалізм передбачає атеїстичну й релігійну течії. Основні проблеми, що розглядаються: випадок у долі людини, безсилля розуму, тендітність людської істоти (в тривозі), відчуження; доконечний характер і короткочасність людського буття; невідворотність смерті та її таємниця; небуття.

У **персоналізмі** відбувається спроба розв'язати суперечності атеїстичного і релігійного екзистенціалізму. *Трансцендентність* трактується і як Божественне буття, і як буття людини – само-трансцендентність (антропо-трансцендентність).

Абстрактно, вульгаризовано розглядали людину в СРСР, тут превалював суто соціологічний підхід до цих питань, запозичений у К.Маркса, коли існував міф про «нову», ідеальну людину, позбавлену природних якостей. *Радянська людина* мала бути носієм кращих моральних якостей й не мати індивідуальності, реалізуватися лише в колективі й через нього. Основним постулатом була залежність людини від суспільних відносин, умов життя.

Як і в класичному антропоцентризмі, людина ставилася над природою, підходи до якої були суто утилітарними. З нею треба було боротися і перемагати, вільно розпоряджатися її багатствами. «*Природа – майстерня і людина в ній робітник*», «*Не будемо чекати милостей від природи, взяти їх – наше завдання*» – ці лозунги активно втілювалися в життя.

Радянська ідеологія взяла на озброєння однобічно трактований соціальний вимір казки, зробивши його визначальним, поляриність «бідний – багатий», як і «хороший – поганий» в річищі тогочасних вульгаризовано-соціальних настанов переносилася на реальне життя. Бідність поетизувалася, асоціювалася з кращими людськими рисами, значного поширення набула соціально-побутова казка, де критикувалися панівні класи.

У 70–80-ті роки минулого століття відбувся новий антропологічний поворот. У цей час з'являється багато соціальних, історичних, економічних, політичних антропологічних напрямків. І це не випадково. Людина втратила орієнтир у сво-

їй діяльності, у меті і через свої дії опинилася на межі природного виживання. Проблеми виникають звідусіль.

Передусім це відставання морального розвитку людства від величезних наукових відкриттів, зроблених у XX ст. В. Вернадський писав: «Не тільки маси, але й їхні керівники та їхні натхненники належать за своїм розумом та за науковим багажем до ступеня, що вже давно перевершений науковою революцією. В сучасній громадській та соціальній конструкції людство переважно керується ідеями, які вже не відповідають реальності та відтворюють стан розуму та наукові знання поколінь, що вже зникли в минулому» [Вернадський 1969, с. 217].

Нині пересічна людина як належне сприймає Інтернет, всесвітні банківські системи, приборкання ядерної енергії. Науково-технічна революція надзвичайно полегшила життя, зробила його комфортнішим, кращим, легшим. Однак за кожен винахід, який віддаляє людину все далі від природи, робить її розніженою, вона розплачується екологічними катастрофами, тілесними й психічними хворобами, втратою закоріненості в існуванні. Створена людиною техніка починає жити самостійним життям, підпорядковувати людину. Духовне коріння науки виявилось усіченим. «Перетворення природи має починатися з перетворення душі», – закликав митрополит В. Сабодан.

Населення земної кулі стрімко зростає. Однак природні якості людини дедалі погіршуються. Дедалі гостро постає проблема як жіночого, так і чоловічого безпліддя, що наводить на думку про можливе повільне вимирання людства. Або ж про мутацію його генотипу, переродження через втручання в генетичний код людства, як, до прикладу, споживання генетично модифікованих продуктів.

Катастрофічна руйнація природного середовища, його інтенсивне зараження ядерними та іншими відходами, зміна звичного ландшафту, несподіване розповсюдження пандемій, що спустошують землю, – все це призводить до критичної ситуації, коли народжується відчуття загальної незахищеності, можливої загибелі всього людства.

Перспективи генетичної інженерії, удосконалення засобів, що ведуть до штучного виробництва нащадків, винахід препаратів, що змінюють особистість, трансплантація органів – все це руйнує традиційне уявлення про біологічну природу людини. І водночас виявляє надзвичайну складність її як явища природи.

Усе це є наслідком моральної та інтелектуальної деградації людини, започаткувало процес деантропологізації, тобто втрати суто людського за умов збереження тілесних рис, властивих людині як біологічному виду, що, на думку багатьох дослідників, може стати актуальним уже в недалекому майбутньому. Серед сьогodнішніх причин деантропологізації можна назвати такі: відчуження від природи, дому, землі, від людських цінностей, зростання урбанізації, пресинг політичних, економічних, соціальних інституцій.

Набувають гостроти і психологічні проблеми. Індивід втрачає уявлення про справжність внутрішнього світу, про суто людське. Руйнування певних традицій-

них соціальних структур, звичних форм суспільного життя, стрімка зміна довкілля призводить до серйозних психічних зрушень: «... Після десяти тисяч років історії людина вперше стала цілком і повністю проблематичною. Вона ще не знає, чим вона є, але знає про це незнання...» [Шеллер 1994, с. 34].

Дедалі більше людей не можуть «витримати самих себе» й вдаються до психотропних засобів, які викликають примарні картини іншої дійсності, підміняючи справжню. Те саме відбувається, коли людина стає залежною від Інтернету й переноситься у віртуальну реальність, яку вже слабо відрізняє від справжньої.

Переосмислюється у наш час і світ думок, емоцій, почуттів людини. Багатьом здаються небезпечними її воля і почуття, які часто ведуть її шляхом безкінечних воєн, викликають бажання самознищення, смерті.

Результатом аналізу є й історичний досвід людства як історія низки воєн і конфліктів. Соціальні структури, інституції теж часто виявляються недосконалими, ворожими людині.

У наш час філософська антропологія стає не лише напрямком філософського знання, а й конкретним методом мислення, що суттєво не підпадає ні під формальну, ні під діалектичну логіку. Це людина в певній ситуації – історичній, соціальній, психологічній тощо. Вчені дійшли висновку, що в наш час філософія має не синтезувати дані окремих наук про людину, а переосмислювати їх за власними принципами й засадами: «Положення про людину як міру всіх речей» стимулювало формування нової парадигми феномена людини у філософській антропології 70–80-х років і стало основою її розуміння сучасною соціологією, психологією, психоаналізом, теологією тощо. Такий підхід до антропологічного знання був досить успішним подоланням вивчення людини як об'єкта наукового пізнання та введення її в систему знань не лише як суб'єкта, але як і смислового центру самого процесу антропологічного аналізу» [Грабовська, Ємець 2000, с. 74].

Філософсько-антропологічні дослідження у наш час є не лише спробою пошуку шляхів, що могли б вивести людство з кризової ситуації, в яку воно потрапило через свою діяльність, але й методом нової парадигми людського існування у ситуації глобальної кризи людської екзистенції.

Нові пошуки репрезентує Отто Больнов, який вивчає зміну підходів до поняття людської сутності, значну увагу приділяє також питанням культурної антропології, яка розглядає людину як істоту культурну. Крім культурного напрямку в межах філософсько-антропологічного з'являються інші. Так, виділяють соціальну, структурну, політичну, релігійну, історичну, педагогічну та ін. антропологію. Етноантропологія вивчає національні архетипи: «У сучасній гуманітарній науці суспільство найчастіше розглядається як сфера діяльності, а народ як сфера життя людей. При цьому чільне місце посідають філософсько-антропологічні дослідження, в яких на широкому етнографічному матеріалі здійснюється вивчення психологічних особливостей етносу, його ментальності, архетипів та стереотипів – тобто всього того, що входить у поняття етнокультура» [Будняк 2003, с. 35]

На думку цих антропологів, їхній метод є більш об'єктивним, ніж філософські методи: «Завдяки тому, що антропологи вивчали свій предмет тільки з чистої цікавості, а не для того, щоб прогнати себе чи змінити світ, у них сформувався об'єктивний підхід. Філософам заважала обтяжлива історія їхньої дисципліни і спеціальний інтерес їхньої професії» [Клахтон 1998, с. 26]. «Антропология тримає перед людиною велике дзеркало і дає їй можливість подивитися на себе у всій її безмежній різноманітності» [Там само, с. 28].

Франц Боас, відомий соціальний антрополог др. пол. XIX ст., створив «історичну школу», де передусім – етнологічне вивчення культури, ідея унікальності культур і, відповідно, критичне ставлення до ідеї прогресу. Він вважав, що культура детермінує людину і психологічно, впливаючи на «характер» або «дух» того чи іншого народу. Своєрідність образу і стилю мислення яскраво втілено у фольклорі. Тут антрополог накреслює шлях до розуміння фольклору як ключа до виявлення глибинних структур людської ментальності, дослідження відмінностей у способі мислення локальних етнічних спільнот.

Поняття природи людини в класичну антропологію ввів Е. Тейлор, який приписував їй властивість розуміти все навколишнє за своїм образом і подобою. Цей антропоцентризм органічно вписувався у розуміння людини і світу, викладене у філософських системах того часу. Орієнтуючись на індуктивізм та логіцизм першого позитивізму, Тейлор визначає релігію як результат рефлексії первісної людини над такими явищами як сни, візії, галюцинації та смерть.

Звернення антропологів до примітивних народів сприяло не лише нагромадженню конкретного цікавого матеріалу, а набагато більше – глибше зрозуміння проблем власної цивілізації, власної природи. Г. де Лагуна зазначав: «Це справді є точним щодо стандартів життя й думки, що уважні дослідження примітивних народів проливають більше світла на природу людини, ніж усі роздуми мудреців чи копітки пошуки лабораторних учених. З одного боку, вони конкретно і ясно показали загальну спорідненість людства, теоретично обґрунтовану стоїками й прийняту як догма християнством; з іншого боку, – вони виявили багатство людських відмінностей і багатоманітність людських стандартів, способів мислення і почуття, які досі було важко уявити. Відразливі звичаї первісних народів часом здаються польовому етнологу в процесі безпосереднього дослідження більш дивовижними і більш зрозумілими, ніж їх малювали в пригодницьких романах. Більше співчуття до людей і більш глибоке осягнення людської природи, що досягається завдяки цим дослідженням, багато в чому піддало сумнівам наше самодоволене сприйняття нас самих і наших досягнень. Ми починаємо усвідомлювати, що навіть наші глибокі переконання і вірування так само є вираженням підсвідомого провінціалізму, як і фантастичні забобони дикунів» [Клахтон 1998, с. 37].

Антропологи нашого часу вважають, що слід здійснювати послідовний аналіз культури та суспільства щодо їх значення для людського життя і людських цінностей. Метою людської культури є створення людського способу життя, чому має сприяти наука.



Отже, сучасні умови потребують радикального переосмислення місця людини в природі. Тому виникають нові модифікації антропоцентризму з урахуванням здобутків екологічної науки. Це, зокрема, сучасні течії **неонатуралізму**. Лише за умови зміщення дослідницьких акцентів з сутнісних реалій на реалії існування відкриваються можливості формування *«нового гуманізму»*, поєднання науковості та моральності, формування відповідальності за все, що відбувається у світі. Гуманістика стає принципово новим підходом до біосу – всього живого.

Таке гуманне, екологічне ставлення до довкілля, що коріниться в давніх уявленнях про наскрізний зв'язок усього живого і з часом набуває морального спрямування, ми спостерігаємо в народних наративах, де природу опоетизовано та оспівано. Виявляється тут і прагматичний селянський підхід до господарювання на землі, раціональний погляд на збереження природних багатств.

Версіями сучасного натуралізму є *«екоцентризм»*, *«екобіоцентризм»*, *«нова філософія природи»*, чи *«глибинна екологія»*, які орієнтуються на екологічну доцільність, відсутність протиставлення людини й природи, виважену взаємодію з природними об'єктами, радикальну трансформацію людської свідомості.

Метаекологія закликає завжди пам'ятати про те, що людина є продуктом природничої історії: «Про це часто-густо забувають і хоч яким парадоксальним це видається, але реального живого індивіда з його багатоманітними соматичними та духовними виявами майже не беруть до уваги не лише в «науках про природу», а й у «науках про суспільство» і навіть у процесі практичної діяльності. Звідси й абсолютний об'єктивізм як еталон науковості і така абсурдна ситуація, як незбігання потреб виробництва з потребами людини. Біологічну субстанцію і нині розглядають як нонсенс, рудиментарно недоречну щодо людини з її високими духовно-соціальними чеснотами. До речі, визнання «тваринності» як органічного компоненту людської природи зовсім не означає заперечення сапієнтності та культури людини. «Подолати» її неможливо, позаяк вона є невід'ємною якістю» [Кисельов 2000, с. 40].

Набуває поширений у східній філософській традиції принцип ідеалу мінімальної дії, що ґрунтується на відчутті резонансу світових ритмів й орієнтуванні на внутрішній світ людини та самовихованні й самообмеженні. Критикується радикальна, революційна діяльність, у результаті чого природне перетворюється на штучне. Висловлюється навіть пересторога щодо теоретико-пізнавальної ролі людини. Ще Дж. Берклі свого часу вбачав небезпеку в гіпертрофованих пізнавальних нахилах людини в поєднанні з *«дурною людською волею»*. Відомий поет М. Волошин вважав, що людина, починаючи з нового часу, *«наодинці з природою мовби озвіріла від допитливості»*.

Досить активно антропологічна проблематика залучалась і до вітчизняних досліджень. Українське філософствознавство починається не з натурфілософії, як у Стародавній Греції, а з роздумів про людину. Всі види знання – релігія, філософія, мораль та ін. зосереджуються навколо неї. У XIX ст. народжуються нові антропо-

логічні ідеї, виникає багато історіософських концепцій – М. Костомарова, М. Драгоманова, І. Франка, М. Грушевського та ін. Свою увагу ці вчені зосередили на народі як рушійній силі суспільного поступу, до широкого кола своїх зацікавлень вони включали й збирання та вивчення фольклору та етнографії. І. Франко писав: «Наука про розвиток, яка стала таким сильним двигачем в природознавстві, перенесена тепер і в історію, і, конечно, двигне й її наперед. Чоловік як твір природи, стався предметом окремої науки, антропології, котра слідить за всякими проявами його тіла і духа. Чоловік як звір суспільний стався предметом другого ряду окремих наук – соціологічних, котрі слідять його в зв'язку суспільним, слідять розвиток суспільної праці, думок, вірувань і прочої культури. Всі ці науки, з одного боку, безпосередньо примикаючи до наук природничих, з другого боку, безпосередньо примикають до історії і почасти входять в її обсяг» [Франко 1956, с. 65, 66].

Спроба розкрити етнічні особливості українського народу веде до появи феномена «філософії серця», її представниками вважають Г. Сковороду, П. Юркевича, П. Куліша, М. Гоголя, які звернулися до серця як осердя духовності, до душі та мудрості як основи щастя людини (**кордоцентризм**). Ця тенденція відобразила не лише індивідуальні риси людей, а й певні особливості духовного світу українського народу загалом. Так, в усній народній творчості добра людина називається сердечною, серце згадується як в описах почуттів, так і в прямій характеристиці персонажів.

У ХХ ст. формується поняття **ноосфери** (розроблене В. І. Вернадським). Вона постала в результаті еволюції біосфери і має розвиватися як світ людини. Окрім того визначають такі три етапи розвитку антропологічних уявлень. Це, зокрема, міркування 20-х років, періоду «розстріляного відродження» (М. Хвильовий, В. Юринець та ін.). Другий етап – антропологічні думки українських філософів-шістдесятників та пошуки вчених діаспори того ж періоду (напр. О. Кульчицького «Введення у філософічну антропологію». – Мюнхен, 1973). Кульчицький викремлює, зокрема, такі екзистенційно-есенційні складники української людини, як *расово-психічні* (переважання динарської раси, якій властиве більш активне світоглядне настановлення, над остійською, у котрої переважає ідилічно-елегійне світосприймання), *геопсихічні* (вплив кліматичних умов та краєвиду на формування більш або менш активного світоглядного настановлення), *геополітичні* (зокрема, розташування нашого краю на межі Сходу Європи й Заходу Азії та на шляху «із варяг у греки»), *соціопсихічні складники* (тривале переважання селянської ідеології, яка має чималі переваги). Водночас він відзначає *геокультурну периферійність* українства.

Наступний етап – кінець 80-х – початок 90-х, який характеризується у вітчизняній філософії відмовою від ідеологічних стереотипів та виходом на нові рівні даної тематики і проблематики. Це світоглядно-антропологічна школа В. Шинкарука та праці його учнів, роздуми про людину та її виміри у колективних та індивідуальних працях [Людина у вимірах 2004; Головка 1997; Історія філософії. Проблема лю-

дини 2006 та ін.]. Так, Н. Хамітов виокремлює наступні основні архетипи української культури: *персоналізм, світоглядну толерантність і синтетичність, кордоцентризм* (сентименталізм, чутливість, любов до природи, пантеїзм) та *глибинний оптимізм* [Філософія: Світ людини 2003, с. 406–409].

Новий напрямок – метафізику тотальності чи *тоталогію* – розробляє український філософ, керівник Лабораторії постнекласичних методологій при Центрі гуманітарної освіти НАН України Володимир Кизима. Під тоталогією він розуміє концепцію оновлення, спрямовану на аналіз цілісностей, що трансформуються і, розвертаючись у собі, залишаються ідентичними собі. На його думку, «властивістю самоідентичності у змінах наділені еволюціонуючі природні та соціальні об'єкти, людське „я”, що самоотожднюється впродовж життєвого шляху, пізнавальні спадкоємні процеси, форми спілкування, що розвиваються, не втрачаючи при цьому єдності форми, до прикладу, діалог, гра та ін.» [Кизима 2005, с. 5]. На позначення основної тенденції тоталогенезу дослідник вживає термін *сизигія* – у відповіднювання, взаємне пристосування, поєднання, проникнення компонентів тотальності. Свою теорію він та його однодумці розвивають на основі конкретних прикладів.

Певні аналогії тут можна провести з первісною міфологічною свідомістю, її ідеєю універсального взаємоперетворення всього суцього, уявленням, що певною мірою збереглося в народній казці. Під час різноманітних метаморфоз, змін та перетворень як живої так і неживої матерії вона зберігає самоідентичність на основі принципу незнищенності субстанції. Те саме можна сказати і про самого героя, який пройшовши ряд випробувань та змінившись, зберігає свою самототожність, на що вказував М. Бахтін (див. далі).

Сучасним українським філософам належить також розробка питань комунікативної практичної філософії [Єрмоленко 1999] передусім як *етики відповідальності*, тобто в комунікативній теорії індивідуалістично зорієнтована етика доповнюється етикою, зорієнтованою на збереження буття в майбутньому, в її основі – колективна відповідальність людей один перед одним і перед буттям загалом. Таким чином створюється універсальна концепція філософії моралі, що спирається на прогресивний принцип універсалізації та раціоналізації життєвого світу.

Принципи такої етики багато в чому збігаються з ідеалізованими морально-етичними постулатами народного казкового наративу.

Людина в сучасній теорії тексту та комунікації

«Антропологічний поворот» минулого століття сприяв наближенню антропології до інших наук, тим самим поставивши людину в центр досліджень, про що неодноразово зазначали вчені: «В результаті поглиблення класичного еволюціонізму в історичній, функціональній та структурній антропології змінилося спрямування

подальшої теоретичної еволюції. Поряд із тенденцією до синтезу з прагматизмом, психоаналізом, структуралізмом, феноменологією та герменевтикою у культурній антропології намічається тенденція до екстенсивного поширення новітнього розуміння проблеми людини на суміжні сфери гуманітарного знання: соціологію, економічну антропологію, антропологічну географію, етнолінгвістику» [Головко 1997, с. 50].

Сучасні українські філософи наголошують на тому, що не просто людина стає предметом посиленої уваги, а «антропологізується» сама наука як така, у своїх принципових підходах, методах та конкретному інструментарії. Виникає тенденція зближення наукового знання з дисциплінами філософськими і зокрема філософською антропологією. Філософським змістом наповнюються гуманітарні науки: «Розгляд людського буття-у-світі в основних вимірах його, що здійснюється у таких спеціальних (гуманітарних) науках, як метазавдання, або проблема, що виникає у перебігу тематизації їх основного матеріалу, містить у собі питання про спосіб буття людини у світі, що, зрештою, веде вглиб, – до епіцентру всезагального аналізу основного образу людської суб'єктивності. Тут уже, тобто в так званих науках про дух, де предметом стають людська свідомість, свобода, моральність, любов тощо, темою є „Як?“ виконання людського буття й існує більш-менш „безпосередній“ взаємозв'язок наукового знання про людину з філософським осмисленням її місця у світі, єдності та смислу її буття» [Філософія: Світ людини 2003, с. 81, 82].

Нових аспектів набуває вивчення людини й у філологічних дисциплінах, яким у наш час притаманне лінгвістичне спрямування, застосування філософських, психологічних, культурологічних методик у дослідженнях. Одним із головних принципів сучасного наукового вивчення став **експансіонізм**, що орієнтує лінгвістичні дослідження на використання даних інших наук. Виникають такі напрямки, як *лінгвосоціологія*, *лінгвопсихологія*, *лінгвокультурологія*, *лінгвопалеонтологія*, *лінгвоетнологія* (*етнолінгвістика*), *лінгвофольклористика*, де практикується розгляд взаємозв'язку мови, духовної та ін. культури народу, народного менталітету й народної творчості.

Сучасна антропологічна модель розглядає мовні явища у проекції на вищий рівень організації мови, котрий передбачає обов'язкову присутність людини. Антропоцентризм виявляється у психологічному спрямуванні мовно-мовленнєвого процесу, соціальному аспекті, як спільність комунікаційних принципів, у функціонуванні мови, в системно-структурних особливостях, як фундамент будови мови та ін.

Мовознавство нині зазнало кардинальних змін. Відбувся перехід від «іманентної» лінгвістики, яка розглядає мову як замкнуту систему, до антропологічної, яка вивчає мову в тісному зв'язку з людиною, її мисленням, свідомістю, духовно-практичною діяльністю. У лінгвістиці відбулося зміщення інтересу з предметного (об'єктивного) плану на особистісний (суб'єктивний чи суб'єктний), де мова почала вивчатися не лише як внутрішньо організована система, а й у її реальному функціонуванні. Замість мови як системи предметом вивчення стало мовлення, замість речення – висловлювання (будь-якого об'єму – від репліки до повісті), яке

слід розуміти як «мовленнєвий акт». Вводиться поняття дискурсу, що має широкий діапазон значень.

Публікація 1916 р. «Курсу загальної лінгвістики» Ф. де Соссюра стала подією, яка розпочала герметичні мовознавчі дослідження словесного знака, а закінчилася новою онтологією людини. Теорія де Соссюра визначила характер багатьох досліджень і дала поштовх до появи окремих літературно-теоретичних методів. Розрізнення де Соссюром мови і мовлення (*langage* і *parole*), його концепція знака, синхронності та діахронності лягли в основу структуральної лінгвістики – термін, який увела в обіг Празька лінгвістична школа наприкінці 20-х років.

Лінгвопсихологічні основи мови вперше сформулював В. Гумбольдт, якому належить ідея про «*порівняльну антропологію*»: «Мені вдалося відкрити – і я дедалі більше переймаюся цією думкою, – що за посередництва мови можна огледіти найвищі й найглибші сфери і все багатоманіття світу» [Гумбольдт 1984, с. 6].

Гумбольдт вбачав у мовній здатності не лише унікальний дар людини, а й її сутнісну характеристику. Він ввів також поняття «*мовна свідомість народу*», «*мовне бачення світу*». Мову він розглядав не як продукт діяльності, а як саму діяльність.

Одна із фундаментальних засад мислення відомого українського філолога О. Потебні – це ідея мови як пізнавальної діяльності. На основі цієї ідеї вчений пропонує своє розуміння слова як засобу спілкування і засобу творення думки. Він вважає, що значення однієї й тієї самої словесно вираженої думки є різним у мовця і слухача, висловлене значення є нетотожним рецепційному.

Важливими є думки вченого і в галузі психолінгвістики. Він розробив своє вчення про внутрішню форму слова. Згідно з цим вченням кожне слово за своєю структурою становить сукупність членороздільного звуку, внутрішньої форми й значення (змісту). Внутрішня форма тісно пов'язана з етимологічним значенням слова, із відношенням «змісту думки до свідомості» й виступає як засіб передачі значення. За Потебнею завдяки цьому відбувається перехід від образу предмета до поняття про предмет, не існує думки без мови і мови без думки.

Вчення про внутрішню форму слова Потебня застосував і до художнього твору. На думку Потебні, основними складниками мистецтва є образ значення, його мова полісемантична, а його специфіка ґрунтується на неадекватності кількості образів і множинності можливих значень. Ученого цікавили питання людинообразності, антропоморфізму мовного відображення і пізнання дійсності.

Отже, в центрі уваги дослідників виявилися два кола питань: *визначення того, як людина впливає на мову; визначення того, як мова впливає на людину, її мислення тощо.*

У зв'язку з цим у сучасній науці «на перший план вийшла мета – дослідження комунікативної взаємодії індивідів, орієнтованої на їх діалогічне взаєморозуміння відповідно до параметрів мови, середовища і культури. Комунікацію почали розглядати разом з когнітивними, етнопсихологічними, культурними, соціальними та ін. чинниками» [Селиванова 2002, с. 7]. Селиванова в числі таких текстово-дискурс-

них категорій мови, як цілісність, інформативність, здатність до членування, референціальність та ін., називає категорію **антропоцентричності**, яка, на її думку, виявляється в тому, що гносеологічним і комунікативним центром дискурсу й тексту є людина, її індивідуальна свідомість. Вона називає три **антропоцентри** художнього твору: автора, читача й персонажа, зазначаючи, що антропоцентрична репрезентація в дискурсі є більш різноплановою і проєктується в систему діалогічних зв'язків автора і його тексту, автора і гаданого читача, читача й тексту, конкретного читача і автора [Там само, с. 2].

Отже, текст вивчається не як іманентна сутність, а як елемент цілісної системи «дійсність – свідомість – модель світу – мова – автор – текст – читач – проєкція». Він розглядається як особливий вид мовленнєвого спілкування, який має подібно до іншого комунікативного акту двосторонній характер, що виявляється насамперед у тому, що кожний з учасників спілкування виконує власну «мовну партію». У зв'язку з таким розумінням тексту в якості релевантних ознак виступають його *діалогічність* і *антропоцентричність*.

Отже, вихідним пунктом вивчень виявляється **текст** (*мегатекст, дискурс*), що розглядається як опис світу і ставлення людей до світу: «Гуманітарні науки – науки про людину та її специфіку, а не про безголосу річ і природне явище, – писав М. Бахтін. – Людина в її людській специфіці завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст (хоча б і потенційний). Там, де вивчають людину поза текстом і незалежно від нього, це вже не гуманітарні науки (анатомія і фізіологія людини тощо). Людський вчинок є потенційним текстом і може бути зрозумілим (як людський вчинок, а не фізичне явище) тільки у діалогічному контексті свого часу (як репліка, як смислова позиція, як система мотивів)» [Бахтін 1996, с. 319]. Далі він окреслює призначення тексту: «...Текст – первісна даність (реальність) і вихідна точка кожної гуманітарної дисципліни. Конгломерат різноманітних знань та методів, які називаються філологією, лінгвістикою, літературою, наукознавством тощо. Виходячи з тексту, вони бредуть у різних напрямках, вихоплюючи різнорідні шматки природи, суспільного життя, психіки, історію, об'єднують їх то каузальними, то смисловими зв'язками, перемішують констатації з оцінками» [Там само, с. 320].

На думку вчених, текст не є одиницею мови, текстомою, він поєднує художню функцію з іншими – магічною, моральною, юридичною та ін., є основною одиницею комунікації, способом збереження і передачі інформації, продуктом певної історичної епохи, відображає психічне життя індивіда [Беянин 2000, с. 8].

Художній текст характеризується особливою антропоцентричністю: «Антропоцентрична спрямованість – невід'ємна риса будь-якого тексту. Характерною ж особливістю художнього тексту є його абсолютна антропоцентричність, що виникає на перетині трьох координат: людина перебуває в центрі процесу літературної комунікації нації, по-перше, як особа, що розмовляє, по-друге, як особа, що сприймає, і, нарешті, по-третє, як об'єкт словесного твору; оскільки опис природи, зображення предметів матеріальної культури, фантастичних істот усвідомлюється лише в



їх співвідношенні з особливостями людської життєдіяльності і сприяє, передусім, так само як і пряме зображення характеру, відображенню і пізнанню неповторної індивідуальності людини, свідомого суб'єкта дійсності, більш глибокому проникненню у її внутрішній світ. Навіть тоді, коли художник прагне створити образ, який принципово відрізняється від людини, людина є присутня як модель заперечення в його свідомості, тому такі тексти теж є антропоцентричними за своїм змістом. Іншими словами, абсолютна антропоцентричність художнього тексту обумовлена домінуючим зображенням людини, її зв'язків зі світом, її орієнтації в ньому» [Данилко 1987, с. 3, 4].

Антропоцентризм актуалізується у будь-якій формі духовної культури, а також у художній літературі та фольклорі. М. Зубрицька так характеризує цей процес ХХ ст.: «Початок століття ознаменувався подіями та явищами, які засвідчили нове осмислення людини, світу, традиційних вартостей, докорінне відмінне розуміння онтології художнього тексту. Епоха географічних відкриттів завершилася, уявлення про далекі екзотичні країни вичерпали себе, об'єктом гуманітарних наук стала людина та її внутрішній світ. „Світ, людина, вартості” – так можна схарактеризувати бурхливий розвиток інтелектуальної думки на початку століття, що вплинула на всі сфери культурного життя. Що таке людина? Тільки частина природи чи щось інше? Якщо так, то чому завдячує те щось інше”: Богові? власній активності? своєму мисленню? Що таке „людина та її твір?”. Відповіді на ці важливі питання будуть різні, іноді полярні, але обов'язково обґрунтовані відмінними одна від одної теоріями. Чітких меж між цими теоріями немає, їм притаманна онтологічна флюїдність та семантична інтертекстуальність... Ніцшеанівська ідея двох начал творчості, теорія інтуїції Бергсона, фрейдівська концепція підсвідомості, його інтерпретація снів та творчого фантазування, гуссерлівська феноменологія відкрили перспективу нового бачення людини, її творчості і спричинили наслідування у культурології та літературі. Ці ідеї започаткували дискурси, які розгорталися та доповнювалися впродовж усього ХХ ст.» [Зубрицька 1996, с. 10, 11].

Інтерес до людини в сучасній фольклористиці виявляється насамперед у нових підходах до фольклорної комунікації, вивченні функціонування художнього тексту у часі й просторі, культурологічних підходах, звертанні до психології творчості, психоаналізу та теорії архетипів, міждисциплінарному підході під час розгляду уснопоетичних явищ, стрімкому розвитку лінгвофольклористики, етнолінгвістики тощо. Превалює «макросоціологічний підхід» – вивчення відносин між соціальною групою та її усною літературою. Центром уваги стає виконавець, його біографія, погляди тощо.

Антропологічні версії в різні епохи змінювалися залежно від часу і панівних поглядів. Своє бачення людини виробили міфологія, релігія, філософія, містичні вчення. У поглядах на людину кардинально розходяться Схід (у широкому розумінні) та Захід. У наш час, який називають *віком людини*, назріла потреба її комплексного вивчення різними науками під егідою філософії та психології.



Розділ II. Антропоцентри народної казки Українських Карпат

Герой казки як взірець для наслідування

Номінація та атрибути

Антропоцентризм будь-якого художнього тексту об'єктивується взаємовідношенням автора, дійових осіб та читача. Епіцентрами казки як художнього твору виступають казкар (оповідач), персонажі та слухачі/читачі.

Серед антропоцентрів «адресант – персонаж – адресат» персонаж посідає особливе місце. Через характеристику персонажів, їх художні портрети автор прагне виразити ідею твору. Однак це вираження відбувається інакше в літературному та фольклорному творах, де образ підпорядковується ідеї твору, про що зазначав В. Анікін: «У казці переважає прагнення навчити, викласти наперед певну думку, і ця думка повністю підпорядковує художній образ. Казкар змушує своїх героїв діяти так, як йому потрібно, ставить героїв у вигадані, нереальні ситуації. Словом, казкар підпорядковує образ передусім тій думці, яка заповонила його свідомість. Тому казкар нехтує правдоподібністю, допускає зміщення реального плану у зображенні життя. Тут ідея *визначає* образ... Образ у казці є службовим: він не тільки *втілює* певну ідею, а й цілковито *визначається* цією ідеєю. Тут первинною є ідея і вторинною зображувана картина життя, тоді як у творі, що зберігає правдоподібність, первісною є зображувана картина життя, а ідея вторинною. Особливе ідейне завдання рішуче впливає на *сам характер образів*, які творить казкар. У цьому сенсі ми й кажемо: ідея визначає образ» [Анікин 1959, с. 43].

Саме тому персонажі казки чітко поділяються на позитивні та негативні й репрезентують розмаїті людські особистості, становлячи певну систему. Ще Максим Горький наголошував на тому, що в народній творчості існують всі поетичні узагальнення, всі прославлені образи й типи.

Казкові герої та персонажі здавна цікавили як дослідників фольклору, так і багатьох митців, які вводили їх до своїх творів.

Особливості казкової структури, її усталеність уможливають виокремити основні типи персонажів за їхніми функціями. В. Пропп називає у народній казці 31 функцію (вчинки дійових осіб) та згідно з ними 7 персонажів: *героя, фальшивого героя, царівну, шкідника, дарувальника, помічника, відправника*. Ці функції зарубіжні вчені Кеннет Пайк, а потім Алан Дандес назвали мотивемами й поклали їх в основу аналізу не лише казки, а й деяких інших жанрів фольклору [Дандес 2003].

Методику Проппа дещо модифікувала Броніслава Кербеліте; вона здійснила структурно-семантичний аналіз казки й визначила найпростіші т. зв. елементарні сюжети (ЕС), що можуть утворювати різні комбінації і бути основою самостійних творів. Дослідниця застосувала також семантичну мову їх опису, що складається з назв персонажів, дій персонажів та ситуацій. Таким чином, вона виділила *героя* та *антипода*. На основі родинної та територіальної близькості з героєм та антиподом визначаються класи другорядних персонажів ЕС: *близький до героя*, *близький до антипода* та *нейтральний персонаж* [Кербеліте 2005].

Слена Новик, яка чимало уваги приділила структурному вивченню казки (див. спільну теоретичну розвідку [Мелетинский, Неклюдов, Новик 1969]), виділяє інший рівень діючих осіб, кладучи в основу розмежування їх семантичні ознаки: «Йдеться про опис персонажів чарівної казки у вигляді пучків ознак, виділенні серед цих ознак постійних величин і змінних величин, а також правил їх комбінування. Це завдання вирішується на міжсюжетному рівні... Нас цікавить не те, який персонаж виконує яку роль, а який він сам по собі... Ми беремо лише ті семантичні характеристики, які мають значення для розвитку сюжету, тобто ознаки, що утворюють колізію» [Новик 1975, с. 218]. Таким чином, дослідниця виділяє чотири групи семантичних ознак персонажів й характеризує їх за: I. Індивідуальним статусом (зовнішність, стать, вік, оціночні характеристики та ін.); II. Сімейним статусом (ступені родичання тощо); III. Становим статусом (соціальна, професійна приналежність тощо); IV. Локалізацією (місце дії, його особливості).

Образам російської народної чарівної казки присвятив свою монографію Микола Новиков [Новиков 1974], який називає *справжніх*, а також *іронічних цапливців*, тобто прихованих героїв, справжня суть яких розкривається під час перебігу сюжету. До помічників героя він зараховує насамперед *дружину (наречену)* героя, а також *різних людей, тварин та надприродні істоти*, які на всіх етапах казки йому допомагають. До групи антагоністів героя належать *злі чарівники, відьми, змії, Коциї* тощо, це можуть бути й люди – *цар, пан, зла мачуха* та інші дійові особи, що включаються в колізії сімейного чи соціального плану. Новиков розглядає окремих персонажів, описує їх імена та прізвиська, зовнішні та внутрішні якості, а також за показником СУС подає основні сюжети та мотиви казок, де вони трапляються. Новиков здійснив також порівняльне дослідження персонажів російської та болгарської народної чарівної казки [Новиков 1968].

На три групи поділяє персонажів чарівної казки українська фольклористка Лідія Дунаєвська, це *злотворці, добротворці та знедолені* [Дунаєвська 1998].

Героєм чарівної казки присвятив своє дослідження Єлізар Мелетинський [Мелетинский 1958], у якому він простежив походження образів знедолених – *молдшого брата, падчерки* та ін., зокрема їх соціальне підґрунтя.

Значне місце героям української соціально-побутової казки приділяє у своїй монографії Олеся Бріцина [Бріцина 1989], яка розглядає їх як *дурня* й *хитруна* та

ззначає, що на відміну від фантастичної казки герой побутової перемагає завдяки своїм особистим якостям, а не допомозі ззовні.

На думку В. Юдіна, розрізнення цих двох універсальних типів побутової казки пояснюється тим, що будь-який різновид цієї казки буде створений на виявах хитрості чи дурості. Водночас *блазень* (хитрун) побутової казки легко перебирає роль *дурня* й навпаки, вони можуть зливатися в один неподільний тип хитрого дурня чи придуркуватого блазня – *дурньо-блазня*. Цей образ широко увійшов і в літературу, перетворився на всевітній художній тип, який «зосередив у собі невичерпні можливості смислового й символічного оновлення» [Юдин 2006, с. 208].

Власне, казкові персонажі розглядаються у всіх значних за обсягом монографіях, присвячених казці, а також в окремих дослідженнях: зокрема даються характеристики основних рис героїв та їх противників, відзначається їх роль у сюжеті та мотивах тощо [Ведерникова 1975; Аникин 1959; Дунаєвська 1998; Мушкетик 1990; Зуева 1978; Honti 1945; Braun 1923; Kovács 1979; Voigt 2007–2009; Boldizsár 1997, 2004]. Вони цікавлять також літературознавців, мовознавців, культурологів, психологів та ін. Так, казкові фольклорні імена розглядають в аспекті сучасної лінгвофольклористики та етнолінгвістики [Редьквa 2008; Порпуліт 2000]. Угорські науковці на основі мадярських казок склали тезаурус власних назв, більшу частину якого становлять назви персонажів [Marosi 1981; Balázs 1983; Balázs, Várkonyi 1987; Balázs, Barati, Wolosz 1989].

Усіх казкових персонажів групує навколо себе основний персонаж чи герой казки, з яким пов'язане її основне дійство. Герой значною мірою впливає на сюжет і композицію твору. Він веде всю дію, починає і завершує казку. Угорська дослідниця Лінда Дег писала: «...Цікаво, що чарівна казка може бути коротко визначена як життєва історія, яка включає мандрівку пригодами від дитинства до зрілості, структуровану етапами набуття нових можливостей через трансформації» [Дег 1997, с. 86].

Ця героєцентричність є однією з основних особливостей казки. Герой народної казки значно відрізняється від літературного персонажа, і насамперед тим, що казкар через цей образ має донести до слухачів вироблені віками правила виживання в суспільстві, усталені моральні норми, яким треба слідувати. Адже казка є своєрідним ідейно-естетичним й етичним кодексом народу, у ній втілені моральні поняття та уявлення людини. Тобто основним є повчальне, дидактичне спрямування твору, що й визначає специфіку формування образів. У структурі морального ідеалу казки найзначнішим є «ідеологічний аспект», що обумовлює природу поведінкової нормативності. Позитивний герой – це соціально-ідеологічний канон, зразок для наслідування.

Саме тому він стає втіленням кращих людських якостей, є прекрасним як зовнішньо, так і внутрішньо, тобто досконалим у всьому, його вчинки й дії є показовими, еталонними. Отже, герой є ідеалом, наближеним до ідеалу всього людства, адже уявлення про кращі людські риси формувалися віками і вироблялися згідно з чітким поділом на негативне й позитивне у навколишньому світі й у самій лю-

дині. Нагромадження у свідомості й підсвідомості уявлень про добро і зло вже на найбільш ранніх стадіях формування людської психіки спричинювало утворення логічних інваріантів (за Юнгом – архетипів), які реалізувалися в діяльності міфологічних, а потім казкових героїв. Еволюція морально-психологічних якостей відображає еволюцію ціннісних орієнтирів усього соціуму. Микола Кравцов зазначав: «Можна зробити припущення, що найранішим видом типізації була відсторонено психологічна типізація (наприклад, образ Іванка-дурника). У подібній типізації здебільшого поєднуються узагальнені психологічні риси з моральною оцінкою героя, який належить до категорії позитивних чи негативних персонажів, добрих чи злих. Морально-психологічне обличчя героя оцінюється з народної точки зору, яка в даному випадку збігає з моральними принципами, виробленими суспільством у глибокій давнині, з принципами, які згідно зі своїм очевидним суспільно-корисним характером зберігають своє значення і в наш час та існуватимуть і далі, поглиблюючись і вдосконалюючись в міру прогресивного розвитку суспільства. Такими є доброта, чесність, правдивість, сміливість, притаманні позитивним персонажам фольклорних творів» [Кравцов 1969, с. 79].

Отже, художній образ у зв'язку зі специфікою фольклорного узагальнення має риси «групової індивідуалізації», є типом. Він зберігає стійкі, характерні для нього ознаки, хоч під яким іменем він діяв у казці. Тим паче, що він існує в кількох вимірах: в окремому творі, у сумі його варіантів, у циклі творів про цей персонаж. М. Горький писав: «За казками, за піснями мною відчувалась якась казкова істота, що творить усі казки й пісні. Вона нібито й не сильна, але розумна, спостережлива, смілива, вперта, перемагає всіх і вся своєю впертістю. Я кажу – істота, тому що герої казок, переходячи з одної в іншу, повторюючись, склалися мною в одне обличчя, в одну фігуру. Істота ця зовсім не схожа на людей, серед яких я жив, і чим дорослішим я ставав, тим різкіше і яскравіше бачив я відмінність між казкою і нудним, жалісливо зітхаючим буденним життям ненаситно-жадібних, заздрісних людей» [Горький 1937, с. 174].

Недарма типове пов'язується з міфологічним: «...в типовому завжди є багато міфічного. Міфічного в тому сенсі, що типове, як і будь-який міф, – це первісний зразок, первісна форма життя, позачасова схема, виведена з древності формула, в яку вкладається життя, що себе усвідомлює, і непевно намагається знову набути прикмет, колись визначених йому наперед» [Манн 1960, с. 175].

Образи героїв казок є схематичними, чіткими й викінченими, їхні характери не розвиваються у творі, вони є готовими, заданими, тобто незмінними. Саме ця статичність характеру персонажа за динамікою ситуацій, у які він потрапляє, надає його образу особливої переконливості, впливовості, впізнаваності і в умовах різкої зміни умов найкраще виявляє гостроту й чіткість життєвого конфлікту.

Казкових героїв можна поділити на два типи: це герої, серед яких є могутні богатири, а також, так би мовити, приховані герої, внутрішня суть яких розкривається по ходу дії казки (іронічні щасливці).

Зазвичай герої не має імені, а діє в казці як узагальнений тип, що має певний соціальний, віковий, статевий, етнічний статус. Це може бути просто *хлопець, чоловік, царевич, солдат, бідняк, пастух* тощо. У казках Українських Карпат з'являються також герої з характерним етнічним статусом, це *русин, жителі гір – гуцул і верховинець*, які легко, зрештою, як і інші, можуть замінятися на *чоловіка, хлопця, бідного чоловіка* тощо, що свідчить про широкий діапазон ролей певного образу в казці, його популярність у народі, типовість, звичайність. В угорців це також *простий хлопець, бідний хлопець, сирота, хлопчик-підпасок, свинопас, візниця, королевич* та ін. Саме ця звичайність і простота героя дає можливість слухачеві ніби ставати на його місце, переживаючи разом з ним цікаві пригоди та події.

Герой може мати звичайне ім'я або ж прізвисько, які служать засобом номінації та індивідуалізації персонажів за подібними особливостями – соціальними, психологічними, віковими, фізичними, функціональними.

Здатність давати імена виникла у людства давно у зв'язку з необхідністю орієнтації в суспільстві, виробленні певної поведінки, розмежування на друзів та ворогів, й імена ці завжди щось означали. Імена вибиралися за часом чи періодом народження дитини, розташуванням зірок, обставинами народження, за бажанням надати певних якостей дитині тощо. Вважалося, що ім'я впливає на долю, характер, здібності, життєвий шлях.

Шерег фольклорних імен поряд з літературними увійшов у скарбницю культури народу, вони стали називними, це Іван-царевич, Іван-дурник, Котигорошко, Єлена Прекрасна, Спляча Красуня та ін. В угорців це Лудаш Маті, Толді, Чарівно Прекрасна Лона.

У казках відображаються й сільські звичаї, коли за якимись – здебільшого негативними – ознаками людині дається т. зв. прозивалка, яка може навічно закріпитися не лише за нею, а й переходити на інших членів сім'ї, навіть в інші покоління, тобто в розмовній мові вживатися замість прізвища. Прозивалки бувають дуже влучними, смішними, багатими на різні асоціації, іноді й образливими, адже замкнута мораль села була досить жорсткою. Вони зберігаються і в наш час.

Дещо рідше, ніж у казках Східної України, у казках Карпат побутує ім'я *Іван* (Іванко, Івонець, Іван Русин). Поряд із звичними українськими іменами в народній прозі регіону можуть траплятися менш поширені, запозичені від інших, сусідніх етнічних спільнот. До прикладу, з угорської мови прийшли антропоніми *Лайош, Маріка, Ілонка, Ружа* та ін., з молдавської – богатир *Іван Фат Фрумос*, з російської *Єруслан Лазаревич, Єлена Прекрасна*, з польської – *Ванда, Мундзьо, Адамик* та ін.

Казкові імена героїв чарівних казок дістають залежно від: а) обставин народження; б) особистісних якостей; в) суспільного становища, життєвих умов.

Часто на початку казки змальовується ситуація, коли у сім'ї немає дитини. Це вважалося великим горем у всі часи. Батьки дуже журяться з цієї причини. Бідні люди здебільшого тому, що немає кому допомагати по господарству, не буде кому «доглядіти на старості», «розвеселити» тощо. Цар переживає, бо не матиме спад-



коємця, якому він зможе передати царство, залишити державу і своє багатство. Та найбільше сумує жінка, яке не може реалізувати свого материнського інстинкту. Зневірена, вона просить у Бога дати хоча б якого сина чи доньку: «Жінка подивилась – маленький рачок лізе спереду неї. Плачучи, говорить: – *Боже, дай мені хоча б таку дитину, як оцей рачок*» [Казки села 1979, с. 45]. Бог дає хлопчика, якого називають *Рачок*. В угорській казці «Королевич від змії» бездітна королева побачила в лісі змію і побажала мати хоча б таку дитину. Хлопчика, що знайшовся у неї, назвали *Малий Яношка, від змії. Медвеже вушко* народився від шлюбу дівчини з ведмедем (АТУ 650 А). Тут відчуваємо відгомін давніх тотемічних вірувань, уявлення про першопредка - тварину, яка є захисником роду. Щоб захистити у майбутньому, хлопчика з однойменної казки назвали *Козячою Лапкою*, аби він не мав людського імені і його не вкрали, як інших дітей.

Івана Яворового з однойменної казки охрестили так тому, що батько витесав його з явора. *Василь-царевич* отримав своє ім'я в час хрещення, «коли ксьондз подивися до календаря, яке свято тої днини. А там написано, щоб інакше ім'я не надати, лишень *Василь-царевич*, і на те ім'я охрестили хлопця» [Казки Покуття 2001, с. 105].

Про те, що ім'я дається при хрещенні, згадується і в угорських казках. Так, витязь має вертатися додому з далекої подорожі лише для того, щоб похреститися та отримати ім'я, бо без імені не можна блукати світом (казка «Рудольф та Юдінка»).

В одній з казок діти чудесним способом вилуплюються з яйця. Так, дванадцятото з братів прозвали *Вилупком* тому, що його вилупали з яйця, сам він не міг вийти на світ.

Син може називатися за порядком народження у сім'ї, це число у даному випадку стає магічним, адже його підказує бідному чоловікові король білок. З цим ім'ям – *Дев'ятий* пов'язуються надзвичайні здібності хлопця: «*Hát ez a kilenc a kilencedik napon már futkározott, a kilencedik héten növekedésben utolérte legidősebb bátyait is, a kilencedik hónapban pedig fogta magát, kiment az erdőbe, vágott egy cséprnyelet... A cséprnyel egy tizenegy méteres szálga volt*» [Három arany 1973, p. 113] – (Тож цей *дев'ятий* на *дев'ятий* день уже бігав, на *дев'ятому* тижні за зростом догнав найстарших братів, а на *дев'ятий* місяць зібрався, пішов до лісу, вирізав держак для ціпа... Довжина держака була одинадцять метрів).

Жінка у казці може зачати дитину будь-яким чином, залежно від обставин, зокрема шляхом «партеногенезису» (незайманого зачаття), віра в яке сягає епохи матриархату. В угорській казці «Янош-квітка» дівчина, несучи батькові обід, заблукала і опинилася на чудовому полі, де яро зеленіла трава, запаморочливо пахли дикі квіти. Над головою в неї співали солов'ї, вона час від часу нахилялася, щоб зірвати і вплести у вінок польову квітку. Увечері на полі стало дуже красиво від срібного місячного сайва. Дівчина почала танцювати й угледіла велику квітку, підійшла ближче й побачила срібну колиску, а в ній чудового хлопчика, який називав її мамою і просив її погодувати його. Її груди налилися молоком і вона погодувала немовля, яке відтоді стало її сином *Яношем-квіткою*.

В іншій угорській казці дружина короля, який пішов на війну, доглядала в саду за квітами й понюхала одну з них. Від цього завагітніла і, боячись гніву чоловіка, подалася за 77 країн і там у лісі серед квітів народила хлопчика, якого так і назвала – *Квітковий аромат*.

Дитина називається і за місцем, де її знайшли. Так, *Березовабія* знайшли під березою, тому й так назвали. Так само між дубами і березами наткнулися на іншого маленького хлопчика й дали йому ймення «*Дуб-береза*».

Реалістичними деталями сповнюється початок казки «Пригоди Найди». Починається вона оповіддю про вагітність дівчини, яка таємно від усіх народила в лісі дитину, сплела кошика, поклала туди хлопчика й пустила на воду. Кошик той підібрав мельник, приніс додому, а там його жінка саме народила дитину. Подружжя почало виховувати обох хлопчиків, видаючи їх за близнят. Та, як і в житті, таємниця поступово розкривається, брат *Найди* підозрює, що той нерідний і насміхається з нього. У казці психологічно точно описується душевна трагедія нерідної дитини: «Повиростали оба великі. Одного разу посварилися оба. Той сказав знову тому: «Ти, Найдо!» – Скажіть мені, тату, чи я Найда? – Каже мельник: – Де ти найда, ти мій син. – А він пішов у місто, купив собі троє пістолет, приходить до дому і каже до мельника: – Кажіть мені, чи я найда, бо як не кажете, то одно пістолет у вас, друге в маму, а третє в брата. – Взяв та сказав мельник, що його найшов тоді» [Казки Покуття 2001, с. 238].

В іншій казці до імені Найда додається означення «водоплив», оскільки його знаходять у воді.

Номінація персонажів пов'язана також із їх особистими якостями, зовнішніми чи внутрішніми. Так, герої-богатири мають відповідну зовнішність, є ставними, могутніми, через це й отримують імена *Іван Грубий*, *Гриць Залізник*, *Іван-богатур*, *Бориня-зміборець* та ін.

Блискучий Янош з однойменної угорської казки отримав своє ім'я за красиву, сліпучу зовнішність, бо якщо на сонце ще можна дивитися, то в його сяючі очі не міг ніхто. Навіть відьма, яка нібито вже звикла до золотого сяйва його очей, раз звівши погляд на Яноша, ледь не осліпла. *Короля Дроздоборода* з угорської казки так прозвала принцеса за довгий ніс.

Та герой може бути й маленьким на зріст, просто крихітним, за що в однойменній угорській казці отримує прізвисько *Янко-горошина*, *Янко-Біб*: «Hol vót, hol nem vót, vót eccer egy szeginy ember, felesíivel. Azoknak valahogy nem akart lenni gyerekök. Hát az asszony fohászodott, hogy legalább csak ojan kisfiacsakája születhetne, mint egy borsszem. Azzal is meg lenne elígedve. Hát úgyis történt, hogy eccer lett nekik gyerekök. Hát az ojan kicsike vót, mint egy borsszem. Csak az nem akart megnyöni» [Ungi népmesék 1989, p. 129] – (Було, де не було, був раз один бідний чоловік, з дружиною. Їм все не вдавалося мати дітей. Тож дружина щораз зітхала, мовляв, хай би народився хоча б такий невеличкий, як горошина перцю. І цього б їй вистачило. І так сталося, що з'явився в них хлопчик. Та був *таким малим, як горошина перцю*).

Й не ріс далі). Через свій крихітний зріст Янко переживає безліч прикрих пригод – так, він засинає під листком, його з'їдає віл, він потрапляє йому в кишки, далі їх пожирає вовк тощо. Та згодом саме через свою особливість Янко досягає успіхів у житті – він ховається в кишені у розбійника, який разом з іншими хоче пограбувати короля, й попереджає того про напад, а згодом забирає скарби розбійників та одружується з дочкою короля. А насамкінець, випивши води із чарівного джерела, він стає високим багатирем.

Так само *Янко – Вівсяне Зерня* з однойменної угорської казки отримав своє ім'я через те, що народився на вівсяній землі й на зріст був не більшим од вівсяної зернини.

У багатьох народів світу популярною є казка про хлопчика *Мізинчика* – АТУ 700 (Хлопчин-мізинчик). Так, крихітний хлопчик величиною з найменший палець на руці виявляється найрозумнішим з п'яти братів однойменної української казки й згодом рятує їх спершу від загибелі у лісі, мітючи шлях камінчиками, зарубками на дереві та хлібом, а далі й від людоджера, міняючи місцями його дочок та братів. Він характеризується як хвацький і розумний.

У подібних описах використовується такий художній засіб, як літота – змалювання ознак людини, предмета чи явища в навмисне зменшеному вигляді. Вона служить або засобом передачі симпатії та любові до персонажа, м'якого гумору, або ж сатиричного осміяння. Так, герої казок часто є такими маленькими, що асоціюються з рослинами чи предметами тощо, які годі порівнювати з людиною. Однак цих крихітних людей описано зворушливо і з симпатією, адже незважаючи на свої розміри, вони виявляються кмітливими і добросердими. Для виразності портретної характеристики персонажа літота інколи поєднується з гіперболою.

За розум чи його брак героїв прозивають *Іван-дурень*, *Мудрий Шевчик*, за шкідливість – *Шибеник*, *Грицько Перчик*, за брехливість – *Петер-дурисвіт* тощо. У казках з гумором обігрується прізвисько героя, що вживається і в прямому, і в переносному значенні: «Жив на світі парубок, який називався *Свербиногою*. Був гідний і здоровий. Брешу... Не зовсім і здоровий був – він мав один ганч: *свербіли п'яти*. Так дуже свербіли, що як посидить день-два дома, то вже його треба водою відливати – помирає сарака. А як пошвендяє десь трохи, даймо надто, на третє село, то гейби його медом нагодували. Ставав нараз веселий та гречний» [Казки Буковини 1973, с. 178].

За однією надзвичайною властивістю отримують ім'я багатирі – помічники головного героя, які й реалізують її по ходу дії казки, допомагаючи йому у виконанні складних завдань чи рятуючи у скрутних обставинах: *Перепийвода*, *Сирозем*, *Мороз*, *Валигора*, *Ломидерево*, *Вертиземля*, *Всеноїдайло*, *Всевипивайло*, *Побігайло*, *Далекогляд*, *Далекометайло*, *Сучиплита*. Вони нагадують деякі характерні українські двочастинні прізвиська, що трапляються й нині. В угорців це *Віллямдъорш* – Швидкий як Блискавка, *Гедьгордо* – Той, що носить гори, *Юлталалто* – Той, що швидко знаходить, та ін. (АТУ 513А).

За незвичайні здібності отримав своє ім'я *Бджолиний Янош* (дослівно Донго Янош – Янош, що гуде по-бджолиному). Янош справді вміє густо як бджола, бджоли його не чіпають, він допомагає людям виловлювати рої тощо. Часто на полі йому на голову сідав цілий рій. А такий рій, як відомо, приносить удачу. Тож Янош завжди мав трохи грошей.

Ім'я хлопця з угорської казки «Витязь на сімнадцять країн» (АТУ 532) *Незнайко* дав йому чарівник – добрий божок, який наділив хлопця здатністю в особливих обставинах перетворюватися на сильного і мужнього витязя. Та щоб не виказати таємниці, хлопець повинен відповідати на все «не знаю»: «– No, ídes gyermekem, amerre fogol menni, úgy foglak tíged hívni, hogy *Nemtudom és Nemtudom és Nemtudom*. Mer neked egyáltalán neved nincs» [Ungi népmesék 1989, p. 101, 102] – (Ну, любий сину, куди не йтимеш, скрізь тебе називатимуть *Незнайко і Незнайко і Незнайко*. Бо ти взагалі не маєш імені).

В іншому варіанті казки мовчати королевичу велить його чарівний кінь: «A fiú beszökött a kertbe, és a kertészhez juhászodott. Rögtön segidkezett: a vedret vette, locsolt, vizet hozott, gyomlált. A kertész csak figyelt, és elkezdte kérdezni: – Ki vagy te? Mi járatba vagy? Hogy gyöttél? Mikor gyöttél? Honnat gyöttél? De a fiú nem szólt. Mindenre azt mondta: – Nem tudom. – Teltek a napok, múltak. A kertész csak kérdezgeti a fiut. De ő csak mindenre: “Nem tudom” és “Nem tudom”. – Hogy híjnak? – kérdezte. – Arra is csak azt mondta: “Nem tudom”. Mijen nevet adjon a kertész neki, mijen nevet? “Azt nem tudom, hogy hogy hívják, honnan jött, vagy ki ez, mi ez? Legyen *Nemtudomka!*”» [Там само, p. 109] – (Хлопець увійшов до саду й став на службу до садівника. Одразу став допомагати: носив відра, поливав, подавав воду, полов бур'яни. Садівник пригледівся до нього, а потім почав розпитувати: – Хто ти? Куди прямуєш? Як сюди прибув? Коли прибув? Звідки прибув? Та хлопець не казав. На все відповідав: Не знаю. Йшли-минали дні. Садівник все розпитував хлопця. Та він на все: «не знаю» і «не знаю». – Як звати? – спитав. На це він лише казав: «Не знаю». Яке ж ім'я має дати йому садівник, яке ім'я? «Я не знаю, як його звати, звідки він прийшов, хто він, що він? Хай буде *Незнайко!*»).

Здебільшого герой відповідає своєму імені, його властивості розкриваються в сюжеті чи мотиві казки, тобто він слідує семантиці свого імені упродовж всього твору.

Самі за себе говорять популярні антропоніми *Іван-Царевич*, *Василь-царевич*, *Іван-Королевич*, які вказують на станова приналежність героя, тобто він походить з царської родини, є сином царя чи короля.

Інший соціальний статус має бідняк: «В одному гуцульському селі біднішого чоловіка не було як *Лесь Бідарюк*. Недарма люди склали про нього приказку: «*Сім бід тягнуться до Леся на обід*». Було в Леся семеро дітей, одне від одного менше. Тяжко було годувати малих Бідарюків та Бідарючок. Жінка хворіла, та й Леся ледве ноги волочить» [Правда та Кривда 1982, с. 217].

Парубок-Переможець та *Бориня-змієборець* отримали прізвиська за перемоги над зміями. Так само і *Справжній Юшка* з однойменної угорської казки є правди-

вим героєм, переможцем багатоголових зміїв, про що йому було напророчено ще з дитинства. До того ж він у кінці казки доводить свою «справжність» як переможець зміїв і визволитель принцес, чому протидіяли зловмисники. З древніми могутніми багатирями асоціюються імена *Єруслан Лазаревич*, *Фат-Фрумос*.

До вибору імені може долучитися чудесний покровитель. Дух лісу в нагороду за порятунок зробив сина бідного чоловіка королем. Батько, побачивши сина в пишних шатах, вигукнув: «– Ejnye az árgyéúsát, de szép fiam van! Így osztán árgyéús király lett a fiú neve, mivel a szellem királya tette, árgyéús király lett belüle» [Felsőtiszai 1956, p. 14] – (Ох, чорт забирай, ну й красень мій син! Таким чином хлопець отримав ім'я король Чорт Забирай, бо дух його зробив королем, він став королем *Чорт Забирай*). Ім'я героєві може дати Бог, якого він зустрічає в дорозі, це *Божий Фін*, *Божий Іванко*.

Деякі герої отримують прізвиська за назвою своєї професії. Це, до прикладу, *Силач-Кожум'яка*, що має мати сильні руки, чи *Кушнірик*. Так само гончар: «Жив на світі бідний чоловік. Не знав він, за що взятися, щоб якось прожити з сім'єю, не вмерти з голоду. – Немає кращого ремесла, як ліпити нові горшки й дротувати розбиті! – сказав він якось жінці й вирішив стати гончарем, а заодно й горшки дротувати. – Так і прозвали того чоловіка – *Горшкодротар*. Влітку чоловік робив з глини горшки, обпалював їх, возив до міста продавати. Зимою ходив по селах, дротував розбиті горшки, глечики та інший посуд. Непогано заробляв: за подротований – пів горшка» [Правда і кривда 1982, с. 128].

Прихований герой на початку казки видається лінивим, його вчинки нерозумними й невмотивованими, за це йому даються різні образливі прізвиська. Та він не ображається за насмішки, а наполегливо прямує до своєї мети й розкривається несподівано для всіх. Власне, це приховування якостей часто йде йому на користь: «А ті парубки мали наймолодшого брата за дурного та й його прозивали *Дзіньголосом*. Але він не був дурним, а був найрозумніший від них усіх, та й він не противився тому» [Казки Покуття 2001, с. 76].

Попелюх отримує ім'я від попелу, в якому він сидить і ним же пересипається або «мне яйці», *Івана Пецовського* так прозвали за те, що «лише любив котів і сидів на печу». *Божевільний Янко* з однойменної угорської казки отримав таке ім'я тому, що «у нього щось трохи не те було з головою».

Відомий герой угорського фольклору *Гусячий Мамі* (Ludas Mátyi) «взагалі не працював, а лише пантрував материних гусей». За мотивами казки угорський письменник Мігай Фазекаш написав комічний епічний твір, на сцені його поставив Іштван Балог. Ці твори, у свою чергу, розповсюдилися через лубкову літературу і сприяли ще більшій популярності казки, яка є відомою в усій Європі, в її основі потрійне покарання багатія за несправедливу образу бідного хлопця – АТУ 1538 (Помста обдуреної людини).

Самі за себе говорять імена *Іван Навиворит* («що б не робив, все робить навпак») та *Пригода* («бо в нього все йшло шкереберть»). Інколи трапляються й досить

екзотичні: «Жила собі вдова. Мала вона одного сина. Ніяк він її не кликав, лише «Матусю». Навіть як говорив поза очі, то так і казав – *моя матусю*. Через це і прозвали його *Матусею*» [Срібні воли 1995, с. 26].

До імен героїв можуть додаватися назви тварин, птахів тощо у випадках, коли їх перетворюють на дану істоту. Це *Лицар Лебідь* з однойменної угорської казки, *Змій-королевич*, обернений змієм, *Герумія* – перетворений в жабу царевич тощо.

Типовість образу головного героя не передбачає широкого опису його **зовнішності**, що загалом є характерним для казкової структури.

Н. Ведернікова пов'язує це з вказівкою на звичайність героя, на те, що від інших його відрізняє не зовнішній вигляд, а вчинки. М. Новиков – з апеляцією до творчої фантазії слухача: «Відхиляючись від детальних подробиць, характеристик зовнішності дійових осіб, казка, природно, безпосередньо звертається, як ми казали, до власної фантазії слухачів, мобілізуючи її на домальовування „недописаних портретів”. І само собою зрозуміло, що ці „портрети” у їх, так би мовити, конкретно чуттєвій формі, кожний із слухачів створює згідно зі своїм розумінням залежно від власного життєвого досвіду, смаків, схильностей та ідеалів. Казка дає лише поштовх і загальне спрямування уяві, залучаючи таким чином слухачів до активної співтворчості» [Новиков 1974, с. 242, 243].

Оповідь казки довго не затримується на портреті героя ще й тому, що для неї головною є динаміка події, те, що відбувається з героєм, а не його опис.

Окрім того, за умови типового набору предметів, дій і ситуацій казкові герої, відповідно, не можуть мати індивідуальної зовнішності. Таким чином, лаконічність опису зовнішності обумовлюється певним набором художніх засобів, які використовуються у даному випадку й відповідають еталонним уявленням про ідеальний портрет героя (чи героїні).

Чи не найчастіше для характеристики зовнішності у чарівних казках регіону вживається епітет *красний*: «Раз у дуже далекому краї жив собі король. У нього було три сини, *красні хлопці, як дуби*. Лиш дивитися на них!» [Три слова 1968, с. 28]. «Гора потягся до палацу, скинув із себе шкуру і став такий *красний срібноволосяний* чоловік, що диво!» [Зачаровані казкою 1984, с. 302].

Оскільки все в героєві є позитивним – і зовнішність, і якості, і вчинки, то епітет *красний* містить всі ці характеристики. Він належить до загально оцінних епітетів на відміну від частково оцінних, і включає сукупність ознак. Тобто *красний* хлопець – це красивий, добрий, хороший, працьовитий тощо. Тут добро і краса виявляються в органічній єдності. Ці поняття у казці даються в предметно-образній формі, про них можна судити і на основі поведінки персонажів, змісту ситуацій і вчинків, рис характеру дійових осіб. Саме цей метод вираження чи «опредмечування моралі» й естетики сприяє їх найбільшій наочності, доступності безпосередньому спогляданню.

Означення «красний» використовується в казках Українських Карпат не лише для характеристики людей. Це може бути також *красний кінь, красна кішка, красна*

свадібка, красна хата тощо. Словосполучення може набувати різноманітних відтінків значення: *красно* (обережно) *лити*, *красно* (акуратно) *склала*, *красно дякую*: «– Як живете, пане куратор? – Дякую, *дуже красно*. Живу *добре*, хвала Богу, й *хижа красна*, й земляця родить, лише одне мені болить» [Зачаровані казкою 1984, с. 264].

В угорських казках це аналогічне до слова *szép* – *красивий*: *красивий стрункий син*, *красиві королевичі* тощо. Означення є дуже популярним і часто також вживається в інших усталених виразах: *красивий світ*, *красиве слово*, *красиві пісні*, *чудове красиве поле*, *красиве маленьке село* та ін.

Опис зовнішності героя може посилюватися різноманітними емоційними амплікаторами, а також зворотами із значенням виділення: «такий *файний*, що *словом не розкажеш і пером не опишеш*» [Чарівне горнятко 1971, с. 48], «такий *красний* легінь, що *подібного і в семи державах не знайти*», «хлопець-пастух був *красивим* хлопцем, *не було йому пари в семи порожніх селах*» (угор.) та ін.

У казках часто вживається порівняння людей з природними явищами, рослинами тощо: «Стояв перед нею як *молодий явір, веселий, як сонечко*» [Чарівне горнятко 1971, с. 86]. «Тоді познімали шапки з голів, а *зоря так як сонце озарила всю палату царську – таке красне, красне золоте волосся мали*» [Дерев'яне чудо 1981, с. 92]. Подеколи описи деталізуються: «А хлопчик *ріс як з води – здоровий, кучерявий, синьоокий*» [Зачаровані казкою 1984, с. 184]. Герой може бути таким красенем, що навіть сонце зупиняється на заході, аби помилуватися ним (угор). А. Вежбицька зазначає: «Інша універсальна чи майже універсальна ознака людського спілкування, пов'язаного з баченням, – це важлива роль порівняння чи, більше того, універсальне поняття подібності у передачі зорових відчуттів» [Вежбицька 1996, с. 234].

Велике значення в описі зовнішності має людський погляд, коли, вражені виглядом хлопця цісарські доньки «*так дивляться, що не можуть з нього ока зірвати... та царівни з нього ока не зводять* – всі три закохалися в нього». Тобто в казках кохання приходиться з першого погляду, краса вражає і зачаровує, пробуджує в серцях любов.

Багатство лексики із зоровим сприйняттям у казці пояснюється переважанням цього виду людського сприйняття порівняно із слуховим та ін. У людини, яка в ході еволюції значною мірою втратила, до прикладу, нюх, дуже розвинутий у тварин, зорове сприйняття переважає, значною мірою заміщаючи інші органи відчуття. Так, до загальних місць казки належать вирази «*іди, куди очі ведуть / несуть*»; «*аби не потрапляв на очі*»; «*аби очі не виділи і вуха не чули*»; «*не зводити очей*»; «*тут уже людей безліч – ні перелічити, ні оком осягнути*»; «*паска така, що очі їсть*»; «*бережіть мою жінку, як очі в голові*»; «*не бачать – наче їм хтось очі зав'язав*»; «*втопити очі в кого-н.*» та ін. В угорській мові це такі вирази, як «*зник за один погляд*»; «*куди очі бачать*»; «*берегти як світ очей*»; «*людські очі прекраснішого не бачили*»; «*що бачать мої очі*» та ін. [див. про це працю: Bódis 2007].

В однойменній угорській казці пастух з очима-зірками чудесним чином отримав очі, від яких ставало світло, як вдень, а коли заплющував – так темно, «ніби все

наповнено кіптю»; «очі красного легеня були з зірок». Цього саява лякається страшний ведмідь, дикі свині тікають від нього, він залишається в живих.

У казках трапляються й комплексні характеристики героя, адже в ньому має бути все прекрасним – починаючи від зовнішності і закінчуючи внутрішніми якостями та матеріальним достатком: «хлопці красні і славні, красні і розумні»; «Не лиш красний виріс, але й лагідний, розумний... Хлопець молодий, здоровий, красний, видиться і газдівний, бо із його бесіди вони зрозуміли, що за лісом, недалеко звідси, має поле, виницю й багато худоби» [Три слова 1968, с. 134]. «Іди ж, ненько, до царя, видиш, я легінь хорошенький, пишний, красний, молоденький, та й проси царя, аби за мене свою доньку віддав... бо вус гладкий, чорнобровий, хлопець файний та здоровий» [Казки Покуття 2001, с. 310]; «Про красу дівчини й про її рукавичку слава рознеслася по цілому світі. А за морем жив один дуже вродливий, розумний і багатий царевич» [Срібні воли 1995, с. 263].

В. Анікін зазначав: «Естетика прекрасного і пафос утвердження соціальної правди є суттю чудесної оповіді. І це визначає характер поетичних форм чарівної казки. Вона малює прекрасними всіх тих персонажів, які відстоюють порядки і життя, що мають в очах народу ціну справжніх. Позитивні герої казки наділені всіма рисами досконалих людей. Вони прекрасні обличчям, казка одягла їх в парчу й оксамит» [Аникин 1959, с. 179].

Негарний хлопець у казках навіть не має шансів одружитися, дівчата обходять його стороною, тікають від нього: «А дідичів син був такий страшний, що як подивиться на тебе, можеш скиснути. Жодна дівчина на світі не хотіла видіти його» [Казки Буковини 1973, с. 52].

У деяких казках після опису зовнішності зазначається, що однієї краси мало, потрібні й інші якості, аби досягти успіху. Ця думка переважно звучить на початку казки, у час зародження інтриги, перед початком активних дій героя, й стимулює його до дій: «Але з краси не проживеш. Сам собі роздумував: “Як я маю вдома бідувати, зберуся у світ. Адже я робітний, може, й мені щастя усміхнеться”» [Три слова 1968, с. 70]. «Раз був де не був, у тій землі, де усе край світу, один чоловік: бідненький, худобненький, як церковна миша, а мав трьох синів. Поставні, вродливі, як дуби хлопці. А надто Іванко – такий красний і гречний, що з нього лише радіти, якби був достаток. Але тут злидні, а де злидні, там і краса не тішить» [Там само, с. 170]. Хлопець може бути красивим, та лінивим, однак цей гандж виправляється у ході подій: «Хлопець швидко ріс-розвивався, був гарний на вроду, менший до роботи» [Золота вежа 1983, с. 16]. «Мав чоловік сина. Виріс парубійко, та такий собі легінь, хоч картину з нього малюй, а до роботи щось не дуже квапиться» [Чарівне горнятко 1971, с. 191].

Особливе враження справляє на читача краса молодого хлопця, зачарованого у жабу, змію тощо, коли він скидає шкіру й постає в саяві своєї вроди – тут велике значення має ефект неочікуваного, таємничого, незвичного, контрастність зображення (казки «Герумія», «Наречений-жаба» та ін.).

Відповідно незвичайним, прекрасним має бути й **одяг** та **атрибути** героя: «Царевич з'їв із горішка зерня і став таким *гойним, веселим, як сонечко на небі*. Йому захотілося мати *білого коня і золотом вишите вбрання*. І в ту ж мить усе з'явилося» [Чарівне горнятко 1971, с. 164].

На контрасті побудований зовнішній вигляд героя-невдахи до і після перевтілення. Непривабливим є початковий вигляд хлопця, який *«сидить у попелі й мене яїці»*, *«у знойовці»*, *«у такій сардачині, що встид дивитися на той сардак»*. Вбрання та амуніція так змінюють зовнішність героя-невдахи, що його не впізнають рідні брати, адже контраст є вражаючим, він постає як справжній лицар: «Alatta porozékolt a tizenkét lábú, aranyszörű táltos, testén ott csillogott a színarany lovagi páncél, kezében pedig ott villagott a Világ Kardja. Aranysarkantyújával megsarkantyúzta az aranyszörű táltost, erre a táltost felemelkedett a levegőbe, s kirepül vele a várból» [Három arany 1973, р. 50] – (Під ним бив копитами *дванадцятиногий, золотошерстий кінь-талтош, на ньому самому сяяли золотого кольору рицарські лати, у руці блищала Шабля Світу. Золотими шпорами він пришпорив золотошерстого коня, на це той піднявся у повітря й полетів із замку*).

Майже постійним атрибутом героя в казках є **кінь**, до якого у казці особливе ставлення. Кінь не просто засіб пересування, він є вірним товаришем героя, часто рятує його від смерті, до того ж він може бути наділений надзвичайними здібностями, бути *чарівним*: «Кінь був *віщун* та й йому казав, де що має бути, та й він був віщуном, але не таким як кінь» [Казки Покуття 2001, с. 157]. В угорських казках і казках Закарпаття він так і називається: *кінь-татош*, кінь-чарівник.

Кінь часто має крила і може літати. Він піднімається до хмар і летить так швидко, як думка, гадка, вітер тощо, біг чи політ коня описується усталеними формулами: «Хлопець усе приготував, тоді кінь питає: – Як хочеш їхати, як вихор чи як гадка? – Так, щоб було добре і мені, і тобі. *Піднявся кінь під хмари і летять, летять, летять*. Місяць летіли без зупинки, доки не побачили велику чорну гору, а на тій горі було таке широке поле, що не мало краю» [Зачаровані казкою 1984, с. 122]; «І пішов, як вітер, білогривий татош угору» [На вербі дзвінчик 2002, с. 89].

Цікаво, що угорські дослідники, виділяючи три найвідоміші форми діалогу чарівної казки, називають також діалог поміж драконом і його конем та діалог героя з чарівним конем перед відправленням у доленосну подорож. Зрештою, деякі формули нагадують, а часто і дослівно повторюють українські формули [Vanó 1988, р. 27].

Кінь у казках *«летить як муха»*, *«як змій»*; *«зачав бігти так, як птах, таки на повітрі летить»*, *«летить під хмарами чи над хмарами»*. Кінь-чарівник наділений надприродними властивостями: «Іван приглядається: коник не простий! *Шерсть золота, замість чотирьох у нього п'ять ніг, крила зверху передніх лопаток стирчать»* [Три слова 1968, с. 168]. Ніг може бути й більше, навіть 36 (угор.).

Одним із популярних мотивів казки є пов'язане зі значними труднощами придбання гарного коня. За підказкою чарівних помічників герой служить у відьми,

виконує важкі завдання, пасе її кобилиць тощо і за це випрошує «коника-кривака»; «хрому сухерду»; «паршивого коня, на якому їде задом наперед»; «коня перепалого, сухого, хрупавого». Та диво-дивне – нещасний коник стає «таким красним, що пари йому не можна найти»; «...кинув кантар на коника того – та такий кінь став із того, що но! Як потя»; «Такий золотий коник стався з кривака, що лиш лиш дивитися на нього! А збруя, рушниця – так і світяться».

Коні недарма так широко вводяться у народні казки. Семантика і генеза образу дуже різноманітні. У давніх міфологічних уявленнях він поєднувався з птахом, звідси його властивість літати. На думку В. Проппа, він прийшов на зміну крилатому помічнику – птаху і є пізнішим персонажем порівняно з ним. До того ж він має хтонічну природу, вважався перевізником з царства живих до царства мертвих, тому в казках він часто доправляє героя в інший світ. Кінь пов'язаний також із стихією вогню, він швидкий, гарячий, дихає полум'ям тощо.

У давніх українців кінь вважався священною твариною. В українській міфології символізує відданість, вірність, витривалість, швидкість. Він – незмінний порадник свого господаря і служить йому до останньої миті. У козацьких піснях кінь – вірний товариш, рятує козака в скрутну хвилину, передає вісточки матері чи коханій про його смерть, стоїть зі схиленою головою над вбитим козаком, господар же не віддасть його за жодні скарби:

«Ой у мене є коняка та й гарний коняка,
Та який він волоцюга, який розбишака!
Ой я того та коняку поважати буду,
За його би не взяв срібла, хоч повною груду»

[Українські пісні 1962, с. 143]

Особливу роль кінь відігравав у кочових народів, які часто переходили з місця на місце, він був улюбленою твариною кочівників. У древніх угорців воїна ховали разом зі зброєю та конем, і коня, причому білого, жертвували богам. Недарма одним із героїв угорських казок є *Фегерлофія* – *Син білої кобили*, вигодуваний кобилячим молоком. Кобилячому молоку надавали чудодійних властивостей: воно захищає, відганяє злих духів. Герой казки, що викупався у киплячому молоці, не лише не зварився, а й став набагато красивішим, злий же цар від цього загинув. Кінь білий як молоко, виходить із моря і тричі перевозить героя через море.

У всі віки кінь відігравав велике значення у житті людини. Приручений ще в давні часи, він відзначався витривалістю, лагідністю, красивим зовнішнім виглядом, грацією, швидким бігом, чим приваблював людей. В усіх народів кінь надавав значну допомогу в господарстві, а також служив швидкісним засобом пересування, особливо під час різних переходів і воєн, змагань і поєдинків. Гарний кінь міг врятувати від смерті, втікаючи від супротивника, тож цінувався дуже високо. Й у наш час, коли його роль у господарстві багато в чому втрачена, коней розводять як скакунів для змагань, спорту, породисті коні високо цінуються і на світовому ринку та коштують величезні гроші.

У наш час коня як засіб пересування замінили автомобілі, які перебравали на себе частину того пієтету, який раніше мав кінь. Через подібність функцій на машину може переноситися ставлення людини до неї, як до живої істоти, її миють і доглядають, лагодять, проводять біля неї багато часу і навіть люблять, як живу істоту. Люди здавна володіли засобами пересування і, власне, й вигадали автомобілі та інші технічні засоби, в їх числі літаки. До цього, очевидно, багато в чому спонукало бажання швидкісного пересування, адже у казках політ крилатого коня є реальністю.

Герой-богатыр, як втілення добрих начал у казці, стоїть на боці знедолених і слабих, є захисником своєї держави й насамперед має бути **сильним і мужнім**. Сила для героя-богатыря означає те саме, що краса для дівчини. У світі, де існує боротьба за виживання, перемагає найсильніший. Сила викликає повагу в усі віки існування людства.

Недарма в казках про тварин найсильніша тварина – лев є царем звірів, його бояться і йому підкоряються.

Героями казки є як звичайні люди, так і богатырі. Богатыр не просто сильний, він має надзвичайну силу, адже йому доводиться боротися не лише з людьми, а й з надприродними істотами.

Уже з дитинства видно, що з хлопця росте богатыр: «Айбо хлопці такі вродилися, два звичайні, а третій, Іван, став на ноги й проговорив: – Няньку, купіть мені одержу й рушницю, бо і я піду пізнати світу» [Казки села 1979, с. 281].

Часто побутує означення «*він росте так швидко, ніби з води*»; «*І ріс як із води, і сила прибувала*. На той час, як вивчився і дістав “свобідний лист” таким став, як дуб» [Три слова 1968, с. 57]. Швидкому розвитку й силі можуть сприяти чарівники.

В описах героя-богатыря, як, зрештою, і в багатьох інших казкових описах, широко використовується гіпербола. Вимисел народної казки тяжіє до гіперболи як перебільшеного відтворення реальності, що відповідає загально жанровим властивостям народної казки. В. Анікін писав про походження і зміст гіперболи: «Наївними засобами люди в давнину намагалися відвести від себе ворожі дії володарів надприродного світу. Казкова гіпербола виникає як наслідок реалізації давніх поглядів в уяві. „Мисленневий” характер уможливив зберегти їх у пізньому мистецтві казки, та вже як суто поетичний засіб.

Таким чином, у формах гіперболічного вимислу об’єдналися різночасові шари народної думки, починаючи від найдавніших часів до епохи, коли казка вже стала вираженням суто художньої творчості. Їх поєднання в одній казці стало можливим внаслідок безкомпромісного підкорення всієї гіперболічної образності вираження замислу казки як явища мистецтва. Звідси особлива ідейно-художня функціональність гіпербол у казковій оповіді... У загальній ідейно-художній системі казки гіперболи стають формою передачі думки про безкінечне напруження сил добра в боротьбі проти сил зла... Гіперболічна образність казки стає частиною загальної думки про невичерпну силу творчого перевтілення. Цей «наскрізний», загальний функціональний смисл гіперболічної фантастики у складі казкового сюжету буде

виявлений, якщо ми візьмемо до уваги зв'язок гіпербол з усім цілим казки як явища мистецтва» [Аникин 1975, с. 34, 35]. Дослідник виокремлює різні види гіпербол, це гіпербола неможливого, важких завдань, гіпербола сили тощо.

Гіпербола сили відповідає вираженому в казці ідеалу фізичної сили, яка потрібна для незвичайного подвигу. Василь-царевич з казки «Переможець зміїв», маючи всього тринадцять тижнів, *«такі збитки робив, що вже ніч не вистачило, ані крісла, ані канапів, що де сяде, там під ним уломиться»*, куди не ступить у церкві, *камінні плити під його ногами тріскаються*. А коли він уже мав *«рік, дванадцять місяців, хоча молод, молода трава, а як добрий хлопець ходить по білому світу»* [Казки Покуття 2001, с. 105].

До гіпербол додаються постійні порівняння. Силач часто порівнюється з міцним дубом тощо – *сильний як дуб*, *«Грицько моцний, як тур у хащах*. Такий *моцний, аж страшно»*. Він може виривати дерева з корінням, переставляти гори: *«Був де не був один великий силач*. Коли мав чотирнадцять літ, пішов до лісу, вирвав руками найтовстішого дуба і поставив го догори корінням» [Казкар 1995, с. 43]; *«– О-о, ти є моцний легінь! – похвалив Дундуляк. – Тепер маєш висадити східну гору на західну»* [Там само, с. 99]. *Легінь може мати «бичачу шию»; «бути сильним як буйвол»* (угор.).

Загальним місцем у казці є випробування сили шляхом підкидання палиці чи булави, яку він ловить, підставляючи мізинець. Так, Перчович, що народився від того, що його мати з'їла перчину, дванадцять років смоктав груди, а потім вирішив іти на пошуки братів і сестри. Він виплескав залізну довбню, підкинув її до неба, а сам пішов спати. Довбня повернулася назад, й гула так, ніби *«гине світ»*. Перчович підставив палець, й вона переломилася. Так він вчинив ще двічі, на третій раз довбня уціліла. В угорських казках до усталених зворотів належить порівняння *«булава так булькотіла під хмарами, як голубці»*.

Інші атрибути богатиря теж є незвичайними – кінь в нього такий, що під ним *«аж земля дуднить»*, його меч важить *сто пудів*, одним махом булави хлопець вбиває чотирьох розбійників, бо булава важить *мало не тонну*.

Силу герой може здобути й чарівним способом – він залазить в одне вухо свого коня, вилазить з іншого і почуває в собі силу, якої *«ще ніколи не чув»*. Герой казки стає сильним від вина чи пива, яким його пригощають старі подорожні, або ж чарівної водички, яку він за порадою врятованої пташки знаходить під дубом тощо. Спершу він відчуває просто страшну силу, за другим разом таку, що може вирвати з коренем дуба, а на третій раз – *«землю перевернув би, якби був стовп закопаний, щоб було за що вчепитися»*, достоту як Ілля Муромець з билини.

Іван Долубан з однойменної казки б'є за раз по сто душ, зверхує багато подвигів, слава про нього котиться світом: *«– Ідіть додому, жийте в мирі, мене не забувайте і про мене, Івана Долубана, в казках розповідайте. Щоби моя сила не погасла ніколи-ніколи в світі!»* [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 25]. В угорських казках герой, після битви з шарканем-драконом купається у його крові і стає сильним як велетень.



Та найкраще сила і хоробрість богатиря розкривається в битвах. Значне місце в казці приділяється зображенню поєдинку героя зі змієм, драконом, Кощеєм тощо. Описи боїв героя зі змієм та іншими супротивниками є стереотипними, вони містять усталені формули перебігу бою та діалогів персонажів. Казковий змій може мати по багато голів, з його пащек пащить полум'я, змій летить або їде на чарівному коні. На mostі кінь спотикається: « – Стій, коню, не спотикайся, на мене і на себе смерті не сподівайся. Понад нас більшої сили немає, – каже змій коневі. – Кажуть, що є на світі Грубий Іванко, але він до сім літ не дійшов, до нас битись не прийшов. – Тут виходить Іванко. Змій каже: – Здоров, Грубий Іванку. За чим прийшов: битися чи миритися? – Добрий молодець ніколи не йде за тим, щоб миритися, а щоб тільки битися. – Змій каже: – То підемо битися на Залізний тік. – В'яже змій коня, і йдуть на Залізний тік битися. Як замахне змій Іванком – Іванко лиш похилився. Як замахне Іванко змієм – змій на коліна! Як замахне змій Іванком ще раз – Іванко на коліна! А Іванко як кинув змія – змій на плечі впав! Іванко відрубав йому дві голови, а одна ще лишилася. Змій хотів піднятися, та Іванко йому й ту голову відрубав» [Чарівна квітка 1986, с. 102]. Персонажі можуть битися на мідному, залізному току, вони по черзі забивають один одного в землю – по коліна, по пояс, по шию тощо.

З певними відмінностями подібний опис бою подається і в інших казках. Бій зі зміями повторюється трикратно, поки Іван не знищує всіх зміїв-братів. Напруження наростає з кожним новим боєм, коли перед героєм з'являється дедалі сильніший, дедалі жажливіший плазун, старший брат попереднього. У нього все більше голів, з його пащек пащить полум'я тощо. Герой перемагає на останньому напруженні сил. А щоб повірили, що звичайна людина може вбити таке чудовисько, він відрізає зміям кінці язиків і забирає з собою. Цей доказ виявляється вирішальним для того, щоб повірили саме йому.

Як бачимо, надзвичайно велику роль у казці відіграють повтори. Повторюваність тих чи інших явищ в усній народній творчості є ключовим моментом у творенні й багатовіковому існуванні художнього твору, що дало можливість навіть викремити в казках світу спільні сюжети та мотиви й укласти національні та загальноєвропейський показник світових казок (The types of the folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's «Verzeichnis der Märchentypen» translated and enlarged by Stith Thompson. Second revision. Helsinki, 1964).

Уже сама специфіка фольклорного твору, зокрема його усний характер передачі та виконання зумовлює повторюваність, казкар має вивчити і запам'ятати текст, однак людська пам'ять не є безмежною, все дослівно запам'ятати неможливо, тож оповідач будує текст із певних заготовок, усталених зворотів, формул тощо, які він вводить у мовну канву казки. Вони зберігаються в його пам'яті й повторюються у відповідних місцях багатьох казок.

Одним із найхарактерніших композиційних і стилістичних прийомів чарівної казки є повторення мотивів, багато з них будується на протиставленні дій персона-

жив. Мотив може повторюватися двічі чи тричі, в низці казок на повторенні мотивів розгортаються сюжети.

У тексті самої казки теж трапляються численні повтори, вони багато в чому визначають стилістичну систему фольклорного твору, передусім це формульно-оповідальна стереотипія, тавтологія тощо: «Естетичні функції використання ряду однотипних повторів є багатоманітними. По-перше, розвиток сюжетної дії набуває ритмічної послідовності. При цьому структура художнього твору лишається мобільною і відкритою, що дає змогу вільно вводити в казку нові персонажі. По-друге, повтори сприяють посиленню драматизації дії, вони нагнітають емоційно-психологічне напруження обстановки, в якій відбуваються дії... Повторенням часто завершується сюжетний епізод, кожне нове повторення акумулює в собі зміст попереднього і поглиблює, виділяє якийсь новий смисловий відтінок. Це надає композиційної стрункості, внутрішньої взаємопов'язаності всім складникам твору. В казках ми не знайдемо статичних, аморфних повторень: вони служать засобом показу настання дії, думки, почуття, зосереджують увагу слухача на тих місцях, що містять в собі основне смислове навантаження, ніби підсумовують сказане вище або надають розповіді гумористичного відтінку, розвивають образ, повертають його до слухача новими гранями» [Крук 1989, с. 83].

У характеристиці персонажа триразове повторення допомагає казкареві розкрити його найхарактерніші риси, змусити слухачів повірити в розказане. Це дозволяє аудиторії добре запам'ятати почуте, зберегти його в пам'яті. Окрім того це завжди є прийомом посилення експресії.

Персонажі часто міряються між собою силою. Інколи вони вступають у поєдинок лише для того, аби визначити, хто сильніший. Бої описуються стереотипними формулами: коли герої б'ються, дзвін їхніх шабель *чутно в сімдесяти семи державах, в семи порожніх селax із стін падають усі тарілки* (угор.).

Супротивники самі вибирають зброя і спосіб поєдинку, шаблі чи рукопашну. Часто поєдинок відбувається через суперництво за жінку, хто перемагає, тому вона й дістається, що відображає давні родові звичаї.

За свою історію людство пережило мільйони великих і малих воєн. Це теж відображено в казках. Війни ведуться за землі, за верховенство, а часто й просто за якісь дрібні непорозуміння між королями.

Війна може описуватися й реалістично, як кривава бойня. У цей час *«люди падають як мухи, кров тече потоками»*; *«множество війська, як трава, легло.»*. Царів не цікавлять людські жертви, адже за них воює простий люд, якому війна приносить лише горе: *«...Ти не здержав своє слово і вони оголосили твоєму нянькові війну. Не нянька пошкодує, а невинний народ. Якщо вибухне війна, простий народ постраждає... Піди до тих королів, хай буде мир на світі, хай народ не гине»* [Зачаровані казкою 1984, с. 183].

Неминучість воєн може пояснюватися природною агресивністю людини, її біологічною природою. Так, Зигмунд Фрейд виокремив два основні інстинкти, що

керують людиною – Ерос, що виявляється в сексуальному потягу (лібідо), та Танатос – інстинкт смерті, під яким розуміється намагання організму повернутися в нежиттєвий стан, стати неживою матерією.

У побутових казках трапляються реалістичні деталі, пов'язані із службою героя у війську. Тут згадується цісарська армія, тяжка багаторічна служба, після повернення з якої воякові ні з чого жити. Іноді згадуються й конкретні реалії, географічні назви тощо: «У давні часи були такі порядки, що при війську служили по 12 літ. Збираються додому три вояки – винторівський, комарівський і боднарівський – з оцих-таки наших сіл» [Срібні воли 1995, с. 219].

Загальнолюдські позитивні риси та якості

Зовнішній вигляд та ім'я героя відповідає його внутрішнім якостям, які згідно з законами народної казки є лише позитивними й відображають народні уявлення про ідеальні людські риси: «У чарівній казці, – писав Ю. Юдін, – перемагає герой – носій високих людських помислів, устремлень і поривів, та не позбавлений звичайних людських слабкостей і навіть егоїзму. І тому його надія на перемогу в кожному сюжеті знову й знову проходить серйозне випробування, як і його високі достоїнства. Глибока моральна проблематика чарівної казки робить його унікальним явищем у фольклорі й літературі, що підтверджується тією величезною силою морального впливу, який чарівна казка чинила і продовжує чинити на становище людей, які вступають у свідоме життя» [Юдін 1974, с. 100].

Риси ці розкриваються в ході сюжету казки, дій і вчинків головного персонажа. Тобто особистість героя виявляється у вчинках, у його реакції на зовнішній світ. Сюжетна дія, ситуації, в яких опиняється герой, служать розкриттям і доказом позитивних якостей людини загалом, правильності її вчинків, які відповідають нормам поведінки в суспільстві. Народ наділяє протагоністів якостями, зміст яких йому близький і зрозумілий, а спрямованість їхньої діяльності відповідає його уявленням про правильне / неправильне. Витоки змістових характеристик антагоністів пов'язані з приписуванням антигероєві рис, не симпатичних людям.

Щодо конкретних чеснот, то хоча не всі герої наділені богатырською силою, вони всі як один є **сміливими** й не бояться ані труднощів, ані поєдинків з чудовиськами, завжди йдуть до своєї мети, у чому їм допомагають чарівні помічники.

Власне, ці казкові герої зображуються в казці як звичайні люди з їхніми переживаннями і слабостями. Часто казковий персонаж боїться чудовиськ, з якими він має змагатися, та почуття обов'язку виявляється сильнішим, він переборює цей страх, не зважає на нього, йде в свій страх і перемагає його. Він не вагається, а діє, і – будь що буде. Таким чином, у народній казці утверджується думка, що сміливою є не та людина, яка нічого не боїться, а яка заради своєї благородної мети стає сміливою.

Кожна нормальна людина має чогось боятися, адже страх є однією з найдавніших людських емоцій, сприяє її виживанню, і людина, яку нічого не лякає, є від-

хиленням від норми, вона втрачає життєву орієнтацію. Тобто страх є інстинктом самозбереження людини. І. Рагозіна пише: «Особливо іронічно описуються страхощукачі, поведінка яких сприймається як неприродна і трохи блюзнірська. Інтерес народної свідомості до подібного явища можна пояснити тим, що М. Оссовська називає «феноменом Попелюшки», коли «маленька» людина, ідентифікуючи себе, хоча б у казці, з одним із подібних сміливців, нібито бере уявний реванш за ті страхи, які його постійно охоплюють, тобто проблема „безстрашності” і страхощукання є проблема не лише соціально-етичною, а й певною мірою психотерапевтичною» [Рагозіна 1999, с. 293].

Так, героя казки «Про Андрійка, що не знав страху» звали «дурним, бо не знав, що таке страх». Сюжет цей повторюється в багатьох казках – АТУ 326А (*Про юнака, який хотів знати, що таке страх*).

У творі «Про хлопця, який нічого не боявся» молодший син господаря нічого не робить, лише сидить за комином і не знає, «що таке боятися», й мріє «*так напудитися, аби мороз по тілі пішов*». Спершу його бере до себе на дзвіницю паламар і опівночі, аби налякати, несподівано з’являється у вікні. Та хлопець не лякається і кидається його бити. Далі його заводять до трупарні, де він запалює вогонь, аби зігріти мерців. Потому він проводить три ночі в залятому замку, де його у вигляді чорних котів, половин чоловіка та мерця-перевертня страшать чорти, та він впорався з ними, здобув три куфи золота й став царевичем. А налякати його вдається лише пастухові, який під час сну виливає йому на плечі холодну льодяну воду. Царевич зривається на ноги і нарешті зізнається, що напудився так, що аж мороз пішов по тілі. В інших варіантах казки герой лякається мишки, жаби, іноді так, що навіть вмирає.

Подібний сюжет має угорська казка «Землекоп та його син», де хлопець, що нічого не боявся, у кінці казки лякається синиці, яка несподівано дзьобнула його в носа.

Герой чарівної казки є надзвичайно цілеспрямованим, він іде до мети, не зважаючи ні на що, не знаючи вагань і сумнівів. Ним керує велика сила волі, і саме вона приводить його до успіху. Він переживає великі труднощі і випробування, для цього йому потрібна **витривалість**: «*Ішов лісами і горами, через сині ріки й широкі поля. Його пекло сонце, палили морози, вітри й дощі били по лиці. Та не зупинявся ні на хвилику й нікого не розпитував*, бо хіба до пекла питають дорогу? У торбині вже скінчився хліб, а дорозі не видно кінця. Став такий, що хоч свищи у смерековий лист: живіт запався, голод валить з ніг» [Казкар 1995, с. 96]; «*Твою матір вкрав мій найменший брат-Поганин. Та ти її не визволиш, краще повернися. Тут, на полонині страшні звірі і птахи живуть – можуть тебе з’їсти... Видиш, який я чоловічище, а мій молодший брат ще більший – і то Поганин нас поборов і вигнав. Що ти йому вчиниш? Він має, щоб ти знав, двадцять чотири голови! – Ні, я не вертаюся, – відказує хлопець. – Я хочу побачити свою рідну мамку. Хоча б тої хвилини загинув! Аби лише побачив її*» [Зачаровані казкою 1984, с. 123].



І якщо брати героя за найменших труднощів звертають з вибраного шляху, то герой іде до кінця і перемагає. Задля виділення перепон, які стоять на його шляху, у сюжет вводяться різноманітні важкі завдання, які він має виконати. Це може бути побудова палацу, моста з золота, срібла чи діамантів, збирання врожаю та ін., і все це за умови виконання упродовж одного дня чи ночі тощо. Герой має пасти кобилиць Баби-яги, які є її дочками-чарівницями, пильнувати їх. Такі своєрідні гіперболи неможливого й репрезентують казкову фантастику. Вони збуджують в читача певні емоції – це і переживання за долю героя, жаль до нього, подивування швидкістю виконання завдань і дивовижним зовнішнім виглядом, радість через щасливе завершення епізоду, покарання чи висміювання ворогів тощо.

Зіткнувшись з цими труднощами, герой засмучується, він може сісти й заплакати, адже він звичайна людина й розуміє неможливість виконання поставленої задачі. «Зажурився... що тепер чинити? Пропала голова...», та повертати назад не збирається. Інколи, змучившись від переживань і заснувши, він прокидається, розбуджений чарівним помічником – дівчиною, конем тощо, які й допомагають йому виконати завдання, вірніше, вони чарівним способом виконуються самі.

Помічники героя становлять досить велику групу персонажів. Це може бути дружина чи наречена героя, велетні-богатирі – друзі героя, інколи в цій ролі виступає Баба-яга чи відьма, старий мудрий чоловік чи жінка, а також звірі та птахи, вірний кінь-товариш. Тобто помічником може бути будь-який персонаж, іноді вони взаємозаміняються, однак функція їх залишається тою самою. Вони дають героєві цінні поради, допомагають виконувати важкі завдання, відгадувати складні загадки, перемагати у битвах, часто навіть оживлюють його тощо. Роль помічників у казці відіграють також чарівні предмети. Словом, усі вони ведуть героя вибраним ними правильним шляхом.

Роль помічників є надзвичайно значною в казці, що дало можливість твердити про пасивність головного героя, хоча в контексті канви казки це так не видається. Взагалі образи чарівних помічників є відображенням давнього періоду існування людства, епохи язичництва, коли вірили в добрих і злих духів та богів, які допомагають або шкодять людині. В. Пропп вважає їх персоніфікованими особливостями героя або його стану. Отримуючи якісь частинки зооморфного помічника – перо, шерстину, волосину, герой здобуває магічну владу над ним. Загалом же, частинки тварин і людей – найдавніша форма чарівних предметів.

У казці ж духи перетворилися у чарівних помічників героя, який виявляється безпорадним в умовах, в яких складно орієнтуватися звичайній людині. Багато чого є прихованим за видимим світом, герой може помилятися, не розуміючи причин події. Світ навколо незрозумілий і таємничий, сповнений підводних каменів як у людських стосунках, так і в надприродних явищах, герой же чинить прямо й відверто. Він не володіє потрібною інформацією, її йому дають помічники. За складних ситуацій вони виходять на сцену і супроводжують героя, будучи його добрими ангелами-охоронцями, даючи йому дороговказ.

Таким чином, у всіх згаданих вище ситуаціях герой має діяти за певними, досить формалізованими правилами, додержувати певного поведінкового етикету: «Етичні норми й „формальні правила”, в основі яких покладено принцип „стимул – реакція”, „дія – протидія”, становлять ніби два рівні. Перший рівень реалізується в межах другого, тобто добрий вчинок (наприклад, звільнення звіра з пастки, ввічлива відповідь старому, що зустрівся на дорозі) і скромний вчинок (вибір недоречного дарунку) водночас є формальним задоволенням прохання і правильною реакцією на пропозицію вибору... Правилom є виконання будь-якого прохання, в тому числі й того, за яким стоїть підступ, тобто етичний критерій здійснюється в межах ширших формальних структур» [Мелетинский, Неклюдов, Новик 1970, с. 94]. Такі правила поведінки пояснюються особливостями традиційного мислення, покладеного в основу казкового сприйняття, що його вивчала С. Адоньєва: «Оскільки світ уявляється таким, що ґрунтується на зв'язках соціальних, особистісних, то, відповідно, правила поведінки в ньому набувають статусу Закону, оскільки саме їх виконання є запорукою стійкості існування соціуму. Видається, що саме в цьому криється причина граничної етикетності традиційної фольклорної структури.

Людина прагне визначити спосіб спілкування, впорядкувати свої стосунки з живим, що сприймається особистісно, світом. На основі такого бачення світу й виникає „естетика тотожності” (Лотман). Усталеність її підноситься до ідеалу, її порушення сприймається і зображується як біда. Інакше кажучи, світ, за традиційними народними уявленнями, це не світ, що перетворюється людиною, а світ, що взаємодіє з нею як особистість з особистістю. Стосунки ці носять не суб'єктно – об'єктний, а діалогічний характер» [Адоньєва 2000, с. 49, 50].

Згодом мотив допомоги набуває в казці морального спрямування. Тут відображається й притаманний людям альтруїзм, коли потреба допомагати іншому є покликом душі, порухом серця, виявом любові до людей, природи, життя. Це може бути вияв жалісливості й чутливості натури, а іноді й стимул відволіктися від власних проблем.

Отже, помічники приходять на допомогу лише позитивним героям, за їхні певні якості, що виявляються в попередніх вчинках і діях, тож тут проводиться думка, що, по-перше, щасливу долю треба заслужити, по-друге, її достойна лише людина з позитивними якостями, яка є доброзичливою до всього навколишнього світу. Тобто казка яскраво демонструє мериторизм – принцип відплати за чесноти.

Саме внутрішню, моральну активність героя чарівної казки виокремлює у своєму дослідженні В. Бахтіна, яка зазначає, що принцип зображення героя має бути пов'язаним з моральними ідеалами, з оцінною значущістю людини, а не з її роллю в певних моментах сюжету: «Не завжди бездіяльність героя можна вважати ознакою його пасивності. Необхідно враховувати і внутрішню готовність до дії, і намір досягти своєї мети, які завжди властиві казковому герою. В. Я. Пропп справедливо підкреслював, що “його” (героя) наміри утворюють стрижень оповіді” (Морфологія сказки, с. 129). Нарешті, для казки як жанру набагато значущішою є

моральна активність героя, що виявляється у його взаємодії з довкіллям» [Бахтина 1976, с. 27].

Власне, герой і не може бути іншим у просторі казки з її подієво-пригодницьким спрямуванням, часово-просторовою абстрактністю, незмінністю людських та інших координат. Це зауважив М. Бахтин у характеристиці хронотопу античного авантюрного роману, який був першим літературним жанром і прийшов на зміну міфооповідам. На його думку, герой тут є пасивним і незмінним, основну гру веде доля, однак він зберігає себе і виносить з цієї гри абсолютне ототожнення з самим собою, тобто проходить випробування, чим підтверджує свою міцність та незмінність, віру в непохитну могутність людини у її боротьбі з природою й усіма нелюдськими силами [Бахтин 1974, с. 152]. «Образ казкової людини – за всієї величезної розмаїтості казкового фольклору – завжди будується на мотивах перетворення і тожності (хоч яким – у свою чергу – різноманітним є конкретне наповнення цих мотивів). З людини мотиви перетворення-тотожності переходять і на весь людський світ – на природу й на речі, створені самою людиною» [Там само, с. 158].

Як і в житті, у казках людині властиво помилятися. Так, не послухавшись поради помічника, герой може втратити кохану чи навіть життя. Часто трапляється мотив, коли супротивник за певну послугу тощо просить у героя віддати йому найдорожче, що є в нього дома (СУС – 811* (*Віддай те, чого не лишив удома*)). Той, не підозрюючи підступу, обіцяє. Найдорожчою виявляється новонароджена дитина, про яку той не знав. Інколи герой з цікавості порушує якесь табу – входить до забороненої кімнати, озиратися назад під час утечі, випускати на волю супротивника, спалювати шкуру жінки-жаби та ін. Певна річ, герой порушує правила, пов'язані з найдавнішим періодом існування людства, це, зокрема, заборона озиратися в час визволення рідних з країни мертвих (мотив Орфея), порушення табу в стосунках з дружиною-тотемом тощо. Однак з часом цей підтекст забувається і набуває нового смислу – герой постає як звичайна людина, яка може чинити помилки і виправляти їх, напружуючи всі свої сили. Причиною їх може бути просто незнання героєм ситуації, як у випадку з дружиною, чи звичайні людські слабкості – зайва цікавість, поспішливість, навіть зайва довірливість і жалісливість, тобто казка констатує, що людина не є довершеною істотою, таких не буває взагалі. Наслідки помилок можуть бути значними й обертаються новими колізіями, а для героя подоланням значніших труднощів і перепон. Таким чином, герой вчиться на власних помилках, тобто пропускає все крізь власний досвід, що, як відомо, суттєво впливає на подальшу поведінку людини, закарбовується в пам'яті і уможлиблює в майбутньому не повторювати помилок, принаймні до цього спонукає сюжет казки, унаочнюючи покарання, яке несе герой за неправильні вчинки.

Отже, помічники героя дають йому насамперед інформацію, знання, що допомагають йому виживати у сповненому небезпеки світі. На зорі історії людства, коли людина ще не мала достатніх знань й дуже залежала від природи, вона намагалася здобути інформацію через богів, тлумачила певні знаки й прикмети. З часом піклу-

вання про себе люди перекаляли на одного Бога, якого просили про захист і поміч. Прорив у еволюції зробила наука, яка кардинально змінила уявлення про світ, що особливо помітно в останнє століття. У наш час володіння інформацією у багатьох галузях знань є запорукою успішного професійного розвитку, кар'єри, вирішення багатьох побутових і психологічних проблем. Можна сказати, сучасним світом править інформація.

Водночас людина так само відчуває свою беззахисність перед невимовною долею і життям, тому по допомогу – особливо у складних непевних ситуаціях – люди й зараз можуть звертатися до надприродних сил. Вони шукають опертя в різних сектах та угрупованнях, у екстрасенсів та чаклунів, поширення набуває астрологія, різноманітні гороскопи та прикмети. Таким чином активізуються давні архетипні уявлення, форми, що наповнюються дещо модифікованим змістом і можуть ставати для багатьох реальністю.

Це пов'язане і з тим, що офіційна релігія, яка упродовж століть була панівною, значною мірою втрачає своє значення, люди не мають глибокої внутрішньої віри, залишаючи лише її зовнішні вияви – виконання певних дій та ритуалів.

За що ж так винагороджується герой казки? Які його риси так приваблюють персонажів і тих, хто складав, переповідав і слухав ці казки?

Насамперед це **доброта**, адже сила без доброти властива й негативним персонажам казки.

Надзвичайно часто в чарівних казках використовується мотив допомоги чи спасіння людей, тварин, які згодом «стають у пригоді» герою, віддячують йому за виявлену доброту і людяність, співчуття до слабких і беззахисних (АТУ 554 (*Вдячні тварини*), СУС –554** (*Юнак рятує муху*)). Герой шкодує навіть маленьку мишку; так, в одній із казок сама подія та емоції героя передаються внутрішньою мовою, що увиразнює його душевне благородство: «...Раз лиш видить: мишка. „Пропала би, як я напудився!.. Зараз тебе вдарю так, що тобі геть очі повискакують!” *А потім сам від себе засоромився.* За що бити мишку? Може, голодна й шукає собі їсти? Посягнув у тайстрину, відломив хліба й кинув їй. Тоді мишка проговорила...» [Казки села 1979, с. 303].

Подібні ситуації подибуємо в угорських казках: «Kirakta a táskábul a hamupogácsát, és hozzáfogott enni. Hozzáment a kis eger. Azt mondi neki: – Kedves, ides gazdám! Lennél szives egy darabkát adni abból a kis pogácsából. Legalább eccer lakjak jól íletembe! – Eltört neki egy darabkát. Az egerke azt mondi: – *Jóirt jól várjál!*» [Ungi népmesék 1989, p. 133] – (Він вийняв коржик з попелу, й почав їсти. Підійшла до нього маленька мишка. Кажє йому: – Любий, дорогий господарю! Зроби милість, дай шматочок коржика. Хоч раз у житті гарно наїмся! – Він відломив їй шматочок. Мишка мовила: – *За добро чекай добра!*)

В угорській казці «Сейпентел Ілонка» хлопець жаліє й інших тварин, тут переважає діалогічна форма викладу, у якій присутній виразний дидактичний момент, адже хлопець захищає слабкого від сильного, годує голодного: «Іде, іде дорогою



й бачить: ведмідь б'є мурашок, давить їх тисячі. Хлопець розізлився: – Та тобі не соромно? Сам такий товстило, а маленьких мурашок давиш? – І відігнав звіра в хашу. – Тоді одна мурашка обізвалася: – За те, що ти нас вборонив від ведмедя, подаруємо тобі оцю сопілку. Якщо потрапиш у біду – заграй на ній, і прийдемо на поміч. – Хлопець узяв сопілку і йде далі. Іде, іде. Дивиться: малі хлопці спіймали лисицю і б'ють її. – Хлопці, чом ви б'єте лисицю? Лишіть її. Дам вам по кроні. – Дав їм гроші і вони лишили у спокої звірючку. – Лисичка проговорила: – За те, що ти мене врятував од смерті, дам тобі сопілку. Коли в біді будеш – заграй, і я прибіжу на поміч. – Узяв хлопець і від лисички сопілку, вже має дві, й іде собі далі. Іде, іде. Прийшов до води. Дивиться: риба дуже собою кидає. – Він мав хліб і кинув рибі їсти. Риба з'їла й перестала собою бити. І проговорила...» [Зачаровані казкою 1984, с. 145, 146].

Як бачимо, діалог відіграє важливу роль у характеристиці героя. Його основним завдання є показати, виявити за допомогою драматизації внутрішні якості персонажа, розкрити і довершити його характеристику, що наводиться в тексті, а також певною мірою відтворити обставини, у яких розгортається фабула казки, вірніше, допомогти їй подумки відтворити. Діалогічний виклад, сценічність сюжетних епізодів роблять казку надзвичайно зручною для постановки на сцені та екранізації, особливо для дітей.

І подібних ситуацій у казці безліч. Звірі теж можуть бути різними – дикими і свійськими, діють комахи та птахи, плазуни. Вони служать герою, допомагають у складних ситуаціях, рятують його від смерті, навіть оживляють, при чому кожен з них діє у знайомих обставинах і згідно зі своїми можливостями, риба – у воді тощо, вовк допомагає заганяти кобилиць, вони відповідно чинять, добуваючи Кошцієву смерть у яйці.

Герой часто рятує від загибелі, годує та доглядає хирлявого коника, який згодом перетворюється у прекрасного скакуна – вірного товариша. Персонаж «Казки про Долманьоша» за службу випрошує у баби-відьми лоша, що лежало під столом і згодом, скупавшись у морі, перетворилося на зграбного коника. Коник велів Долманьошу залізти до лівого вуха й дістати сідло й золоту упряж, а потім до правого, де той здобув собі одяг, й вони полетіли. По дорозі на них чекало безліч пригод і коник виконував роль захисника і порадника героя, вів його небезпечним шляхом, оскільки був чарівним і знав все, що криється за звичними речами і подіями. Так, він забороняє Долманьошу забирати з собою певні речі – срібну підкову тощо, і коли той порушує наказ, докоряє йому, та все одно продовжує допомагати. Далі вони вирушають здобувати багато чарівних істот і предметів. Це й кінь-татош, дівка з золотою косою, срібні корови й бик, золотокрилий гусак, золоті тарілки, білі перини та ін. У всіх випадках коник підказує героєві, як це краще зробити, куди піти, що взяти з собою. Він є чарівником, перетворює героя на кішку тощо, та й сам може ставати іншою твариною. Коник усе знає, усе розуміє, усе може. Однак і він впадає в роздуми, коли Долманьошу доручають привезти залізну бабу. Ця

своєрідна затримка додає ще більшої напруги казці. Адже читач, який схвильовано стежить за пригодами героя, знає, що коник всесильний. І тут виявляється, що невідомо, чим обернеться нове завдання. У цьому випадку в казці для зацікавлення слухача, створення ефекту несподіваності вживається такий стереотипний вислів: « – Но, се вже тяжко. Дотепер було, яке було, а тепер біда! Бо баба сильна. Но, не журися...» [Дідо-всєвідо 1969, с. 174].

Аби дедалі яскравіше відтінити якості героя, казка ставить в аналогічні ситуації його братів, які не витримують випробування, є егоїстичними та бездушними. Вони, як і інші антиподи, протистоять героєві, адже його образ розкривається у складній системі сюжетних протиставлень. Антитеза – це художній прийом, за допомогою якого центральний образ дістає поглиблену характеристику. Протиставлення героя його противнику має особливе значення, оскільки стосунки цих персонажів є вираженням різних принципів і таким чином стають засобом ідейного розкриття твору.

Особливо яскраво мотив покарання братів розвивається в угорській казці «Дванадцять зачарованих дівчат», в якій один з них традиційно зустрічається зі звірами, які просять його про допомогу, і відмовляє їм у цьому: «Eccer a legidősebb leült enni, és hozzámment egy nyulacska. Azt mondta neki a nyulacska, hogy adjon neki abból az elemőzsiából annyt, amennyit a szájában megfordítson. – Jótett hejibe jót várj! – Miből adjak, nekem se sok van! Mán mióta gyöväök. Úgy kell beosztani, hogy mig elírek egy falut, addig elíg legyen. – *Ha nem adtál, az a te bajod. Majd meglátjuk, a sorsod mit hoz* – felelt a nyúl, és elfutott. – Ment a legidősebb fiú tovább. Tanálkozott egy sánta rókával. Azt mondja neki a sánta róka: – Tudom, nagy utra mígy. De talán maradt nálad egy kis kenyírhéj. Csak annyt adj, amennyit a számba megfordítsak! – Nem adott a rókának. – Ha nem adtál, pedig segítségedre lehettem vóna. Nem leszek én mindig sánta» [Ungi népmesék 1989, p. 158, 159] – (Якось найстарший брат присів поїсти й зустрівся із зайчиком. Зайчик попросив дати йому лише стільки їжі, скільки вміщається в роті. – За добро чекай добра! – З чого тобі давати, й самому мало! Довго вже йду. Треба так розділити, щоб дійти до одного села, та й поки дійду, ледве вистачить. – *Якщо не даєш, це твоя біда. Побачимо, що принесе тобі доля* – сказав заєць і побіг. – Пішов старший брат далі. Зустрівся з кульгавою лисичкою. Лисичка сказала йому: – Знаю, далекий твій шлях. Та може лишилася в тебе хоч шкоринка хліба. Дай мені стільки, щоб вміщалося в роті. – Не дав лисичці. – Не дав, хоча я могла стати тобі в пригоді. Не завжди ж кульгатиму).

Подальші події є, власне, реалізацією мудрих слів звірів, причому у своїй неправоті хлопець пересвідчився, так би мовити, на власній шкурі, не раз шкодуючи про те, чого вже не вернути. Так один негідний вчинок призводить до втрати багатьох можливостей, адже все в житті є взаємозв'язаним.

Отже, брат іде далі й невдовзі засинає. Й бачить сон, ніби він опинився в такому чудовому місці, якого ніколи не бачив. Там усе світилося, сяяло, і якби він погодував зайчика, той повів би його через це світло. Та оскільки не зробив цього, змушений був покинути це чудове місце. І якби ще раз зустрів зайчика, то погодував би його.



Коли пробудився, то вже не був голодний і пішов далі, поки не дійшов до блискучого лісу, який бачив уві сні. Там біля криниці сиділа чудова дівчина-красуня. Хлопець хотів пити і попросив у неї води. Та дівчина відповіла: «Той зайчик пропив у тебе милостиню, лише стільки, щоб вміщалося в роті, а ти йому не дав, так і я тобі не дам». Вона нагадує хлопцеві, що зазвичай тоді так само сильно хотів їсти, як брат зараз пити, тобто він сам тепер опинився на місці іншого й зрозумів, як це. Більше того – він навіть втратив ще одну можливість – стати сильним чоловіком, витязем, адже вода у криниці, біля якої сиділа дівчина, чарівна.

Згодом він зустрів лисичку, яка теж відмовилася йому допомагати, а саме перебралася через воду й відшукати братів. Життєву мудрість ситуації зосереджено у словах чарівних персонажів, які надовго запам'ятає старший брат: «*Ти не дав, і я не дам*»; «*як ти до мене, так і я*»; «*що ти посіяв, те й пожав*»; «*Можливо, ти знайдеш, якщо заслужиш*. Та на мою думку, не знайдеш, бо ти не так поводишся, як належить».

У цій казці через наочне, образне зображення зачіпається багато суто людських проблем. Це й проблема вибору, адже людина, на відміну від тварин, наділена свободою волі і може вибирати між багатьма можливостями. У казках проводиться думка, що правильною може бути лише моральна мотивація, врахування інтересів інших. Людина сотнями ниток пов'язана з навколишнім живим і неживим світом, тому її вчинок відлунюється і позначається на багатьох рівнях. За вчинок слід відповідати – про це теж наголошується в казці, людина має замислюватися над своєю поведінкою, а не жити лише одним днем. Отже, добро і любов треба заслужити, ніщо в світі не дається задарма. Ще один висновок – людина бачить лише свої проблеми, живе лише власними потребами, їй важко зрозуміти іншого, тому казка вводить персонажа в аналогічну ситуацію. Тут людина вчиться на помилках, шкочує про свою поведінку, тому в майбутньому намагатиметься їх не повторити.

У побутових казках дурень рятує від смерті свійських тварин – kota й собаку, які з часом допомагають йому завоювати наречену, а далі й порятуватися від її зради. Доброта тут цінується вище, ніж розум: «Народ любить трохи дуреньких, але хороших, і не сприймає розумних, які думають тільки про себе» [Пропп 1984, с. 278].

У деяких сюжетах (про дідову й бабину доньку та ін.) героїня допомагає неживим предметам – пічці, яблунці тощо, які згодом ховають її від відьми – АТУ 480*В* (*Історії про добрих і злих дівчат*), СУС 480* (*Мачуха і надчерка*).

Героєві в казці допомагають не лише чарівні помічники, а й вірний друг і товариш, який не раз рятує його від біди. **Дружба і вірність** у стосунках завжди винагороджуються.

Це яскраво репрезентує відомий сюжет, де одним з мотивів є перетворення товариша героя у соляного стовпа. У казці «Про вірного товариша» царевич мав товариша-помічника, «що був його однолітком, з бідної родини, дуже розумний чоловік, змалку росли вкупі, *любили один одного і добре розумілися*» [Зачаровані казкою

1984, с. 364]. За порушення батькового наказу – не женитися, поки йде війна – царевич покидає державу й лишається сам серед поля, лише вірний помічник не кидає його в тяжку хвилину. Він у всьому допомагає другові – в тому числі й цінними порадами, розраджує, заспокоює його тощо.

Через якийсь час царевич одружується і вони їдуть до батька, який начебто змінив гнів на милість. Однак товариш підслуховує розмову птахів про те, що цар хоче підступно знищити молодих, однак розповісти про це не може, бо перетвориться в соляного стовпа. Тож він тричі не дозволяє молодим прийняти подарунки від старого царя, й за це його хочуть привселюдно стратити. Він усе розповідає: «Я не боюся смерті, – заговорив приятель царевича, – я помру, але своєму другові, з котрим *ріс малечку, врятував життя*» [Там само, с. 369]. Драматично описуються подальші події – товариш з кожним словом поступово кам'яніє: «Як розповів те, що чув від орлів, катові вже не було кого вішати – перед ним стояв соляний стовп. Люди зі страху аж помліли. Одні проклинають царя, інші йойкають над помічником. А цар із ганьби втік у чужий край» [Там само]. Царевич, не зважаючи на вмовляння дружини, вирушає в далеку путь, аби врятувати друга. Він добирається до Долі, й та за те, що «*за свого товариша не шкодував стільки сил покласти*», підказує йому, як це зробити – змастити соляного стовпа кров'ю своєї дитини, що він і робить, повернувшись додому: «...і – диво з див! – соляний стовп заворушився, загойдався й ожив», живою лишилася й дитина [Там само, с. 372].

Товариші в казках можуть скріплювати свою дружбу – потисками рук, поділом вина чи хліба, в угорській казці вони називаються «*хлібними приятелями*», в українських – *побратимами* тощо. В угорських казках побратими сім разів присягаються на руків'ї шаблі не залишати один одного в біді.

З назви казки «Біда та друзі» вже зрозуміло, що йдеться про справжніх і удаваних друзів. Тут батько, що вмирає, переймається тим, хто допоможе синові в біді, коли він залишиться сам. Син відповідає, що має гарних друзів. Однак мудрий чоловік знає, що ці друзі «вірні й добрі лише при гостині». Тож посилає сина до них і випробувати їх, сказавши, що в нього буцімто згорів маєток.

Той так і вчинив. Та всі друзі по черзі повиганяли його з хати. Батько порадив хлопцю йти до батькового друга. Друг допоміг, ще й просив не забувати до нього дороги. Казка закінчується словами старого, у правильності яких син переконався на власному досвіді, власних помилках і тому має закарбувати їх у пам'яті на все життя: «Запам'ятай, сину: *щоб знайти справжнього друга, треба його шукати іноді все життя*».

Повертаючись до опису доброти героя, слід сказати, що в уста помічників, зокрема старих людей, дідів тощо, народ вкладає крилаті слова та сентенції, що слугують ілюстрацією до ситуації і виражають нагромаджену віками народну мудрість, як це ми бачимо, зокрема, в казці «Торба з цісарем» про жовніра Івана: «Іде собі й на сопілці грає. Коло шанця побачив діда, що простягав руку й просив: – Дайте, не минайте! Спроможіть, чесні люди, бідного чоловіка. – Одні дають, а інші минають.

Хто добре слово скаже, а хто й каменем шпурне. Дід усе приймає. – Іван дістав із кишені крейцара і поклав старому на долоню. Дід на те сказав: – *Хто в біді дає, той два рази дає.* – Жовнір махнув рукою, приклав до вуст сопілку і пішов собі далі. – Через якийсь час знову здибав діда з простягнутою рукою. Чи це той самий, чи вже інший – навіть не подумав. Дістав з кишені і другого крейцара й поклав старому на долоню. Дід промовив: – *Від доброго чоловіка і крейцар – масток...* – Іван пішов далі. – Довго йшов чи мало, я не знаю, але на краю якогось села той самий дід ще раз простягнув до нього руку: – *Дайте, не минайте...* – Іван дістав останнього крейцара й дав жебракові. Дід йому сказав: – *Хто сам нічого не має, а іншому дає, у того добре серце.* Я тобі віддячу за доброту та щедрість. Скажи, чого ти хочеш? – Жовнір подумав і відповідає: – *Нічого мені не треба, бо якби щось мав, то не було б у чім носити. Хіба що дайте якусь торбу, аби-м поклав у дорозі кавалок хліба»* [Чарівне горнятко 1971, с. 73, 74].

Отримавши чарівну торбу – варто лиш сказати «фіть до торби» й «усе летить туди і вже не виходить» – жовнір подорожує з нею, допомагаючи людям – годує голодних, визволяє скривджених, наказує жорстоких та зажерливих.

В угорській казці «Палиця, що кладе цілий ряд» хлопець зустрічається зі старим, який просить поїсти. Той має «трішечки сала», «трішечки хліба», та половину віддає старому. Дід дякує – *«За добрий вчинок чекай добра!»* і нагороджує хлопця чарівними предметами. У ролі старого тут може виступати Христос чи святий Петро.

Душевна доброта, готовність до самопожертви задля допомоги іншому може бути такою сильною, що персонаж казки «Брати-сироти і батьківська порада» Василь іде на подвиг – спалює свою хату, аби тим попелом посипати страшну рану на грудях старого вісімдесятирічного діда-жебрака. Рана загоюється, а дід-чарівник, який у даному сюжеті покликаний випробувати синів, чи дотримуються вони батьківської поради *«слухати один одного, жити у пораді і згоді, старшому честі не уривати, бідному допомагати»*, винагороджує Василя та його сім'ю новою красивою світлицею.

У всіх цих ситуаціях дуже важливим є те, що герой діє *безкорисливо*, виходячи лише з добрих почуттів, він щиро жаліє слабшого за себе і не чекає віддачі. Вона приходить сама собою, як винагорода за його поведінку. В угорській казці «Син бідного чоловіка та чорний і білий бик» герой казки визволяє з неволі цілий край, і в тому числі дочку короля. Король пропонує йому великі багатства, та той відповідає: *« – Nekem semmi sem kell. Semmi! Én ezt mindet csak jó szivességből csináltam. Csak nekem az a szép jánya kell, amit én felszabadítottam. – Na, fiam, ha neked csak az kell, akkor neked adom azt is meg még az én királyságomat, és király leszel»* [Pallag 1988, р. 15] – *(Мені нічого не треба. Нічого! Я все це робив лише за власним бажанням. Мені потрібна лише ця дівчина-красуня, яку я врятував. – Ну, хлопче, якщо тобі треба лише це, то я тобі дам ще й моє королівство, й ти станеш королем).*

У казках відобразилися також релігійні уявлення про допомогу іншим. Це, зокрема, заповідь любити ближнього як самого себе, тобто безкорисливо, допома-

гати слабшому й обездоленому, подавати милостиню, співчувати. Адже основним поняттям релігії є Бог як любов. Любов тут постає як глибоке душевне здоров'я. Роблячи добро іншим, людина робить добро і собі. Тому обов'язком вважається подача милостині жебракам, інші вияви співчуття до людей.

За більш прагматичного підходу навичка допомоги іншим формувалася вже як принцип виживання, адже людина є суспільною істотою й тісно пов'язана з іншими. Це означало, що людина розуміла – допомагаючи іншим, вона може розраховувати на них у скрутних обставинах, які завжди мають місце в житті кожного. Завжди був дієвим принцип «ти мені – я тобі». У селянському середовищі це виявлялося у спільних сусідських, громадських роботах, зокрема в період жнив (толока) та ін.

Людські почуття йдуть з серця, тож у зображенні доброти часто згадується серце, а сама людина може бути *сердечною*, що трапляється не лише в описах вчинків, а й деякою мірою у прямій характеристиці героя. Синонімами слова *добрий* як в українських, так і в угорських казках є слова *м'який, з м'яким добрим серцем, лагідний* тощо: «А в Оферми було *добре м'яке серце*»; «Жив собі в селі горбатий шевчик. Такий *лагідний та добрий, що мухи не скривдить*»; «– Сонечко, біда! Іванко гине в Льодяному краї... – і все розповів світилові про хлопця: який він чесний, сміливий, *сердечний*, як їм допомагає, як врятував ведмедя від смерті...» [Три слова 1968, с. 16]. М'яке серце може характеризуватися й антонімом «*не тверде серце*».

За аналогією з м'якістю хліба з ним порівнюють серце доброї людини в угорських казках: «молодий королевич мав таке *добре серце, як кусень білого хліба* й одразу пробачив своєму братові». Добре ставлення до сім'ї переноситься на увесь народ: «Був раз один дуже лагідний король, який був *таким добрим до свого народу, як до власної сім'ї*».

Доброта героя поєднується із **скромністю та чемністю**. Він ніколи не вихваляється своїми подвигами, поводить скромно й виховано, за що його люблять люди і винагороджує казка: «Був собі один чоловік, що мав трьох синів. Два були пияки і батярчуки, а третій, Степанко, *тихий і такий чемний, що й курці „чїт“ не скаже*» [Чарівне горнятко 1971, с. 170]. За добре серце – Степанко пожалів золотого коня – той у майбутньому допомагає йому. Степанко наймається на службу до короля, де саджає, поливає, сапає квіти, виплітає з них вигадливі букети. Та навіть звершивши згодом серію подвигів, перемігши самого султана, він лишається таким само скромним: «Коли турків гейби вітром здуло, король і Степанко стали на чолі війська і подалися до столиці. Короля приймали і хвалили як великого витязя. А *гуцул не пхався у герої*. Він повернувся до світлиці, де *жив у добрій злагоді* зі своєю жінкою, бавив дітей і розповідав їм казку про золотого коня та відро з мухарицями. Може, ще й тепер розповідає» [Чарівне горнятко 1971, с. 176].

В угорській казці «Рибак та його невід» скромний і лагідний рибалка нагороджується за свої добрі вчинки чарівним неводом, за допомогою якого він стає багатим, отримує все, про що лише міг мріяти – кам'яний будинок, породистих коней з бричкою, багатий одяг, їжу й напої тощо: «A többi halász mindig káromkodott, meg



szidta az Isten, te legfeljebb kérted, hogy adjon egy kis szerencsét az odafelvaló. Látod, mind megadta, amit csak elgondoltál. *Ezután se zárd be az ajtódot a szegény előtt! Legyen olyan jó, mint eddig vótál az öre gekhez is, akkor jó lesz dógod.* De vigyázz, mert ha egyszer haragot mutatsz valami öreg iránt, abba a percbe vége mindennek» [Felsőtiszai 1956, p. 277, 278] – (Решта рибалок завжди сварилися, кляли Бога, ти ж просив, щонайбільше, хоч трохи везіння. Бачиш, він дав усе, про що ти лише подумав. *Тож і надалі не зачиняй дверей перед бідними! Будь таким же добрим, як і раніше, до старих, тоді все буде гаразд.* Та вважай, бо хоча б раз розгніваєшся на стару людину, в цю ж мить усе скінчиться). Однак рибак не витримує випробування. Роздратований словами жінки, яка, отримавши багатство, стає пихатою і зарозумілою, висміює чоловіка, знущається з нього, він втрачає терпець і кляне-проклинає її. Закляття збувається.

За народною мораллю, велике значення має **повага до старших за віком людей**, їх мають слухатися та поважати молодші. Це з дитинства виховується батьками: «Жив раз преславний цар. Він славився багатством і сильною державою, але найбільше своїми синами. Виховав таких трьох хлопців, що рівних їм ніде не було. Хлопці *росли у дисципліні, кожне слово нянька було для них законом*» [Зачаровані казкою 1984, с. 345].

Та найбільше повага до старших виявляється у розмовах з помічниками героя, старими людьми, які трапляються йому по дорозі. Це, власне, є ще одним випробуванням хлопця, він винагороджується також за свою ввічливість, гречність і шанобливе поведження. Таких діалогів багато в казці, вони є стереотипними і входять до т.зв. казкового етикету: «Іван поклонився красно. Каже йому баба: – *Серенчу маєш, синку, що так красно поклонився, бо якби був не поклонився, то була би іззіла тебе. Та й кажи, що шукаєш?*» [Дерев'яне чудо 1981, с. 47]; «– *Добрий вечір вам, мамко солоденька! Добрий вечір вам, няньку солоденький!* – І тобі, солодкий синку».

В угорських казках це подібні вирази: «– *твоє щастя, що назвав мене любою матінкою, бо тут-таки зробила би з тебе смаженю і з'їла*» чи «добре зробив, що назвав мене своєю старою матінкою, бо маючи навіть сто/тисячу душ, ти помер би».

Формула погрози за негречність може варіюватися: «Ott a setétség öreganyja lakott. Meg is ijedt túle Jancsi egy kicsit, mert hogy olyan nagy orra vót, hogy a földet érte éppen. Mintha azon támaszkodott volna. De hamar összeszedte magát Jancsi, és így köszönt az öregasszonynak: – Jó estét adjon az Isten, *kedves öreganyám.* – Hej, elmordult erre az öregbanya: – Jó, hogy így szólítottál, *mert ha nem ezt teszed, a kutyák itták volna meg a véredet.* – Hát ez jól van – gondolta Jancsi. – Azután kérdezte a vénasszony: – Hun jársz itt, Jancsi, ahun még a nap is ritkán fordul meg? – Én szógálatot keresek, *kedves öreganyám*» [Felsőtiszai 1956, p. 104, 105] – (Там мешкала стара мати темряви. Янчі трохи її злякався, бо мала такий великий ніс, що майже діставав землі. Ніби навіть спирався на неї. Та Янчі швидко отямився й привітав стару жінку: – Хай Бог дає доброго вечора, *люба матінко.* – Ну й рывкнула на нього стара: – Добре, що ти це сказав, бо якби не зробив цього, *вже собаки пили твою кров.* – Ну, це добре,

подумав Янчі. – Далі стара спитала: – Як ти забрів сюди, Янчі, куди й сонце рідко потрапляє? – Я шукаю службу, *люба стара матінко*).

Цього ритуалу додержують усі персонажі казки. І коли похмура стара не відповідає на початкові привітання героя, а озивається лише на третій раз, це характеризує її вкрай негативно. Герой може бути не просто скромним, а навіть сором'язливим, він не хоче обтяжувати своєю присутністю господарів.

За отриману допомогу він ніколи не забуває подякувати: « – Добрий день, бабко! Та й вертаю перстень. – Так я й думала... Рада, що ти позбувся біди. Будь щасливий і на пам'ять прийми від мене отой перстень. – *Вівчар красно відклонися* – іде далі» [Зачаровані казкою 1984, с. 361].

Як бачимо, герой живає ввічливі звороти, зменшувальні слова, звертання позитивно-оцінного характеру тощо: *матінко, дідюку, пресвітлий царю, найясніший царю, пане превелебний* тощо. В угорців це: *ясновельможний пане, ваша величносте, ваша світлосте пане-батьку, мій милий солодкий старий батьку, любий господарю, королю-батьку, грація Вам* та ін.

Питання та відповіді персонажів відображають також правила **гостинності**, які існували в тогочасному суспільстві. На думку О. Фрейденберг, інститут гостинності сформувався ще в сиву давнину і сягає корінням тотемічних ритуалів жертвоприношення: «Гість отримує певний обряд „зустрічей“, „пригощень“, „проводів“». Йому надаються різні права й привілеї. Архаїчні речі, як я вже казала, стають подарунками. Гостя обдаровують, приймають від гостей і обмінюються подарунками, гостя наділяють їжею, ночівлею, усім кращим у домі. Кожного, хто прийшов у гості, особливим чином зустрічають (у багатьох народів йому вклоняються, неначе богу), вітають його, кажуть люб'язності (форма давньої хвали), урочисто ведуть його, саджають за стіл на найпочесніше місце, дають йому кращу їжу та ін. Так само урочисто, як раніше бога, гостя проводжають» [Фрейденберг 1978, с. 139, 140]. Тобто гостя мали завжди привітати, нагодувати й напоїти, покласти спати. В казках це роблять навіть супротивники героя. Цей звичай певною мірою існує в світі й нині.

Уже деякі назви самих казок є сентенціями, мудрими висловлюваннями, які виражають колективний досвід. Так, одна угорська казка має назву «Більше розумом, ніж силою» і наочно демонструє переваги людського **розуму**, у даному випадку перед силою звірів – АТУ 157 (*Тварини вчаться у полохливого чоловіка*), МНК (*Перемога людського розуму*).

У казці йдеться про лева, вовка та кабана, які разом подорожують світом і не зустрічають нікого сильнішого від себе. Вовк заявляє, що сильнішою є людина, та лев не вірить, тож вони йдуть на пошуки людини. Спершу трапляється хлопчик, та вовк пояснює, що це ще не людина. Далі бачать старого, який, за словами вовка, вже не людина. Згодом надібують лісоруба. Питають його, яку він має зброю, на що лісоруб відповідає, що немає нічого окрім сокири, ну, хіба ще розум має. Лев пропонує йому взяти свій розум і перемогти їх. Та лісоруб відказує, що забув його вдома.

За розумом посилають вовка, і дружина лісоруба вішає йому на шию каменюку для квашення капусти. Збігаються люди й убивають вовка.

Далі лісоруб, зголоднівши, починає наминати сало, на що лев питає, що він їсть таке смачне. Той пояснює, що свиняче сало, лев кидається на кабана й починає шматувати його, на що чоловік пропонує порізати м'ясо ножем. Лев, якому дуже кортить м'яса, просить прив'язати його до дерева, поки чоловік різатиме кабана. Лісоруб прив'язує його, а далі вбиває.

Подібною є угорська казка «Людина найсильніша», у якій ведмідь і вовк сперечаються, чи це справді так. Як і в попередній, після хлопчика, старого жебрака і жінки, яка теж виявляється не людиною, а «жіночою твариною» вони зустрічають гусара, який спершу стріляє у ведмедя, а далі рубає його шаблею. Вовк тікає, і з того часу вважає людину найсильнішою. Так, людина здобуває перевагу над сильнішою твариною за допомогою знарядь, створених за допомогою того ж розуму. Гусар діє і в деяких українських казках.

Справді, людина, як природна істота, фізично поступається багатьом тваринам силою та витривалістю, зрештою, пристосованістю до природних умов (та вона й навряд чи вижила б у наш час без благ цивілізації), але досягла статусу «володаря природи» лише через розум, який вона розвинула набагато більше від інших живих істот, які впродовж еволюції розвивали загалом свої фізичні можливості. Тому людина почала активно втручатися в природу і використовувати рослинний і тваринний світ на свою користь.

Розум виявляється «старшим» не лише за силу, а й за гроші: «У сильного – кулаки, а в розумного – довбня, у сильного шабля, а в розумного – панцир, у багатого – гроші, а в розумного – хитрість. Тому й кажу: розум – найстарший» [Чарівна торба 1988, с. 88].

Епітет *розумний* у народній казці є високою оцінкою, тут проводиться думка, що розумна людина краще орієнтується в світі й досягає успіху. У «Казці про хлопця, що звільнив свою матір з полону Поганина» розповідається, що в королівській сім'ї народжується хлопчик, «що вже в три роки тягнеться до книжки», його записують у школу для десяти-, дванадцятирічних дітей, а вчитель називає здібним і ставить у приклад іншим дітям, за що ті дражнять хлопця, його, мовляв, знайшли у капусти. Хлопець вирушає на пошуки матері. Поради йому дають баби-ворожки, кінь, які щоразу зазначають: «*Будеш розумний – не загинеш, будеш дурний – пропадеш*»; «*Будеш розумний – побачиш (свою матір), будеш дурний – пропадеш*». Хлопець робить усе правильно і визволяє матір. Розум тут дається від народження. В угорській казці служниця і королева народжують двох хлопчиків, які разом гралися, разом сиділи у школі. Та в одного «*розум як бритва*», а другий навіть абетку вивчити не може. Другим, згідно з казковими симпатіями, є син королеви.

У казках про прихованого героя часто звучить зачин про чоловіка, царя тощо, у якого було двоє розумних синів і один дурень. Такий «ярлик» був закріплений за молодшим сином за нестандартність поведінки та висловлювань, дій, які не є

«розумними» і нормативними. Однак у ході сюжету казки, коли настають справжні випробування для братів, найрозумнішим і найкмітливішим виявляється молодший, який допомагає і своїм братам. Така метаморфоза викликає ще більші симпатії до героя, який зміг розкрити своє справжнє єство.

На початку оповіді він часто зображується комічно, гумористично, що служить приводом для численних глузувань. Комічне у зображенні героя досягається шляхом гіперболізації його лінії, а також підкресленням контрастом його незвичного вигляду, способу дій та вчинків з виглядом, діями та вчинками навколишніх та обставин. За цими характеристиками близькі героя й судять про його розумові здібності, на нього перестають звертати увагу, вважаючи не здатним ні до чого серйозного, ставляться зверхньо і з насмішкою.

Однак диваком і дурником герой є лише для дійових осіб казки. Читачі, знаючи логіку розвитку подій, відчуваючи ставлення оповідача до героя, віддають свої симпатії скривдженому молодшому брату і сміються над старшими братами, які через свою обмеженість не розгледіли справжнього обличчя молодшого, наперед смакуючи чудесні перевтілення героя і покарання братів. Про це їм може нагадати й сам казкар, який, власне, і спрямовує читацькі симпатії та антипатії в потрібний бік: «Ось пішов цар на війну, узяв із собою двох зятів, а його дома залишив, не хотів узяти з собою на війну. Він так держався, наче непотрібний, а як знаємо уже, то дуже порядний був» [Дерев'яне чудо 1981, с. 38].

Інколи синонімом до слова *розумний* служить слово *мудрий*. Мудрість може поєднуватися з правдивістю: «Іван завжди казав правду і був наймудрішим, найсправедливішим суддею», завдяки чому здобув царство (казка «Про розумного хлопця Івана»).

Означення «розумний» дається героєві здебільшого на початку казки, інколи у загальній характеристиці. Часто ці висловлювання вкладаються в уста інших персонажів. Він може бути негарний з себе, бідний тощо, однак розумний – «Пересватав ціле село дівок – жодна не хотіла за нього йти, бо був нефайний. Але дуже розумний був» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 150]; «Мамко, не губить Долманьоша, він дуже розумний – просять дівки»; «Ей, мамо, Долманьош мудріший за вас, ви його не скітите» [Дідо-всевідо 1969, с. 163, 164]; «Oszán ez a kovács olyan okos vót, hogy sokszor még a szógabíró is tüle kérdezte meg, merre van az út a helyekre Gyuri bácsi? Mert hogy Gyurinak híjták a kovácsot. Olyan vót a műhelye, hogy mindig sok munka vót benne, de a legtöbbet mégis az eszível kereste. Ha valakinek valami baja vót, nem a fiskálishoz ment, hanem Gyuri bácsihoz, az okos kovácshoz. Katonaviselt ember vót, még Taljánországot is bejárta hajdan. Meg is tanult a nyelveken beszélni úgy, hogy mikor a tardi geróf arra járt vadászni, magához rendelte, hogy el-elbeszélgessen vele taljánul...» [Felsőtiszai 1956, p. 184] – (А цей коваль був таким розумним, що часто навіть начальник поліції питав у нього, мовляв куди веде цей шлях, дядечку Дюрі? Бо коваля звали Дюрі. У кузні завжди мав багато роботи, та найбільше таки заробляв своїм розумом. Коли в когось траплялася біда, то йшов не до адвоката, а до

дядечка Дюрі, мудрого коваля. Відбував свого часу військову повинність, побував в Італії. Навчився балакати різними мовами, тож коли граф бував у цих краях на полюванні, кликав його до себе, щоб поговорити по-італійськи).

Філософські питання ставляться в циклі казок про *«роджений і вчений розум»*, тобто про вроджений розум, життєву мудрість людини, а також набуті нею знання. Так, придуркуватий Іван з казки «Пройдисвіт» отримує в нагороду чарівну паличку і просить зробити його мудрим і вченим. Паличка відповідає: «Від сьогодні ти *станеш мудрим, а щоб стати вченим, треба йти у світ*. І в цю ж мить він зрозумів, що брати годували його лише через те, що боялися йти на цвинтар» [Чарівне горнятко 1971, с. 248, 249].

Згідно з народними поглядами людина буває мудрою від народження, тобто цей їй дається Богом, цього не навчишся, це залежить від внутрішніх якостей людини, її природних даних, розвинутої інтуїції та чуття. Тому цей розум є природженим чи рожденим. Від природи мудра людина на власних прикладах набуває того життєвого досвіду, який називають *життєвою мудрістю*.

За вченим розумом ідуть до школи, а потім і далі, вчать, здобувають знання. Народ розуміє, що знання потрібні в освоєнні професії, формуванні певних навичок. До того ж «вчена» людина має більше шансів на успіх у житті, може зробити кар'єру, зайняти гарну посаду тощо. Тому «вчений» викликає повагу і шанобливе ставлення.

Людина може стати дуже освіченою, використовувати знання у своїй професії, однак ці знання є привнесеними ззовні, вони не належать до життєвого досвіду, це просто інформація, яка навряд чи знадобиться у складних життєвих ситуаціях. Так казав про це келечинський казкар М. Шопляк-Козак: «Мудрість я збирав від молодості, як пчола збирає на квітах мед. Зазвідала мене вчителька, чи я читаю книжки з бібліотеки. «Ні!» – кажу їй. – «А чому?» – «Готовий мед солодкий, айбо той мед, що сам найдеш у дуплі, – солодший. Таким медом лікують хвороби!»» [Як давно 2003, с. 279].

Та й чи зробить ученість людину кращою, щасливішою, чеснішою. Навряд чи. Навпаки, деякі, вивчившись, забувають про своє походження і стають пихатими та зарозумілими, як це, до прикладу, описано в закарпатській казці «Про мудрого діда» – АТУ 921 В* (*Злодій, жебрак, убивця*). Один заможний селянин «вивчив своїх синів на панів: старшого на попа, середущого на адвоката, молодшого на доктора». Сини доки вчилися і отримували від батька гроші, любили його і «честували», а як школу закінчили і влаштувалися на службу, забули за того, «хто їх родив і людьми зробив». Минув час, дід посивів, та однаково мав самотужки газдувати, пасти волів. Тим часом дорогою проїжджав цар, який здивувався, що дід сам оре поле. Той повідомив, мовляв, його сини сидять на стільцях – великими панами поставали. Цар здивувався: « – Якими панами? Якщо пани, то могли би тебе спромогти. – Ей, панами, та ще якими!.. Один – розбійник, другий – обманщик, а третій – жебрак. – Цар зачудувався: – Діду, що ото за пани? – Коби я знав, з ким говорю, я

би пояснив. – Ну, відпровадьте слугу та вповім вам тайну... – Розбійник – доктор, бо він ріже людей не шкодуючи і не має серця. Обманщик – адвокат, бо він прийме кожне діло, хоч добре знає, що з того нічого не вийде, що на суді те діло буде програне... Значить, він обманює людей, лиш аби тисячі загарбати... Жебрак – піп, бо все жебра, все дранчить, все реве, що бідно живе...» [Зачаровані казкою 1984, с. 223, 224]. Подібна угорська казка «Добра порада» завершується пороудо «Не довір'яй своєї душі священникові, свого життя – лікареві, свого гаманця – адвокатові!»

Чи не звучить це досить сучасно? Не змінилися ані професії, ані нечесність і зажерливість людей, ані використання свого службового становища у власних цілях. Аналогії хоч греблю гати...

На прикладі повчальної, часто гумористичної історії, у зробленому в кінці висновку, виявляється народний погляд на те, «який розум розумніший?», чому присвячена однойменна казка – АТУ 1842 (*Собаче правосуддя*). В одному селі посперечалися куратор (служка) та піп, який розум ліпший, розумніший – роджений чи вчений. Вони пересварилися. Та раз куратор зайшов до попа і з плачем та причитаннями попросив його поховати свого улюбленого песика, що був йому як дитина. Піп спершу розгнівався, та згодом за гроші потайки поховав за обрядом песика.

Та в селі, як влучно підмічається у казці, нічого втаїти не можна. Люди донесли про подію владиці. Той дуже розгнівався і, приїхавши до села, став на постій не в попа, а в куратора. Ввечері за пляшкою вина куратор вмовив владику за гроші похрестити трьох його баранів, давши їм ім'я Церквіник, Піп та Владика. Зажерливий Владика згодився.

Наступного дня попа-грішника поставили на коліна серед церкви і владику почав свою промову про його покарання. Тут виступив куратор: « – Земний владику. Народна приповідка каже: кінь на чотирьох ногах ходить і підковзняться. А смертний чоловік як би не підковзнувся, коли він на двох. Так і наш піп. Я признаю, що він вчинив недобру справу... Айбо я вичитаю з газет, що один владику похрестив баранів... І далі лишився владикуою...». Владика перелякався й відпустив гріхи попові. Увечері куратор спитав у попа: «Но, пане превелебний, тепер скажіть: роджений чи вчений розум ліпший? – Роджений, кураторику, роджений, – признав піп і відрахував сусідові сімсот злотих» [Дідо-всевідо 1969, с. 194].

Поширеним у казках Українських Карпат, як в українських, так і в угорських, є відомий міжнародний сюжет про простого чоловіка, який своєю мудрістю дивує навіть царя і виявляється розумнішим від царських міністрів. Дід, що ставить мудрі питання цареві, отримує від нього сто срібних з умовою нікому не розповідати своєї таємниці, поки не побачить голову царя сто разів. Потому цар скликав своїх міністрів й загадав їм дідові загадки, а хто відгадає – стане старшим міністром. Та один з міністрів виявився хитрим і уклав з дідом контракт – за видану таємницю міністр будує тому красну хижу. Міністр розказав відгадку цареві, той дуже здивувався, а потім зрозумів, що дід не дотримав слова. Він почав дорікати дідові, та той нагадав про угоду й сказав, що справді бачив голову царя – сто разів на ста срібних

монетах, отриманих від царя. Цар засміявся і повів діда до палацу. Там посадив усіх міністрів навколо стола, по лівій стороні – міністр, по правій – дідо... Цар вдарив міністра в плече і говорить: «– Давай далі – вдар свого сусіда і так далі.– Дідові прихотилося вдарити царя, але дідо встав і заявив: – Гоп! Далі не б'ємо, бо тут голова нашої держави. – Міністри лише пооглядалися: – Видите, се – розум! *Невчений, а закон знає... Дідо має розум природжений*» [Зачаровані казкою 1984, с. 226].

Цар не може повірити, що простий чоловік може бути мудрішим від нього: «Був цар. Хитрий він був, мудрий, розумний чоловік. А дуже гордий був... – Це не може бути. Я вчився великі роки, практики переймив. Інакше би мене на царя не поставили. Та щоби найшовся *такий простий мужик і був мудріший від мене*. Я готов застрілитися, як таке буде» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 167]. Однак, за життєвими спостереженнями народу, «айбо хто вчиться, най не думає, що він учений, бо того, що ми не знаємо, більше, як того, що знаємо» [Чарівна торба 1988, с.88].

Цар у казці «Лихо над лихами» – АТУ 921 F* (*Гуси з Русі*); MNK (*Король Матяш і старий*) – дивується тому, що Горшкодротар хоч і бідний, а веселий, ще й зізнається, що не знає в житті ніякого лиха. Допитливий цар загадує своїм міністрам, які вважаються наймудрішими в країні, – «що то за лихо, що над всіма лихами лихо?». Міністри відповіді не знають, один з них іде до Горшкодротаря й за сто злотих довідується, що «Хіба може бути більше в світі лихо, як злі сусіди». Другий міністр за ті самі гроші узнає від нього, що «Немає в світі гіршого лиха, як лиха жінка!». Третій міністр виявився ще дурнішим і скупішим від попередніх. Він почав торгуватися з Горшкодротарем за відповідь на цареве запитання, й після довгих умовлянь Горшкодротар, який вирішив наочно продемонструвати свою відповідь, поставив міністрові умову привезти його до царя на візку. Той довго відпирався, давав великі гроші, та побачив, що мусить це робити: «Та Горшкодротар не слухає, все наспівує. На його голос вийшов цар з двома міністрами. Бачить – третій міністр тягне візка, а на візку горшки і Горшкодротар сидить, приспівує. Махнув цар рукою, щоб зупинився. – Хто тебе везе? – питає Горшкодротаря. – *Дурна голова! Гіршого лиха й не знайти, це вже дійсно лихо над лихами*. Цар покликав до себе Горшкодротаря й міністра: – Віднині будеш ти, Горшкодротарю, міністром, а цей хай ліпить горшки й дротує їх» [Правда і кривда 1982, с. 132].

В іншій групі мотивів йдеться про *мудрих старих людей*, які свій багатий життєвий досвід передають молоді у вигляді безцінних життєвих порад. Таким персонажем закарпатських казок є Дідо-всевідо, наймудріший старець чоловік, до якого звертаються за вирішенням складних життєвих проблем. Так називають також Сонце – це дід з білою, як молоко, бородою, який обходить землю й усе бачить і знає. Герой з великими складнощами добирається до нього й отримує відповіді на складні запитання.

За К. Юнгом, цей старий є архетипом духа, котрий часто з'являється у казках. Учений зазначав, що старий завжди виникає там, де герой перебуває в безнадійній ситуації, з якої його можуть визволити глибокі роздуми чи щасливий випадок.

Мудрець стимулює його до цих роздумів, дає йому необхідну інформацію і пораду: «Так, саме старий є цими закономірними роздумами і зосередженням моральних та фізичних сил; все це здійснюється спонтанно, у надсвідомому психічному просторі, де „ще” чи „вже” неможливі свідомі розмірковування. Концентрації і напруженню психічних сил властиве дещо таке, що кожного разу з’являється як магія: справа в тому, що розвивається несподівана пробивна сила, яка часто багаторазово перевершує результат свідомої волі» [Юнг 2007, с. 151]. Зазвичай цей старий ставить запитання: хто, чому, звідки і куди, спонукаючи до роздумів, та ще частіше він дає в нагороду якийсь чарівний засіб: «Видається, що втручання старого, тобто спонтанна активізація архетипу, цілком необхідна, оскільки одна лише свідомо воля навряд чи в стані об’єднати особистість настільки, щоб та змогла досягти величезного успіху. Для цього потрібно не лише в казці, а й у житті об’єктивне заступництво архетипу, який упокорює суто афективне реагування, зв’язуючи в один ланцюг процеси внутрішньої конфронтації. Останнє уможлиблює чітко визначити: хто, де, як і нащо; тим самим дається можливість пізнати як нинішнє становище, так і мету. Завдяки цьому відбувається з’ясування і розплутування клубка долі, що часто несе в собі щось просто-таки чарівне: досвід, до речі, не чужий психотерапевту» [Там само, с. 151–152].

У казці «Про бідного чоловіка і діда-всевіда» (АТУ 910 А (*Мудрість через досвід*)) йдеться про мудрого старого, який багато бачив і чув, має великий життєвий досвід, є загалом небагатослівним, заглибленим у себе: – «Ачей дідо глухий і німий? – Ні, він не німий і не глухий, просто *дуже скупий на слова*. Одне слово вмовить лиш за золотий. Айбо його слово справді того варте. Його *поради золоті*» [Три слова 1968, с. 205]. Дід бачить і знає набагато більше, ніж звичайна людина, він не розтлумачує своїх порад солдатів, бо розуміється на людях і знає, що той йому не повірить. Тому той сам, власними зусиллями, методом спроб і помилок, має дійти істини. Солдат просить у мудрого діда порад й, чуючи їх, сумнівається: «Гм, думає солдат, – і це не дуже мудре слово». Однак він слідує порадам діда і має рацію: «Так вояк дочекався і щастя і багатства. На розлуку з цимбором-бароном він сказав: – За три золоті я дістав три поради, і то були *справді золоті поради*» [Там само, с. 210].

В угорській казці «Три гарні поради» герой вибирає не три таці з золотом, а три мудрі поради, які й рятують йому життя. Одна з них може бути універсальною: «вечірній гнів залиш на ранок, вранішній – на вечір».

Часто поради дає синові батько, зокрема виряджаючи в дорогу: «Як ти не підеш в дорогу та не проздриш світа, поки я живу, то не будеш відтак знати світові ладу» [Казки Покуття 2001, с. 147]. Батько на наочних прикладах повчає дітей жити дружно – сини легко ламають виїняті по одному з віника прутики, тоді як сам віник ніхто з них зламати не може – АТУ 910 F (*Сварка синів і в’язанка прутиків*).

Мудрі поради часто дає батько своєму синові чи синам перед смертю – АТУ 911*, АТУ 915 (*Все залежить від того, як ти це зробиш*). У казці «Що люди роблять, то й ти роби» вмираючий батько дає мудрі поради синові – хліб аби був все

з медом, і в кожному селі аби в тебе хижа була та й аби все у нових чоботях ходив. Як погано стане, щоб повісився...» [Дерев'яне чудо 1981, с. 184]. Син спершу розуміє поради буквально, та згодом, у час виконання, усвідомлює їх прихований сенс. В угорській казці «Три поради» син не виконує порад батька – не видавати таємниці жінці, берегтися рудого чоловіка та не всиновлювати чужу дитину – й потрапляє в скрутне становище.

Мудрий батько, знаючи, що лінивий син до порад не дослухатиметься, дає йому свободу дій, спостерігаючи за ним. У пошуках якогось заняття для хлопця вони мандрують світом, син бачить вола й вирішує його вкрати. Батько дозволяє й той приводить вола додому. Та перед тим, як його зарізати, батько міряє шию собі й хлопцеві, аби визначити, хто більше погладшає. Помірявши шиї, взялися за їжу, однак батько їсть повагом, не поспішаючи, а син квапиться, бо боїться, що прийде господар вола.

Через місяць, як з'їли вола, поміряли шиї, й у батька шия виявилася більш гладкою. Він пояснив це тим, що їв своє, а син крадене, бо, як з'ясувалося, батько потай від сина заніс господареві гроші за вола. На питання батька, чи хоче він вкрати ще одного вола, син відмовляється: « – Ні, хай йому всячина! – сказав син. – *Більше не буду красти. Радше піду волами землю орати і хліб сіяти*» [Чарівне горнятко 1971, с. 192].

У деяких випадках розум підміняється **хитрістю**, ці два поняття можуть змішуватися. Ю. Лотман писав про це: «розумний – це той, хто здійснює неочікувані, непередбачувані для його ворогів дії. Розум реалізується як хитрість... Непередбачуваність дій є ефективною тому, що вибиває противника із звичної йому ситуації. У конфлікті з дурним велетнем, здатним діяти лише стереотипно, маленький хитрун користується зброєю несподіваності, створюючи обставини, в яких звична поведінка виявляється безсенсовою і неефективною. Ситуація повторюється при зіткненні «нормального» з божевільним. „Дурень” має меншу свободу, ніж нормальний, „божевільний” – більшу. Його дії набувають непередбачуваного характеру, що ставить його „нормального” супротивника у ситуацію безвиході» [Лотман 1996, с. 65, 66].

Народна симпатія завжди на боці слабшого і скривдженого: «Проблема хитрості – одна з найскладніших проблем казкової поетики. Хитрість є зряддям слабкого проти сильного. Тому хитрість у казці не лише не засуджується, а героїзується. Сюди відноситься, наприклад, мотив сперечальників... З нашої точки зору, мораль героя в цьому випадку не цілком бездоганна, та цей мотив відображає мораль іншої епохи, коли в тяжкій боротьбі з природою на насиллях слабка людина не могла перемагати інакше, як хитрістю. Обмануті в цих випадках завжди більш сильні, ніж герой. Це не звичайні люди, а лісовики та велетні. Та слабка людина виявляється сильнішою від велетнів та лісовиків» [Пропп 1984, с. 188]. Недарма в одній з казок говориться: «Треба знати своїх ворогів штукаю побороти, як нема такої сили, як вони мають!» [Гнатюк 1913, с. 128].

Так, в угорській казці «Сміливий шевчик» – АТУ 1060 (*Хто роздавить камінь*), АТУ 1072 (*Змагання з бізю*) однойменний герой зголошується косити шовковку

траву в саду короля, де мешкають страшні велетні та люті ведмеді. Зустрівшись з ними, він по черзі влаштує змагання. Для бігу наввипередки з першим велетнем він пускає зайця, назвавши його своїм молодшим братом, і зацьць прибігає першим. Другий велетень стискає в руці камінь, який розсипається на пісок. На це шевчик зчавлює в жмені білий сир, з якого скрапує вода, й велет визнає його сильнішим. Третій велет пропонує шевчикові стати їхнім другом, й коли той засинає в хаті, рубає його шаблею. Та шевчик не спав, замість себе він поклав міхур з кров'ю, тож велет, проколовши його, подумав, що вбив хлопця. Він заспокоюється та йде спати, в цей час шевчик відрубав голови велетням. Далі за завданням короля – знищити ведмедів він ставить у саду джку з вином, звірі випивають вино і засинають. Їм він теж відрубав голови.

У побутових казках закон і сила на боці багатих – панів, попів, купців тощо, бідна людина за цих умов має вдаватися до хитрощів і діяти нестандартно, аби уникнути покарання. У казці «Хитрий наймит» бідний наймит Іван три роки служив у злого-презлого попа, який не хотів йому платити за роботу. Тому й розробив Іван певний план. Попові на запитання, як його звати, відповів, що безбаченко і охрещений ім'ям «Най вас шлях трафить», попаді – «Бий кого видиш», а попівні відрекомендувався як «Всі вони злодії». А коли попа з жінкою не було вдома, украв торбу з грішми й утік. Розлючений піп оголосив усім, що в неділю буде храмове свято. Сподівався спіймати там наймита: «Піп виліз на казальницю. Перехрестився і почав: – Дорогі мої вірники! – Але тут побачив на порозі церкви Івана, крикнув на все горло: – «Най вас шлях трафить!». Попада теж помітила наймита й зарепетувала на всю церкву: « – Бий кого видиш!» І попівна побачила Йвана. Вона заверещала не своїм голосом: « – Тату! Всі вони злодії!» [Чарівне горнятко 1971, с. 24]

Піп кинувся за наймитом, той утік, а люди ледве вибралися з церкви. «Почали казати, що в голові попа щось перемакітрилось, у попаді – щось перемакітилось, а в попівни – сім днів не метено» [Там само, с. 24]. Гумористичний ефект тут здобувається невідповідністю слів ситуації, грою слів, що часто використовується в подібних казках.

Таких ситуацій у побутових казках є безліч, їх головний герой – хитрун, який різними способами обдурює багатіїв. І хоча його методи інколи можна назвати сумнівними, казка завжди на його боці, оскільки він є скривдженим сильними сього світу, йому нічим годувати родину. Власне, казка й починається констатацією факту – сім'я голодує, чоловік наймається працювати в попа, багатія тощо, а заробітку не отримує, їсти нічого тощо. Та як каже народ «біда навчить розуму», й герой змушений шукати будь-якого виходу з ситуації – «думав русин, як залатати дірки в гаразді». У казковій прозі Західної України поширений такий персонаж, як *хитрий гуцул* – бідний, та дотепний і вигадливий, він нічого не боїться, завжди дає собі раду – «Гуцул з бідою, як з рідною мамою. Вітер йому завжди в очі віє» [Правда і кривда 1982, с. 110]. Схожим персонажем в угорців є Петер-дурисвіт.

Слід зазначити, що в побутових казках образ героя визначають його соціальна сутність, станова належність, безвідносно до від його професії, віку, характеру тощо. Представник народу, що виступає в різних іпостасях – бідний селянин, солдат, наймит тощо – передусім є антагоністом пана чи попа; вікових та інших ознак він майже не має. Вони можуть називатися, та не визначають взаємовідносин героїв. Вік героя взагалі не має жодного значення в сюжеті або в його стосунках з іншими персонажами. Професія героя також не служить для індивідуалізації, чи хоча б диференціації героїв. Вона лише окреслює сферу, можливість і причину зіткнень. У характері та вчинках позитивного героя важливим є намагання встановити справедливість. Він є постійним у своїх якостях, не розвивається, не росте і не старішає. У цьому виявляється новелістична природа побутової казки, тобто зосередженість в сюжеті саме на зіткненні, розкритті суті персонажів.

У казці «Про хитрого гуцула» герой повертається із служби, з порожніми кишенями: «Жив собі колись один гуцул. Багато років служив у царському війську, але нічого доброго він там не навчився, бо ніколи не був при шкряббараболі, а все лише на шваром-лінії. Зате умів файно догори підкручувати вуса і підмальовувати їх шварцем. За це його називали гуцулом-штрамакою (чепуруном). Коли постарів трохи, цар дав йому за службу порожню жовнірську торбу й випустив за браму: «Бодай тебе шляг трафив, вельможний царю!» – подумав гуцул і пішов до Коломиї... Пожив день, просидів другий, а на зуби нема що покласти» [Чарівне горнятко 1971, с. 52].

У казці «Цісар рохкає» після довгої служби гуцул Іванко знаходить спосіб поглумитися над цісарем і полковниками за довгі дванадцять років служби. Тут під виглядом цісаря у фіякрі з'являється велика свиня, яку шанобливо вітає Іванко.

Герой змушений діяти в ситуації виживання, він є беззахисним і може сподіватися лише на власний розум, адже своєю працею заробити не може. У деяких випадках до певної дії хлопця спонукає якась риса негативного персонажа – багатія, попа, судді та ін., яка за законами казки є гіпертрофованою і висміюється героєм. Власне, подібна ситуація навряд чи була б можливою, якби супротивник героя не був, до прикладу, зажерливим і скупим, економлячи на шкоринках хліба, чи «вельми на розум не багатим», вірячи різним дурницям, або ж «злим-презлим» тощо.

Герой-хитрун веселий, оптимістичний, ніколи не втрачає надії, має багату фантазію, гострий на язик: «Жив-був багач Амбросій, що мав великий смак до їжі. Був такий череватий, що своїх колін уже не бачив. А в тому ж селі жив бідний хлоп Лесько, сміхар на весь світ. Бувало, як щось скаже, то люди рачки лазять від сміху. Якось Лесько здивався з Амбросієм, зміряв його очима від голови до ніг і ткнув пальцем у товстий живіт: – Ти за тижень народиш теля! – Жартуєш, Леську. – Ні, бігме» [Чарівне горнятко 1971, с. 8].

Бідний хлопець з казки «Багач та хлопець із села Розумовичів» не лише забирає в жадібного багача хліб, гусака й постолі, а ще й глузує з нього, розповідаючи про панів Хлібовського та Гусаковського, що перейшли в село Торбонці тощо. А сам

він ніби походить із села Розумовичі: – Чи не такі розумні люди там живуть, що село Розумовичі називається? – засміявся багач. – Для себе розуму мають. А дурням не дають. Бо дурні не знали б, що з розумом робити. – Тоді й ти маєш бути мудрий. – Мудрий чи ні, а скільки мені треба розуму, стільки й маю» [Правда і кривда 1982, с. 224].

Часто герой робить це так майстерно, що (спершу, а то й загалом) обдурені й не здогадуються про шахрайство й залишаються задоволені мудрим рішенням. Це, зокрема розповсюджений мотив чарівних казок про дурних чортів, які ділять між собою чудесні речі. Або ж відомий сюжет про поділ гусей. Так, у казці «Як панський фірман гуси ділив» (ATU 1533 9 (*Мудрий ріже птаха*)) пан з родиною не можуть поділити гуску. Фірман йому вигадливо допомагає це робити, граючи на самолюбстві членів родини. Пану він віддає голову, бо той голова в домі, пані – шию, куди шия – туди й голова, паничам ноги – аби бігали за дівчатами, паньянкам – крильця, аби підлітали в танці, а тулуб – «самому Івануку».

Є й інший варіант казки, коли герой ділить п'ятеро гусей на шість чоловік, розподіляючи їх на групки: пан, пані і гуска – троє, двоє паничів з гускою – троє, дві панянки плюс гуска теж троє, дві гуски плюс Іван теж троє.

Як бачимо, ставлення народу до хитрості як людської вдачі не є однозначним. Загалом ця риса засуджується, негативні персонажі, як надприродні, так і люди, часто наділяються цією якістю, вони є хитрими, підступними, обдурюють героїв, заманюють їх у пастки, вказують неправильний шлях, не платять за роботу тощо, часто користуються довірливістю, наївністю, а то й добротою героя.

Однак коли герой опиняється в несправедливих нерівноправних умовах і чесними засобами не може досягти своєї мети, він вдається до хитрощів. Симпатії казкаря та слухачів на його боці, адже служить благородній меті, відновлює справедливість. Він карає гнобителів і визволяє пригноблених. Тим паче, що герой є позитивним з усіх точок зору, а його противник – негативним. Тут, очевидно, діє установка, що засоби виправдовують мету. І якщо в чарівних казках герой вдається до хитрощів на шляху до певної мети, то в побутових його дії набувають виразного соціального спрямування, він є виразником інтересів цілого соціального прошарку. Про діалектику поняття «хитрість» у народному розумінні і неоднозначність її оцінки у казках про тварин писав І. Крук: «Одна справа, коли хитрість героя у поєднанні з гнучкістю його розуму, винахідливістю... здатні творити чудеса заради утвердження добра і справедливості, і зовсім інше, коли хитрість, у поєднанні з лицемірством, нахабством тощо, постійно переслідує лише корисливі цілі. У казках про тварин поняття хитрості тлумачиться як у загальнолюдських масштабах, тобто безвідносно до моральних кодексів якоїсь певної нації, класу тощо, так і в найтіснішому зв'язку з цими інституціями в епоху соціально-класового розшарування суспільства. При цьому вирішення конфлікту, оцінка дій і вчинків персонажів у казці завжди даються з морально-етичних позицій людини праці – безпосереднього творця, хранителя і продовжувача тієї частини культурного спадку нації, яким є фольклор» [Крук 1989, с. 24].

У чарівних казках за допомогою розуму та хитрощів герої перемагає набагато сильніших від себе супротивників, як силою, так і здібностями – зокрема чарівників. Це говорить про те, що в системі людських цінностей розум переважає над силою, тобто цінується значно більше й має велике значення у пристосуванні людини до навколишніх умов і життя в колективі.

У казках високо цінується **правдивість, справедливість, чесність**.

Народ цінує правдивість і не любить брехню та обман. Роздуми героя, який потрапив у скрутні обставини і вагається, чи казати правду, психологічно передаються в казці (АТУ 889 (*Парі на найвірнішого слугу*)) за допомогою цікавого прийому – хлопець провадить уявні розмови з паном: «Опустив голову хлопець, розумів, що дівка звела його. „Що буде?“ – думає собі – Що скаже граф, коли золоті роги побачить у дівчиська? Що я відповім, коли запитає? – Та довго не думав, а встроїв палицю в землю, повісив на неї свою петечину, надів шапку і вчинив другого себе. Поклонився тому, та й став з ним у бесіді: – Добрий день, Іване! – Доброго дня, пане! – Ну, що нового, Іване? – Ой, не добре, пане, бо вбив ведмідь нашого золоторого бика. – Недобре, Іване. А де тоді печінка з бика? „Ні, думає хлопець, – граф мене одразу зловить на брехні. Треба інакше мудрувати”. І знову поклонився... „...І так не збрешеш. Треба казати правду”. І третій раз поклонився палиці: – Добрий день, Іване! – Доброго здоров'я, пане! – То що нового, Іване? – Ой, недобре, пане, бо прийшла омана та й обманула Йвана – він золоті роги дав, бо солодку нічку мав» [Казки села 1979, с. 159-160].

Хлопець вирішує визнати свою провину, сказати правду і, як виявляється, чинить правильно.

Подібний сюжет має угорська казка «Пастух короля Матяша», де сперечаються король Матяш і пруський король про те, чи не збреше правдивий пастух. Прусський король різними способами намагається підбурити того на брехню. Та пастух не хоче ні багатства, ні слави, «*він за жодні скарби не буде казати неправду, бо є чесною людиною*». Врешті золоторунного барана виманує дочка пруського короля. Роздумуючи, як вийти зі становища, пастух так само удавано балакає з королем Матяшем і вирішує казати правду. Він, як і в попередній казці дотепно визнає свою провину – мовляв, поміняв золоторунного барана на чорного, тобто на дівчину. Півкоролівства, які програв пруський король, він віддає Матяшеві, а той у свою чергу – пастухові, ще й з дівчиною на додачу.

І справді, «Правду і Кривду не втаїш, бо то і кури вигребуть» – ця назва ілюструє сюжет самої казки зі збірки «На вербі дзвінчик».

Відомим міжнародним сюжетом є «Правда і кривда» – АТУ 613 (*Двоє подорожніх*). В однойменній казці їх символізують двоє братів: «Якось жила собі бідна вдовиця. Мала двох синів. Один хлопець був дуже *справедливий*, другий – *несправедливий*, бо де тільки міг, всюди чинив кривду. Так мати синів і назвала: молодшого – *Правдою*, а старшого – *Кривдою*. Скільки не просила, не умовляла старшого «Не чини людям зла, будь справедливий» – нічого не допомагало, а молодшому

говорила – «Синку, стій за себе, не будь такий м'який та дурний», та молодший син іншим і не міг бути.

Так брати й повиростали: кожен зі своєю натурою – старший з кривдою, молодший – з правдою» [Правда і кривда 1982, с. 172].

Сам зачин казки є інформативним, передусім містить два протилежні світогляди, які втілюються у двох характерах, представлених двома братами, що в казках трапляється дуже часто й підтверджує народну мудрість – «*що народилося, те й виростло*», адже вони виховувалися в одній сім'ї у розумної матері. До того ж натура людини, її характер загалом не змінюється – мати просила-умовляла, вчила братів, та нічого не виходило – вони не можуть бути іншими. Є тут згадка і про те, що будь-яка надмірність не йде на користь, зайва доброта, доброта без твердості теж шкодить людині – її можуть використовувати у власних цілях, тобто «будеш злим – розплюють, будеш добрим – розплюють».

Ці тези ілюструються подальшими подіями казки. Старший брат виявляється надзвичайно жорстоким і за харчі вириває в брата око, відрубує руки й кидає його під шибеницю помирати, при чому менший згоджується на все й не тримає зла на брата, а отримавши назад руки чарівним способом, не мстить тому, а дає пораду, як роздобути багатство. Старший брат і так багатий, «хіба пташиного молока не має», та й того йому мало, він навіть дозволяє вийняти собі очі й обрубати руки, або ж це сам робить, щоб отримати ще більше.

Те це йому не вдається. Жорстокого брата за казковими законами покарано, розлучені ворони підвішують його вгору з таблицею на шії, де написано «*Хто лихою дорогою ходить, на такій і пропадає*».

Подібний сюжет має угорська казка «Хрест та шибениця», яка, однак, обростає великою кількістю деталей, є набагато довшою, бо поєднується з іншими казковими мотивами. Дещо відмінні й окремі місця.

Казка є повчальною, як за своїм змістом, так і за символікою. Це й імена братів – Правда і Кривда, ворони як символ смерті над шибеницею, хрест-шибениця угорської казки як символ страждань і водночас порятунку, «трава, що відкриває очі» (*szemmegnyitó fű*), або чарівна роса, що символізує найдорожче – зір. Емоційне враження посилюють і такі вирази: «очі за кавалок хліба», «обрублені руки, виколоті очі» – надзвичайні жорстокість, бездушність, цинічність старшого брата протиставляються доброті й м'якості молодшого.

Так само різними вродилися сини багатой жінки в іншій угорській казці «Витязь-дракоборець». Один боявся бідності більше від смерті і знався лише з багатими. До того ж був невдячним, боягузливим і жорстоким. На противагу братові другий любив бідних і допомагав їм. І якщо в попередній казці добрий брат є надто м'яким і беззахисним, у даній оповіді він є справжнім лицарем, сміливим і сильним, перемагає потворного звіра. Маючи гроші, він допомагає сім'ї бідної вдови, турбується про її синів тощо, є щиросердим і добрим, вважає всіх людей рівними і достойними щастя: «*Hát meg mindig nem tudják azok az emberek, hogy*

mindenki vágyik szeretetre? Hogy mindenkinek kijár a megbecsülés? De ezt nem mondta, csak gondolta» [Felsátiszai 1956, p. 340] – (Тож ще й досі не знають ці люди, що кожен прагне любові? Що кожного потрібно шанувати? Та цього не сказав, а лише подумав.)

І хоча витязь вбиває не дракона, а ведмедя-велетня, його називають драконоборцем, адже він прагнув вбити того символічного дракона, який все забирає у бідних, який у всьому бачить лише вигоду, задоволення власних потреб.

Слово правдивість в казках згадується не лише у прямому значенні – казати правду, не брехати, а часто у значенні справедливості у стосунках поміж людьми, чесності, порядності тощо: «Та не було в нього нічого, лише дві робочі руки. Та найціннішим його скарбом була чиста совість, бо цей чоловік був такий *правдивий, що за правду пішов в огонь!*» [Три слова 1968, с. 210]; «Один чоловік дуже бідував на світі. Не мав нічого, лиш хижу, жону й дві робітні руки. Та совість мав чисту, бо цей чоловік був такий *правдивий, що за правду готовий був і на шибеницю*. Як дуже *справедливого* чоловіка вибрали його в сільський уряд. Тут він *боровся за бідних людей, заступався за них*. Але мав багато біди, бо всі урядники були багаті й трималися воедино» [Дідо-всевідо 1969, с. 212].

У чарівних казках герой є *справедливим* – він завжди бореться за правду і справедливість, карає ворогів і рятує скривджених, виступає на боці слабого тощо – «як скінчилася війна, Мирко так поділив землі: старшому братові лишив вітцівщину, середущому – рай, завойований від песиголовців, а собі – жінчину державу» [За-чаровані казкою 1984, с. 345].

Захищати слабого, нічого натомість не отримуючи, просто задля справедливості, завжди вважалось шляхетною рисою людського характеру. У казці «Фіть до торби» Іван з чарівною торбою ходить по світу і відновлює справедливість. Так, він наказує багатого скупого пана, забирає в нього корову і віддає бідному чоловікові, набирає в торбу їжі та питва й пригощає людей, карає лиху мачуху за знущання над падчеркою та ін.

Часто ці поняття змішуються: «А хлопець *був чесний* – решту грушок висипав у такому місці, щоб їх ніхто не знайшов» [Казки села 1979, с. 69]. Тут йдеться про хлопця, який набрав чарівних грушок, від яких виростають роги, ними він «лікував» підступного короля, а потім заховав їх якнайдалі, тобто тут більше пасує слово «*порядний*».

Чесна людина в казці ніколи не візьме чужого, не зазіхатиме на велике багатство. Так, у «Казці про широкого вояка» Микола служить у війську, а потому роздає зароблені гроші. Далі працює в дідуся, перебирає золото. За те, що за довгі роки він нічого не взяв, дідусь допомагає йому влаштувати свою долю.

У багатьох казках поняття правдивості набуває соціального звучання, що, безперечно, з'явилося у казках пізніше, десь із XVI ст., у зв'язку з формуванням нового уявлення про особистість в українській народній свідомості, про що зазначає І. Юдкін у розвідці, присвяченій культурі Нового часу в Україні. У фольклорі з'являється

особа, готова брати на себе відповідальність за вчинки і діяти рішуче: «У ліриці та епіці виховується людська гідність, почуття самоповаги, які стали прикметною ознакою українського фольклору. Барокові фольклорні новотвори унаочнюють те, що „низи” суспільства не усвідомлюють себе „низамми” і ніколи не змиряються з пригнобленням» [Юдкін 2008, с. 69].

Саме відчуття соціальної несправедливості змушує людей йти в опришки та розбійники, аби боронити людей. Так, у казці «Сірак до сірака» через царя-здирника потерпав увесь народ. Його ненавиділи, але мусили терпіти, бо не було такої людини, яка могла б повести людей за собою.

Таким вождем виявився хлопчик-сирота, якого знайшли у житі, звідси й ім'я його – Найденик. Виховував його один бідний чоловік, що мав своїх семеро дітей: «Хлопчик народився з добрим серцем. *Вже з дитинства він не міг терпіти кривду й неправду.* Коли видить, що когось несправедливо скривджують, *біжить тому на поміч й сміливо заступається,* хоч би ворог був у десять разів сильніший. За це не раз йому діставалося од старших легенів, що були багатші і зарозуміліші. Коли Найденик приходив додому в синцях, батько журився: – Та що з нього буде, що його чекає у житті? – А хлопчик тим часом виростав і дужчав. Скоро на зріст і силу перегнав усіх своїх однолітків, і на лице був файний. Діти бідних дуже любили його, а панські й багачські – боялися й ненавиділи» [Правда і кривда 1982, с. 140].

На початку казки зображується епізод з паничем, який кривдив сільських дітей. Найденик зумів стягнути панича з коня і бив його, поки той не знепритомнів. Потому відірвав у нього вухо, взяв рушницю і вирушив до лісу. З того часу почалися напади на панські маєтки, й ніхто не міг зупинити його. Люди називали тих опришків «найдениками», а також «сірак до сірака». Цікаво, що в угорській казці є герой *хлопець у сіряку*, сирота-бідняк, який не має нічого окрім сіряка, вдягненого на голе тіло.

Далі Найденик уже використовує не лише силу, а й здібності – він розумний і хитрий. Зустрічається з царем, який загадує йому складні завдання – украсти коня, перстень тощо. Найденик це робить, та цар йому не поступається. Тоді Найденик потайки під виглядом цирульника добувається в царські палати й змушує царя до неадекватної поведінки. Царя забирають до божевільні, а герой стає царем і правдиво править країною.

У казці є багато влучних спостережень і життєвої правди. Наголошується на важливості очільника, ватажка народних повстань, який має підняти народ і вести його на боротьбу, бути гарним організатором. Така людина народжується нечасто, вона є особливою, оскільки гостро відчуває біль інших, несправедливість і кривду, й через це страждає. При чому помисли і діяльність такого чоловіка спрямовані не на свої проблеми, а на загальні, дбає передусім про інших. Він має бути сміливим, безстрашним і досить жорстким, іноді навіть жорстоким, адже має мститися ворогам.

Яскраво виписана сутичка Найденика з паничем, він кидається на того, не тямлячи себе, злість застилає йому очі – так він ненавидить неправду. По цьому йому



лишається один шлях – в розбійники, причому награвоване віддає бідним. Майстерно побудовані діалоги Найденика з царем, з яких цар постає самовпевненим, зверхнім і підступним, а Найденик – благородним, сміливим і впевненим у своїй правоті. Його мова образна і влучна: « – ...Я прийшов, аби вам сказати: кінець вашій владі! – Сього не може бути! Моя голова ще твердо стоїть на шиї... – Може, ваша голова й міцно держиться, але ваш трон хитається, й коли не днешь, то завтра розвалиться. – У мене ще доста сили... – Ваша сила *«кожух до кожуха»*, *себто пани*, але вона слабка проти другої сили – *«сірак до сірака»*, чи то проти *робітничого люду*» [Правда і кривда 1982, с. 142, 143].

У казках трапляються й інші імена «благородних розбійників», які діяли свого часу в Карпатському регіоні. Так, в угорських казках краю це відомий угорський *бетяр*, про якого складено багато уснопоептичних творів – Шандор Ружа. Однойменна казка починається такими словами: «Vót Rózsa Sándor a régi időkbe. Ott tanyázott a bakonyi erdőbe. Nagyon sok jó híreket lehetett róla hallani, hogy nagyon sok *szegényeket* *kisegített, meg nagyon sok urakat elpusztított, akik a szegényeket sanyargatták*. Mindég csak azt tudakolta, hogy ki hogy bán a cselédjével, még gazda, ű ezeket szerette pusztítani nagyon, aki a szegényeket zsarolta» [Pallag 1988, p. 15]. – (У старі часи був Шандор Ружа. Він оселився у баконьському лісі. Про нього ширилася добра слава, ніби він *дуже багато допомагав бідним й позубив багато панів, які мучили бідних*. Завжди розпитував, хто як поводитьься з челяддю, хто багатий, він дуже прагнув нищити тих, хто утискав бідноту).

Шандора Ружу пізнають з одягу, тобто – як говориться в казці – він вдягається як розбійник, на голові у нього капелюх з загнутими крисами, на ногах зашнуровані чоботи. У казці він зустрічається зі старою жінкою, яка змушена заробляти на прожиття збиранням грибів, приводить її до себе в лісову схованку і дарує їй шматок сала й бочку золота. Водночас з багатими він поводитьься як жорстокий, брутальний розбійник – викрадає дочку дуже заможного чоловіка і збирається з часом вбити її, дівчина розуміє це, коли бачить в його печері дівчат з відрізаними головами.

Та в народних оповідях звучать і мотиви зневіри у справедливість на цій землі. Адже рівними людей робить лише смерть. В одній з казок розповідається, як господар влаштує обід і каже, що за стіл посадить лише правду. Йому довелося відмовити усім гостям: їхні вчинки виявилися несумісними з ідеями правди. Навіть Богові відмовив господар, оскільки той дає всі блага одним, а іншим залишає лише турботи. Тоді прийшла Смерть і господар посадив її за стіл, бо вона до всіх ставиться однаково.

Ставлення до праці як одного із джерел життя на землі є для казки важливим критерієм оцінки діяльності героя, його поведінки та вчинків. В образній формі вона розкриває облагороджуючу роль праці у житті людини. Позитивні герої вже змалку працюють, допомагають своїм батькам: «Грицько ріс-виростав, що міг, *матері помагав*. Овечки виганяв до бору, а вечором гнав додому. А влітку малу свою отару заганяв у кошару. Вночі з Рябком овечки пильно охороняв і на сопілці гарно

грав» [Казкар 1995, с. 160]; «Мав одного сина – *статечного і робітного хлопця. І чоловік любив працювати*» [Три слова 1968, с. 102]; «Сирота служив у одного газди. Той дуже хвалив його: і розумний, гарний, чесний, а такий *роботящий, що такого не завжди знайдеши*» [Правда і кривда 1982, с. 252].

Такий чоловік може характеризуватися як *гарний, вмілий господар; він вміє газдувати; з ранку до вечора в полі; встає з курми; гарує як проклятий; працює, аж горить* тощо.

У характеристиці дій героя натрапляємо на загально оцінне означення *добре*, під яким розуміється багато позитивних значень : «А він свою роботу робить. Таких кобил *добре* дозирає і їсти їм *добре* дає, так їх *файно* повичищає і повимітає, що *ліпше* не може бути. Та й слугам *добре* давав їсти. І вони його *добре* слухали» [Казки Покуття 2001, с. 98]. Тут для посилення враження від працьовитості хлопця використано такий прийом, як ампліфікація – нагнітання синонімічних тропів чи однорідних конструкцій.

Селянська праця є надзвичайно тяжкою, чимало зусиль потребує й здобування основної селянської їжі – хліба. У казці «Чорт і хліб» (АТУ 1199 А (*Чорт і хліб*)) хліб розповідає чортові, як його «мучить» господар: «Бере та й запрягає чотири воли в плуг, бере та й поре землю. А відтак бере мене та й розкидає по ріллі. Відтак залізними зубами мене поре. А як мене уже добре попоре, лишає мене в полі, а сам іде додому, так мені вже легше трошки зробить. І я починаю поволеньки вилазити з землі та й росту поволі догори. Але як я вже добре підріс і пожовк або побілів, мій газда зараз бере косу в руки та й рубає мене попри саму землю, і валить мене до землі. А відтак бере і в'яже мене в снопи, і робить з мене копи. Потому бере мене на віз та й в'яже вужищем, та й везе додому, і кладе в стирти. А відтак скличе гайдамаків, та й скидають мене із стирти на землю, та й б'ють мене ціпами. Відтак бере та й віє мене, розділює мене від моєї одежі, і я вже голий стану. А потому бере мене та й сушить і підсіває, і везе до млина, і меле на муку. Відтак мене везе додому і сипле в корито, та й сипле води, завдає квасом, і я мушу киснути. Як я вже добре розкиснуся, він тоді бере мене й місить. А відтак бере та й палить в печі, так що аж піч червона. Відтак бере та й мене в піч саджає, та й спече мене. А як уже мене спече, та й тоді бере та й мене їсть» [Казки Покуття 2001, с. 200].

Можна навести також подібні паралелі цього мотиву з Угорщини. У казці «Що витримає зерно пшениці?» розповідається про хлопця, якому свого часу допоміг чорт, за що той мав віддати нечистому свою молоду дружину. На поріг дому, куди мав прийти чорт, хлопець поклав калачі на крихти хліба, які повідомили гостю, мовляв, у дім може увійти лише той, хто витримає те, що довелося пережити їм. Чорт поцікавився, що саме, й один з калачів розповів: «Büdöspor közé keverték s a földbe bevetettek. Aztán vasfogu boronával megfésültek, elrothadtam s kikeltem. Égetett a nap, bántott a fagy, vert az eső, megfújt a szél. Kaszával levágták, két kő között apróra őrölték, majd két husdarab jól megdöngönyözött. Aztán tüzes kemencébe vetettek, megsütöttek, majd éles késsel apróra szeleteltek» [Hunyadi 1956, p. 46] – (Змішали мене з бридким

пиллом й кинули на землю. Далі бороною з залізними зубами причесали, я згнів і піднявся. Палило мене сонце, допікав холод, бив дощ, обдував вітер. Порізали мене косою, дрібно змололи поміж двох каменів, далі два шматки м'яса мене добряче вимісили. Потім кинули до гарячої печі, спекли, а потому гострим ножом дрібно порізали). Чорт так перелякався, що його ніби вітром здуло. А хлопець зажив собі спокійно з молододо дружиною.

Окрім того трапляються й описи інших занять селянина, що виконують таку повчальну функцію: «Купи́ дві корови тильчых, купи́ два воли до роботи, постави́ жінку з боку коло йармарку, сам пішоу межи свині, купи́ веприка годованого, клустого, привіу до жінки, поставиу, а сам пішоу до склепу, взяв кило муки, кіло пшо́на, найма́ци фіру, кладе веприка на фіру, ту муку, те пшо́но, дау дві корови жінці у руки, сам взяв два води і йде до дому. Приїздит до дому, бере гроші у кишеню, іде до коваля, купи́и віз, плуг, тельшкі і борони, усьо ремесло, што тре до господарства. І зачина́и нове господарство. Роби у польі, до коршми ни йде пити, статку́и і зробиу сьа великим богачем» [Роздольский 1895, с. 66].

У казках часто наголошується – *«хто рано встає, тому Бог дає»*, в угор. – *«удача любить лише працюючих, старанних людей»*. В угорській казці «Чи був ти вже в раю» розповідається про старого батька, який мав трьох лінивих синів. Батько помер, й про нього почали казати, що, мовляв, пішов у рай, бо за життя багато страждав і багато працював. А хлопці чули, що мешканці раю їдять срібними ножами з золотих тарілок, й почали гадати, як туди потрапити. Вони подалися на кладовище, і там один старий чоловік – а це була батькова душа – сказав їм, що для цього треба виконати кілька важких робіт. Старші хлопці не послухали старого, а молодий за його порадою скопав глибоко землю, посіяв пшеницю, яка виросла на диво гарною. Хлопець почав отримувати таке задоволення від своєї праці на цій землі, що йому й раю не потрібно. А що старанно працював, то згодом отримав і достаток у домі, повагу від людей: «*Nem kell a mennybe menni, hogy valaki jólétbe jusson – mondta a harmadik fiú –, csak dógóznı kell látástul vakulásig. Na valaki ezt csinálja, akkor itt is mennyország lesz neki. Ű csak ezt csinálta, de ha a király mégis azt kívánja, hogy menjen el a mennybe, Ű még tán oda is elmegy, mert hiszen a munka nem szégyen. Akármilyen a munka, ha becsülettel végzik, osztán jól megfizetik, mennyországot ér az embernek»* [Felsőtiszai 1956, p. 315] – (Не треба йти до раю, якщо хтось хоче краще жити, – мовив третій син, – лише *треба працювати від світання до ночі. Якщо хтось це робить, то й тут йому буде рай*. Він робить це, та коли король таки захоче, аби він пішов до раю, то він і туди піде, адже роботи не треба соромитися. *Якою б не була праця, якщо робити її чесно, то потому за неї гарно заплатять, й людина досягне раю*).

Казка є глибоко повчальною, на яскравих прикладах вона показує призначення і сенс людського життя, яке полягає не в бездумному гаєнні часу, а в плідній праці, від якої отримуєш задоволення як у час її виконання, так і після – гарно виконана робота добре оплачується і полегшує життя людини, робить його комфортнішим. Людина насолоджується плодами своєї праці, тобто якщо вона любить її, гарно ви-

конує, будь-яка, навіть важка, праця, стає творчою й приносить задоволення самій людині й іншим. Задля посилення враження в казку вводяться релігійні поняття раю й пекла, згідно з якими людина може отримати спасіння на тому світі, потрапити до раю, заслуживши це своїми добрими вчинками. Є тут і спрощене народне уявлення про рай, де їдять на золотих тарілках і якого так прагнуть старші брати. Та нічого в житті не дається задарма – старші сини, які не послухали батька, стали жебраками.

У казках ми знаходимо й згадки про майстрів та їх ремесла, які високо цінуються народом – «Йду в світ дечого звідати й навчитися. *Аби жити, треба якесь ремесло в руках мати*». В іншій казці бідний чоловік мав багато дітей, які підросли і кожен з них навчився якогось ремесла: «Гей, і мав різних ремісників – столяр, коваль, мурник, швець, кравець, і ще, іще. Які лише на світі є майстри, всякі були межі синами бідного чоловіка» [Три золоті слова 1968, с. 11].

У казці «Про царевича, султана і виникареву доньку» дочка майстра, в яку закохався царевич, каже, що піде за царевича за умови, якщо він навчиться ремесла. Царевич спершу йде до столяра, потім до шевця, кравця й здобуває професію – він навчився гарно шити шапки.

Та найвище цінується праця на загальне благо, яка приносить користь усім людям: «Давно-предавно жив у світі чесний чоловік. Із синами – Степан, Петро і Федько – збудував дорогу близьку для людей. Шість місяців будували. І хто не йде нею, дякує їм, зичить доброго здоров'я» [Срібні воли 1995, с. 237]. У нагороду за це старенький подорожній пропонує їм виконання бажань. Батько хоче бути щасливим, Степан – щоб завжди хліб родив, Федько хоче легко служити у війську, а Петро каже: «хочу бути *найліпшим майстром-будівельником, аби мене люди поважали*».

У творі «Про майстра Іванка» в казковій манері прославляється здібний народний майстер. Один цар вигадав змайструвати з одної дошки дванадцять стільців, а тринадцятий «зверх цього», за це давав три вози золота. Приходили з усього світу майстри, та ніхто цього не зміг зробити й були покарані. Навіть цар з іншою держави, який не зміг зробити стільці, змушений був віддати свою дочку до темниці.

І от за цю справу береться чотирнадцятилітній хлопчик Іванко, якого цар замкнув у майстерні на три роки. Стільці для царя Іванко зробив набагато швидше, та продовжував майструвати інші, бо мав цілий рік. Через рік цар прийшов по стільці й дуже розлютився, коли Іванко подав йому палицю: «Тоді Іванко взяв з рук царя палицю, розкрутив гвинт – і з палиці почали розтягуватися, як гармонійка, дванадцять стільців і тринадцятий зверх того» [Зачаровані казкою 1984, с. 427]. Цар пропонував Іванкові золото, та той відмовився і попросив лише дівчину, яка сиділа в темниці.

В угорській казці про царівну-жабу (АТУ 402) високо цінується жіноча майстерність, зокрема популярне в угорців мистецтво вишивки. Старий король постановив після своєї смерті поставити на трон того сина, чия дружина принесе найкращу роботу. У казці з любов'ю описуються зроблені власноруч речі. У першому випадку

це прикрашена густим візерунком святкова яскрава сорочка. У другому це розшита золотом, срібною нитками, візерунками, птахами, квітами скатертина, кращу від якої годі знайти. Та найкраще потрудилася царівна-жаба: «Hát meg amikor a béka adta óriási dobozt felbontották, mert olyan gyönyörűséges szép hímzés került elő belőle, amelyet még szem nem látott. Ami megnézte, szemképrázást kapott, s majd hanyatt esett a gyönyörűségből, mintha nem is földi kéz, hanem tündérujjak hímezték volna» [Három arany 1973, p. 23] – (Тож коли відкрили передану жабою велетенську коробку, то в ній виявилось стільки прекрасної вишивки, скільки очі не бачили. Тому, хто дивився, засліплювало очі, й він мало не падав долілиць від краси, ніби це вишивала не земна рука, а пальці чарівниць).

Жіночий ідеал народної казки

Дівчина чи жінка займає менше місця в казковій оповіді, основним завданням якої є опис пригод героя. Водночас більшість колізій обертається навколо пошуків героєм дружини чи нареченої. Найчастіше вона згадується як *царівна*, *принцеса*, *королівна* чи просто *дівчина*, *жінка*, *дружина*. Жіночі імена тут часто є звичайними, типовими, це *Галина*, *Марійка*, *Калинка*, *Юліанка* та ін.

Та трапляються й значимі імена, адже антропонімія казок є стилістично функціональною. Ім'я не лише виділяє персонаж, а й підкреслює його певні характерні ознаки, як образу. Антропоніми можуть містити також емоційно-експресивну характеристику дійової особи.

Дівчина насамперед славиться красою, це відображено в її імені – *Настуня-красуня*, *Білосніжинка*, *Червона Квіточка*. В угорських казках зустрічається *Чіпкеружіка* (*Спляча Красуня*), *Тюндерсен Ілонка* – *Казково Красива Ілонка*, *Диво-Краса Ілонка*, *Вілагсен Ілонка* – *Красива на весь світ Ілонка* та ін. В українських казках Закарпаття це ім'я звучить як *Сейпентел Ілонка*, *Тіндер-Сейп-Ілонка* тощо.

В європейському фольклорі відомими є імена красунь-сестер *Білосніжки* й *Червоної Квіточки*, врода яких побудована на контрасті природних кольорів, чорного, червоного й білого. *Білосніжинка* з гуцульської казки своїй вроді зобов'язана тому, що її мати в час вагітності спостерігала за білими пухкими сніжинками, що кружляли в повітрі, й задумала, щоб її дівчинка була біла як сніг: «Личко біле як сніг, щічки червоні, як та кров. А очі чорні» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 302].

Дівчина може отримати ім'я й від інших природних явищ: «Úgy éltek ott, mint valami kiskirály. Mert a fiúk mindig csak vadásztak, a lány meg csak a virágzó rétet meg az eget bámulta. Különösen hajnalkor vót nagy az öröme, mert akkor szebb vót az erdő, jószagú vót a virág, s a madarak olyan szépen énekeltek, hogy szinte sírt az örömtől a kislány. Fel is kött minden hajnalba, és ment a napfelkeltét nézni, meg a madárdalt hallgatni. El is neveztek *Hajnalkának*» [Felsötiszai 1956, p. 158] – (Жили там, ніби якісь королеви. Бо хлопці все полювали, а дівчина спостерігала за квітучим лугом

і за небом. Особливо раділа на світанку, бо ліс тоді ставав красивішим, пахли квіти, птахи співали так прекрасно, що дівчина майже плакала від радості. Вставала щодня на зорі, йшла дивитися на схід сонця й слухати птахів. Й назвали її *Гайналкою* (Світанкою). Під час весілля вона з Гайналки перетворюється на *Королеву Сонця*.

На відміну від чоловічих імен, епітет «маленький» стосовно дівчини не викликає асоціацію зі слабкістю, а означає тендітність, ніжність, чарівність. *Крихітка* з однойменної угорської казки є не просто маленькою, а справді крихітною, тому мати спершу лякається, та згодом приймає дитину, як Господній дар. Та якщо Крихітка народжується маленькою, то *Безручка* стає такою в ході сюжету; за перенесені страждання і терплячість її руки згодом відростають.

Імена героїні отримують й за свої здібності. Героїня угорської казки *Селіке* – *Королівна Вітерець* вміла бігати швидко, як вітер. У *Ружатневетьо* – *Королівни, що Сміялася Трояндами*, справді під час сміху з рота сиплються троянди. Царівна *Загадкова* та *Анна Престоянна* вміють чаклувати.

Відповідними є й прізвиська прихованих героїнь – *Вошливка*, *Попелюшка* (угор. *Гамупіньокьо*, *Гамупепейкьо*), *Кормошка* (у сажі). Кормошка щодня чистила піч, сажа покривала її від голови до п'ят, тому її так і прозвали у палаці. І хоча вона була добросердою й умілою, та через вигляд усі уникали її. В однойменній угорській казці дівчина отримує ім'я *Волохата Кучка*, вона навмисне набирає непривабливого вигляду, аби вберегтися від інцестуальних посягань свого батька. Закохавшись у принца, вона знімає старий одяг і стає красунею. *Оксанку-нетіпаху* так прозвала зла мачуха, яка не любить і принижує її, хоча дівчина роботяща і вродлива.

Зовнішність героїні, так само, як інших персонажів, у казках подається не деталізовано, а узагальнено, її врода, пишна і вражаюча, відіграє набагато більшу роль у сюжеті та казкових колізіях, ніж чоловіча, адже основне призначення жінки тут – любов і заміжжя, на що часто вказується в описі: «Був де не був цар, він мав таку *красну дівку, як ружа*. Дівчина піросла, настав час її віддавати. Отець робить великі гостини, з цілого світу принци, барони, графи» [Дідо-всевідо 1969, с. 177]; «Жив за високими горами, за темними лісами, за широкими морями один славний чоловік, котрий мав три доньки. *Дівки прекрасні, на видання гожі*. Сватачі приходили із усіх кінців, що й двері на хижі не запиралися» [Там само, с. 70]. В угорській казці «Золота качка» першим бажанням дівчини є стати красивою, другим – отримати звістку про зниклого брата, третім – щасливо вийти заміж, мати хорошого і вірного чоловіка.

В описі найчастіше вживається узагальнюючий епітет *красний*, що має високу позитивну оцінку, та його синоніми, дівчина часто порівнюється з *квіткою*, *сонцем*, *зіркою*, *царівною* тощо, що загалом є характерним для українського фольклору: «Привів у хату молоду – *файну, як та квітка, і роботящу, як та бджілка*» [Чарівне горнятко 1971, с. 37]; «Був собі цар. Мав *дуже вродливу дочку Лілею...* Король хоч був старий, та вродливий. А вона вже *така вродлива, що вродлива. Така файна, що файна*» [Золота вежа 1983, с. 273].



Подібні порівняння є і в угорських казках, так, королівна є подібною до квітки майорану. Королевич закохується в неї, заледве побачивши, й одразу вирішує – або дівчина буде його дружиною, або йому й жити не варто. Описи загалом і вроди зокрема подаються детальніше, різноманітніше, очевидно, це пов'язане із значним впливом літературної традиції: «Arca fehér, akár a liliom. Hosszú aranyhaja a földet seprí, csillagszeme a napnál is fényesebben tündököl, termete sudár, dereka karcsú, akár a nád, járása ringó, keze-lába apró és finom, akár a virágszirom. Bizony Zabszem Jankó a füle hegyéig elpirult örömében. Igaz, ami igaz, gyönyörű volt a veres király lánya, hozzá fogható tán hét országban nem akadt, de a kigyókirály kisasszony mégis százszor szebb volt nála!» [Háron arany 1973, p. 18] – (Лице біле, як лілія. Довге золоте волосся стелється по землі, очі-зірки сяють яскравіше від сонця, сама висока, таля тонка, як очерет, хода плавна, ноги й руки дрібні й ніжні, як пелюстки. Певна річ, що Янко – Овсяня Зернина, по самі вуха почервонів від радості. Що правда, то правда, чудовою була дочка червоного короля, подібною не було на сім країн, та дочка короля-змія ще красивіша від неї!).

Порівняння молодих людей з квітами є досить поширеним у фольклорі, зокрема в любовних та інших піснях. Квітки є символом кохання, краси, розквіту природи й людських почуттів. В угорців існує цілий пласт любовних пісень, які називаються квітковими і походять із середньовіччя, в них коханий чи кохана оспівується під назвою якоїсь квітки. Церква в той період забороняла любовні пісні, й тому в них замість людей почали вживатися назви квіток. Так, дівчина – це *левкой, майоран, фіалка, троянда* тощо.

В описах зовнішності героїні використовуються постійні художні засоби, що відображають естетичні погляди певного народу на жіночу вроду. Усталеною угорською формулою є порівняння з сонцем – «вона була такою надзвичайно (сліпуче) красивою, що на сонце можна було дивитися, а на неї ні»; «така красива, що навіть сонце зупинилося, побачивши її». Волосся в дівчини може бути «таким блискучо білим, як розтоплене золото, так воно сяє в сонячних променях». Округле личко червоне, як троянда, очі сині, як незабудки чи фіалки, і вуста такі ніжні, як в ангела. Її хода, як музика, сміх, як пісня. Для слов'янської традиції усталеною формулою є «ні в казці сказати, ні пером описати». Ці традиції поєднуються в казках регіону: «На березі з'явилася така файна дівчина, якій пари не було у світі. На сонце – і те можна було дивитися, а на неї ні ... із моря вийшла дівчина, і така-така файна, що ні пером її не опишеш, ні пензлем не намалюєш» [Казки Буковини 1973, с. 130]; «А під дубом стоїть дівчина така, як сонечко, красна. Він аж вигукнув: – Ох, і не попустила тобі мати краси!... Старий каже: Боже, це краса звідки така?! Я вже старий, багато літ прожив, багато світа проїхав, у багатьох краях бував, а такої краси ще не бачив. Що ви, діти, від мене хочете?» [Срібні воли 1995, с. 305].

Дещо пізнішого походження є порівняння краси дівчини з *лялькою*, яке трапляється у галицьких казках.

На контрасті до героїні негативні жіночі персонажі згадуються як потворні («потворна була, як чорт»), паскудні, негарні. В угорських казках такі дівчата нечесані, шепеляві, носаті, худі, як держак мітли. В селі про них говорять, що, мовляв, назавжди залишаться старими дівками.

За героїню можуть змагатися між собою царі й королі, бідні парубки чи навіть надприродні істоти. Її може викрасти Змій чи Кошій і занести кудись далеко, або ж злий цар, який може ув'язнити її у вежу чи тримати в замкнених покоях. Така дівчина нагадує героєві *пташку*, яку посадили до золотої клітки: «А царевич побачив її у вікні таку *файну, що файну*. Подумав: „Як сказати їй, що полюбив“, і поцілував два пальці. Вона зробила те саме. Царевич подумав: „*Ой пташко, пташко!* Що з того, що вежа твоя золотом облита, коли *ти в клітці сидиш*. Вирву я тебе на волю й будеш моя”» [Золота вежа 1983, с. 66]. В угорських казках дівчина може бути красивою як *золота голубка*.

В українських родинно-побутових піснях така силувано видана заміж дівчина теж асоціюється з пташкою – зозулею тощо, яка мріє полетіти до рідної домівки й розповісти про своє тяжке життя рідним. Дівчина часто може перетворюватися у пташку – зозулю, лебедя: «Раптом у повітрі *почувся шум крил – фак-фак!*.. На березі сіла одна дівчина, але *така красна, що очі сліпнули від неї!*» [Казки Буковини 1973, с. 181].

Отже, порівняння як художній засіб широко вживається в казках і має певну національно-культурну специфіку. Найбільш розповсюдженим у мові казок є тип порівняння, в основі якого лежить зіставлення з тваринами чи рослинами. Далі йдуть порівняння з предметами і речами об'єктивної дійсності – *став блідий, як стіна* тощо. Інший тип порівнянь – це порівняння з явищами природи – *сумний, як тритижнева сльота, як триденна дощова погода* (угор.), *очі як зірки, дівчина як сонце* та ін.

Описи дівчини бувають дуже емоційними й передаються через сприймання героя, її врода збурює всі його почуття, та основне враження передається через погляд: «На березі сіла дівчина, але *така красива, що очі сліпнули від неї!*» [Казкар 1995, с. 97]; «Злізла дівчина з бука. Дивиться царевич *ого-го!* Він *ще таку файну не бачив!*» [Зачаровані казкою 1984, с. 209]. Зображення краси за враженням, яке вона справляє на інших людей, є поширеним у міфологічних та інших епічних творах. Ця фатальність жіночої краси, її вплив на чоловіків знайшла широке відображення і в художніх творах, та у міфології яскравим прикладом цього є образ античної прекрасної Єлени, через яку почалися довготривалі війни.

А що «чоловіки люблять очима» то герой одразу ж закохується в дівчину: «Як побачив Іван Іванович, яка гарна царівна, зразу ж *загорівся коханням до неї!*» [Чарівна квітка 1986, с. 187]; «Eccer csak szépen nyilik az almárium ajtaja, és kiszáll belőle egy *gyönyörűség szép, aranyhajú lány*. Megtetszett a kirájinak. Rögtön megtetszett, nagyon megtetszett. Megkapta, megölelte, és akkor azt mondta, hogy: – Itt maradsz, enyém vagy!» [Úngi népmesék 1989, p. 333] – (Раз потихеньку відкрилися дверцята шафи й вийшла з неї *невмовно красива, золотоволоса дівчина*. Сподобалася коро-

лю. Одразу сподобалася, дуже сподобалася. Він схопив, обняв її і тоді мовив: – Ти залишишся тут, будеш моєю!).

Красі героїні хлопці дивуються, німіють від неї, втрачають мову, а жінки заздять: «У того царя була лише єдина донька, дуже красна. Де появиться, *хлопці лише роти пороззявляють – так дивляться на неї*» [Три золоті слова 1968, с. 185]; «Мали вони дівчину Марійку й дуже на неї радувалися, бо вона була *така розкішна, така вродлива, що кожний заздрич їй на вроду*» [Казкар 1995, с. 169]; «Відкрив двері і як увидів дівчину, *нараз осліп, занімів і оглух. Не може слова проговорити*» [Зачаровані казкою 1984, с. 471]. В одній угорській казці королевич, побачивши дівчину, навіть «впісявся в штани», такою красивою була Диво-Краса Ілона.

У багатьох описах, як ми пересвідчилися, наголошується на унікальності героїні – *такої красивої немає на всьому цілому світі, такої як вона ніхто ніколи не бачив, на неї приїжджають дивитися з далеких земель, слава про її красу йде по всьому білому* (в угорських казках – *круглому світі, по семи державах, семи порожніх селлах*), її краса неповторна й дивовижна. В угорців є визначення *смертельно красива, смертельно закохатися, пари їй немає на всьому світі, немає гарнішої в ста країнах*, що є свідченням величезної сили краси, адже за героїню змагаються витязі й надприродні істоти, вони проходять тяжкі випробування, ризикують життям, навіть гинуть, відмовляються від усього, аби лише здобути кохання дівчини.

Навіть сама чутка про дівчину вже може заінтригувати молодого королевича й спонукати його шукати з нею зустрічі. Так, про *Вілагсен* – Красиву на Весь Світ – Ілонку скрізь говорять люди, про неї почув молодий королевич і вже не міг заспокоїтися ні вдень, ні вночі. Він викликав художника, той поїхав до Ілонки й намалював з неї картину. Королевич отримує картину, побачив і зацікавився від величезного подиву – СУС 516 (*Вірний слуга*).

В іншій угорській казці королевич присягається не одружуватися, поки не знайде найкрасивішу на світі дівчину, якою виявляється *Красива На Весь Світ Панночка Очеретинка*, яка ховається в очеретині. Біля неї ростуть ще дві очеретини, там живуть її служниці, й усі вони перебувають на 77-му острові Чорного моря. А оберігають їх як світ очей три старі відьми, бо «свічка їх життя горить доти, поки не зріжуть очеретину».

Відповідно й одяг дівчини є незвичайний, він золотий, срібний чи діамантовий, зітканий з зірок тощо, все це сяє, міниться, блищить на сонці: «*A menyasszony olyan szép vót, hogy megállt a nap is nézni, de vót is mit, mert a hájába vót egy kis aranykorona, ami csak úgy szikrázott a sok drágakőtől*» [Felsőtiszai 1956, p. 164] – (Наречена була такою вродливою, що сонце спинялося поглянути на неї, та й було на що, волосся дівчини прикрашала невелика золота корона, яка сяяла від великої кількості дорогоцінного каміння).

У казках принцеса може мати золоте волосся та незвичайну зовнішність – у неї під правою рукою *сонце*, під лівою – *зоря*, під коліном – *місяць*. Ці знаки на тілі часто зустрічаються в мотиві, коли цікава принцеса за якийсь незвичний подарунок

показує їх героєві – простому хлопцеві, служці, свинопасу, що з часом допомагає йому одружитися з нею – СУС 850 (*Прикмети царівни*). Поетичний образ прекрасної королівни пропонує угорська казка: коли та сміється, то в неї з вуст падають троянди, коли плаче – з очей котяться дорогі перли, а коли знімає черевики і босоніж іде дорогою, то за кожним її кроком дзвенить золото.

Як звичайна жінка, вона полюбляє гарний одяг та прикраси. Так, Анна Престоянна з однойменної казки живе у Вогняному морі й виходить оголеною на сушу грітися, співає «прекрасних пісень, пісень народних». Хлопець, який хоче піймати дівчину, залишає для неї на столі прекрасний одяг, черевики та дзеркало, Анна починає приміряти речі й забуває про обережність.

В іншій казці атрибутами героїні є одяг заможної селянки: «Повитягала з вуха: спідниці, кожухи, спенцери, пасованьцьї, коральї, дукачі, хустки і на востатку бричка й коньї – вона і те витягнула» [Роздольський 1895, с. 52].

Та «з краси води не пити» як каже народна мудрість, тож дівчина може бути «*файна, але бідна*»; «*така файна, як перша квітка навесні, але дуже сумна*». Часто краса не приносить їй щастя, її викрадають надприродні істоти, за неї змагаються лицарі, відбуваються війни. Дівчина часто стає жертвою обставин.

Отже, описи зовнішності героїні служать підкресленню привабливості жіночого начала, поетизації жіночності, передачі крайнього ступеня емоційного впливу.

Героїні значною мірою притаманні ті самі якості, що й герою, адже вони уособлюють загальнолюдські ідеали, однак їх прояви є дещо іншими, вони розкриваються в інших сюжетах, мотивах і ситуаціях: «Казка відтінює у жінках такі достоїнства, як фізична і моральна краса, вірність обов'язку, цілісність, рішучість, самовіддача. Це – роботящі, енергійні, сильні життєдіяльні натури, що можуть постояти за себе, перебороти будь-які перепони на шляху до особистого щастя» [Новиков 1974, с. 132].

Досить рідко в казках Українських Карпат трапляються жінки-богатирки. Така жінка має мати і відповідного чоловіка: «А цар-батько й говорить: – У мене дочка – *богатирка*. Вона так стріляє з лука, що за двадцять кілометрів може вцілити стрілою. Як зможеш стріляти з того лука, то візьмеш мою дочку. І є в мене меч. Моя дочка рубає мечем найгрубшого дуба з першого маху. Мусиш і ти спробувати. Тре – є в мене кінь. Дочка їздить на ньому. Ти маєш проїхати тим конем. Зробиш це все, значить, зіграємо весілля, а не зробиш – виходжу проти тебе війною» [Чарівна квітка 1986, с. 22]. В угорських казках, де войовничих дівчат більше, дівчина, як і її брат, може ставати витязем і блукати світом у пошуках пригод.

Мужність, сміливість звичайної дівчини виявляються в екстремальних ситуаціях. Так, у казці «Дівчина між сиріодами» на сюжет Івасика-Телесика (АТУ 327 С, F) Маруську крадуть цигани, й стара циганка хоче її спекти на вечерю. Маруська не розгубилася, а саджає стару в піч. Далі вилазить на дуба і просить гусей забрати її.

Хорообрість та винахідливість дівчини виявляється і в казках про розбійників, коли ті забирають її до себе і хочуть вбити тощо. Дівчина ховається й по черзі рубає всім їм голови.

Однак здебільшого жінку у казках цінують за **доброту, ніжність, лагідність, слухняність**. Ці якості найяскравіше виявляються в розповіджених у регіоні сюжетах про дідову й бабину доньку (АТУ 480 (*Добра і зла дівчина*)), службу героїні в баби-відьми, в кобилячої голови, ведмедя тощо, де її позитивні якості протиставляються лінощам, грубошам, агресивності сестри по батьку. Так, у «Казці про дідову й бабину доньку» дідова донька «все пряла, а бабина парадилась». Дівчина, яку проганяють з дому, в дорозі зустрічає яблуньку й допомагає їй, зриваючи яблука, те саме робить з дичкою, далі чистить пічку. Потому вона стає на службу до ведмедя й старанно працює в нього. За це той дарує їй золоті сукні.

Згодом дівчина тікає від ведмедя, той женеться за нею. Їй допомагають сховатися дерева й пічка. На контрасті поводитьься бабина дочка, яка грубо звертається до чарівних предметів, погано служить ведмедю й той її роздирає.

Доброта в казці тісно пов'язана з іншими позитивними якостями: «Hát igaz, hogy bátor vót, de azért vót bátor is, mert jó szive vót. *Akinek jó szive van és másokon segíteni akar, azt az Isten megőrzi, osztán meg is van a munkájának a jutalma.* Így járt a mónárlyány is» [Felsőtiszai 1956, p. 116] – (Тож правда, що була сміливою, та була хороброю й тому, що мала добре серце. *Хто має добре серце і хоче допомагати іншим, того Бог береже, він має винагороду за свій труд*).

Працьовитість цінувалася в селянських родинях, де завжди потрібні були руки для виконання фізичних робіт: «Тоді був на світі бідний чоловік, що мав три доньки – Марійку, Ганнусю і Василинку. Доки доньки були малі, чоловік дуже бідував, а як вони підросли, то стало трохи легше, бо вже *було кому обід зварити, шмаття випрати і в поле піти*. Дівчата вдалися дуже вродливі – як три корчики квітучої калини» [Чарівне горнятко 1971, с. 64]; «*Árva Máriaának pedig látástól vakulásig dolgoznia kellett. Főzött, mosott, takarított, kapált, gyomlált, vizet húzott, fát aprított, tehenet fejt, vaját köpült; piacra vitte a tojást, tejfelt, túrót, vaját, cipelte a nehéz kosarakot, sirált, sűrölt, tüzet rakott, kenyeret sütött, baromfi nevelt, barmot gondozott, egyszóval minden munkát maga végzett*» [Három arany 1973, p. 57] – (А сирота Марішка з рання до темряви мала працювати. Варила, мила, прибирала, копала, полола, носила воду, колола дрова, доїла корову, збивала масло, на базар носила яйця, сметану, білий сир, масло, носила важку корзину, терла, чистила, розкладала вогонь, пекла хліб, доглядала за птицею, словом, виконувала сама всю роботу).

Жінка має бути гарною, вмілою господинею, тримати дітей і хату в чистоті. В угорській казці «Марі, Шарі, Юлішка» розповідається про красивого і кмітливого хлопця, який подобався багатьом дівчатам. Через якийсь час його забрали в солдати, а на прощання він сказав, що одружиться з дівчиною, яка виконає його бажання. Марі він просив не митися й не причісуватися, Шарі не прибирати, Юлішку – не торкатися віника. Через три роки повернувся і застав двох дівчат у жахливому бруді, а третю, Юлішку – в чистоті. Випробувавши таким чином дівчат, він одружився з Юлішкою. Подібною є угорська казка «Хазяйновита дівчина», хлопець, навчений

батьком, іде продавати яблука в обмін на сміття й вибирає дівчину, яка назбирує найменше сміття.

Дівчина в казках описується з ніжністю, часто вживаються пестливі та зменшувальні слова. Її звати Зіронька, вона файна як лялька, мила та пишна, хоча бідна, та красива: «Повів її дідок до своєї хатинки маленької-маленької, одне лиш віконечко в ній було. Погодував дівчинку дідо, постелив їй на лаві і сказав: – Відпочивай, дівчино, а рано підеш з кізенькою додому» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 163].

За всі чесноти Господь нагороджує дівчину не лише гарним нареченим, а й непересічними здібностями, що передається через враження від прекрасної музики та повтори: «Подали їм до рук інструменти. Як вона заграла, як весь народ почув, так замерло усе панство, задеревеніло, так вона заграла. Хіба би краще архангел Гавриїл у небі заграв. Так вона заграла, бо сам Господь Бог обдарував її такою музикою. Та й самим нареченим він її обдарував... як заграла на скрипку, весь народ ув'яв, бо не чув ще зроду такої музики. Лиш очі повитріщали» [Там само, с. 166].

Героїня виявляє надзвичайну **вірність** у коханні. Досить популярним у казках є мотив заміжжя з твариною, птахом чи іншою істотою, що раніше була людиною – АТУ (400-459). Так, перетворений у жабу королевич Герумія з казки «Царівна-жаба» одружується з дівчиною, яка після весілля спалює його шкіру. Він покидає її й закликає, мовляв, вона лише тоді зможе народити дитину, як він накладе на неї свої пальці. Дівчина йде на пошуки чоловіка, переживає багато пригод і випробувань. Хитрощами вона добувається до нього в опочивальню і народжує дитину.

В інших варіантах казки («Заклятий легінь») згадуються вражаючі подробиці довготривалих блукань жінки, вона «трое залізних бочкорів стоптала, залізну палицю зчухрала», поки не знайшла хлопця. Навколо тіла дівчина може мати залізний обруч. В угорських казках королівні роблять пару залізних черевиків, три залізні палиці, вона блукає «зимою-літом, у воді і пилюці», та каже, що не заспокоїться, поки не знайде коханого.

Ці та інші подробиці характеризують героїню як дуже **терплячу**, зазвичай ця риса більш притаманна жінкам. Вона роками чекає на свого коханого, терпить холод, не показуючи цього, покірно зносить усі випробування, знущання злої мачухи. Аби зняти закляття відьми, тривалий час мовчить, хоча й зазнає страждань (АТУ 710). За свою стійкість вона винагороджується.

Розум та мудрість героїні виявляється переважно в сюжетах, пов'язаних з мудрими загадками – АТУ 875 (*Розумна селянська дівчина*). Про це згадується на початку казки в загальній характеристиці дівчини. Причому розум, як і краса, у неї надзвичайні, ніхто з нею не може зрівнятися: «Цар був дуже багатий і мав красну доньку. Вона була така мудра, що судді й міністри все радилися з нею. Що вона сказала, то було святе. Сам цар слухався її» [Казки села 1979, с. 139]; «В одного царя в одному царстві-державі була незвичайної краси і незвичайного розуму дочка. Багато женихів приходило просити руку царівни, та жоден з них не міг зрівнятися з царівною розумом. Тоді цар проголосив по всіх землях, що свою дочку видасть за

того, хто загадає їй три загадки, котрі вона не зможе відгадати» [Правда і кривда 1982, с. 117]; «De nemcsak okos volt, hanem szemrevaló is, így okosságával együtt szépségének is szájáról szájra szállt a híre. Széltében-hosszában dicsérgették mindenféle» [Három arany 1973, p. 68] – (Та була не лише розумна, а й гарна, тож про її красу й розум передавалася звістка з вуст до вуст. Скрізь і всюди славили її).

Випробування розуму у казках дорівнює випробуванню фізичної сили; духовна перемога має ту саму цінність, що й перемога у бою.

Мудра дівчина з однойменної казки завдяки гострому розуму рятує свого батька від змія, який обвився у нього навколо шиї. Вона одбурює змія, каже, що його чекає суд і він має стояти – той слухняно злізає на землю.

Дівчина відгадує три загадки судді. На перше запитання «Що на світі найтучніше?» вона відповідає, що це «Земля, бо вона всіх годує й одягає». На друге «Що найрідше на землі?» – «Вітер, бо він хоч куди пройде, за ним сліду не є». На третє «Що найсолодше на світі?» – «Сон». Тоді суддя загадує дівчині завдання, яке годі виконати – дає три стебла коноплі, які вона має вимочити, витерти, спрясти, виткати й зшити сорочку. Та дівчина й тут знаходить вихід. На це вона передає для судді три вербові прутики, аби той зробив із них терлицю, мотовило, кужіль, веретено, сновальню й кросна. Тоді вона, мовляв, зробить сорочку із замочених конопель.

Суддя, що одружився з дівчиною, забороняє їй втручатися у його справи – адже це не жіноче діло. Та дівчина не слухає його й мудро вирішує справу про теля й корів (з притч про Соломона). Суддя, повернувшись додому, дуже гнівається й виганяє дівчину, наказавши забрати лише наймиліше. Та забирає з собою сплячого чоловіка. Той прокидається в домі батька дружини і вислуховує дотепне пояснення жінки. Вони миряться. Багато подібних казок побутує і в угорців. Часто чоловіком дівчини стає король («Дочка пастуха» та ін.), з цим сюжетом в угорців пов'язане ім'я легендарного короля Матяша.

Подібних ситуацій у казках багато. І якщо чоловікам часто допомагають, то жінка виходить із скрути завдяки своїм більш гнучкому розуму, нестандартному мисленню, хитрощам, а то й лестошам. У суспільстві, де влада належала чоловікам, жінка, аби досягти успіху, мала пристосовуватися, діяти не прямо, а потайки, хитрощами. **Хитрість** жінка виявляє і в сюжеті, коли її викрадає чарівний супротивник героя, і вона за допомогою жіночих чарів та лестошів довідується, де знаходиться його смерть, про що й розповідає коханому – СУС 302₁ (*Смерть Коція в яйці*).

Складні життєві проблеми жінка часто успішніше вирішує й завдяки своїй інтуїції, яка в неї розвинута набагато краще, ніж у чоловіка, адже в жінок краще розвинута ліва півкуля мозку, яка відповідає за почуттєве сприймання, тоді як права – відповідає за логічне мислення. Тобто в багатьох випадках жінка просто знає як краще діяти, приходять до вірного рішення не обхідним шляхом довгих роздумів, а прямим, так би мовити, завдяки інтуїтивному осяянню, безпосередньому відчуттю. Тому в казках вона часто виступає як помічниця героя, дає йому цінні поради,

підказує що робити тощо. Жінка буває чарівницею, дочкою чарівника чи відьми й володіє надприродними здібностями («чортиця мудра, та вона ще мудріша»).

Вона може обертатися в тварин, птахів, рослини, різні предмети, або ж обертати на них інших, у тому числі свого нареченого, що часто трапляється в сюжеті, коли закохані тікають від ворогів – АТУ 313 А,В,С (*Чудесна втеча*). Свою наречену герої може спіймати у вигляді пташки, жаби, кобили тощо, потому вона знімає шкіру і стає людиною, що є відгуком давнього тотемізму. Так, в угорській казці «Панночка з очеретини» (МНК 408 (*Три панночки-очеретинки*)) королевич знаходить на озері три очеретини. Він розрубує першу, бачить там дівчину, яка просить води і гине від спраги. Те саме трапляється з другою, а третій він дає води й дівчина не вмирає. Та згодом зла відьма перетворює її в золоту качку, відьма ловить качку, перерізає їй шию, тече кров і з неї виростає шовковиця. Відьма рубає дерево, лишається стружка. З неї знову постає дівчина, яку від злої відьми рятує королевич.

У цих сюжетах позначилися давні уявлення про богиню-праматір, жіночі божества періоду магріархату.

Темна сторона людської натури – типові вади та недоліки

Щоб надати вчинкам героїв особливої значущості, вони зображуються на контрасті до дій інших персонажів. Причому та чи та ситуація виявляє якусь одну рису героя, але завдяки контрасту вона посилюється і тому набуває певної узагальненості. Протиставлення дій персонажів включає в себе антитетичність добра і зла, правдивості і брехні, працьовитості і ліні, тобто певних моральних позицій і норм.

Позитивний герой як носій еталонних людських якостей протиставляється негативним персонажам, які є його антиподами, їх опис і дії побудовані на контрасті з головним героєм, що дає змогу ще більше посилити його роль як виразника усього доброго у казці, його перевагу над злом.

Антагоністи відтінюють, увиразнюють якості протагоніста, який протидіє їм, вступає з ними в боротьбу. Антиподи завжди стоять на перешкоді герою, відволікаючи його від мети. На цьому й побудований сюжет казки.

Негативні дійові особи є втіленням найгірших людських рис, що їх засуджує народ. Ці риси розкриваються в ході дії казки: «Сатиричне висміювання й засудження негативних якостей, – писав М. Новиков, – досягається шляхом максимальної концентрації фізичних та моральних якостей (хитрості, тупості, підступності тощо) окремих персонажів. Для казки є характерним перенесення цих персонажів в обставини, що різко контрастують з тими, в яких вони здебільшого перебувають, а також виконання ними ролей і доручень, „не властивих” їх високому становищу, званню й чину» [Новиков 1974, с. 219, 220].

Дещо іншими є негативні персонажі чарівних і побутових казок. Е. Померанцева зазначала: «Якщо чарівна казка розповідає про героїв та їх недругів, яких немає в житті, якщо вона ставить їх у нереальні умови й змушує здійснювати неправдоподібні подвиги, то побутова казка розповідає про кріпосних селян, робітників, солдатів – про звичайних людей, що живуть у звичайних умовах і переймаються тим, аби не померти з голоду, не загинути від непосильної праці, не позбутися останньої корови, заробити зайву копійку. Можливий насправді конфлікт загострений до такого ступеня, що стає фантастичним вимислом, завдяки чому і є можливим щасливий казковий кінець» [Померанцева 1963, с. 101].

На противагу героєві, який є **хорошим**, його антиподи є **поганими**, це *поганий* цар, цариця тощо, змії – *шарканин-поганин*, цар може бути *Поганином*, тобто поганським, язичницьким, що теж має негативний відтінок. Цікаво, що угорське слово «rogánu» означає «язичник».

У чарівних казках діють різні надприродні істоти – тварини й люди, наділені чарівними якостями. В їх описах позначилася багата людська фантазія, вони асоціюються з негативними і відразливими явищами у природі й світі людей, в їхніх уявленнях. Відбилися тут і древні вірування: «Наші предки, – вважає О. Надь, – освоювали світ за допомогою інтуїції та фантазії. За Монтенем жах збуджував уяву, страх породжував фантастичні картини, які ми вже тепер спокійно можемо назвати символами. Бо як інакше ми можемо назвати ці міфічні, а згодом більш поетичні чудовиська, які пізніше знайшли остаточний притулок у казках і які певним чином втілили в собі страх» [Nagy 1978, с. 60].

Супротивники героя – надприродні істоти – перш за все є *страшними і відразливими*, це одноголові і багатоголові змії й *дракони* (в угорських казках), що мають по три, шість, дев'ять і більше голів. Ця кількість може сягати 600 голів у дракона (угор.). Вони вміють літати або ж пересуваються на літаючих конях, з їхніх пащек виривається полум'я, яке знищує все навколо («шаркань сипле вогняним дощем»; «змії роззявив шість пащек – кожна з них була така велика, як багацька стодола»).

Та однаково вони мають антропоморфні виміри, тобто багатьма рисами схожі до людей і діють відповідно. Живуть у замках, палацах тощо, мають дружин чи матерів, вірних коней. Змії їдять олов'яні, залізні галушки, пиріжки. Бочками п'ють вино чи воду. Вони впевнені в своїй силі, зверхньо ставляться до людей, які не належать до їхньої породи (тхнуть чужим духом), поводяться брутально і самовпевнено, що відображається і в їхній мові, сповненій лайливих слів. Та водночас є обмеженими й примітивно хитрими.

Змії та деякі інші земноводні здавна викликають відразу – часто незрозумілу – і є одними з найдавніших тварин на Землі. Лякали людей і їхня отрута, і дивний спосіб пересування, і неймовірна сила обіймів удава, навіть погляд – що ніби заворожує. То який жах мали наводити на людей велетенські змії, які водилися колись у Європі і які й зараз живуть у деяких теплих країнах. Та й в Україні, за свідченнями

етнографів, свого часу в запорізьких степах у печерах множилися велетенські змії, які інколи виповзали на поверхню й лякали людей.

Із змією пов'язано й образ казкової *відьми*, яка є давнім персонажем народних вірувань, та в казках набуває певних особливостей. За винятком сюжетів, де вона виступає як добра порадиця, дарителька, відьма є втіленням суто негативних якостей і уявлень [Мушкетик 2004]. Це виражається і в описі – хоча й узагальненому – її зовнішності. Здебільшого це стара (їй 70, 100, 200, 777 років) баба з великими зубами, руками; у неї вії до підборіддя (до колін, землі), їх треба піднімати залізними вилами; ніс довгий, іноді залізний, «очі великі, як тарілки, нижня губа відвисла так, що на колінах тримається»; «Зайшов він у хату, а на печі сидить страшна босорканя, очі в неї, як цибулі, брови, як кінські гриви. На голові дві довгі волосини, а з рота стирчать два зуби, як у кози роги» [Чарівне серце 1964, с. 12]. Зрідка вона може набувати вигляду молодшої дівчини. Відьма є злою чаклункою, що обертає на різні предмети себе і тварин, літає, їсть людське м'ясо, смочче кров тощо.

Відьма в казках регіону є втіленням найгірших людських вад, вона уособлює злі сили, ворожі людині й суспільству. Вона лиха, скупа, жорстока, підступна, брехлива.

Інші антагоністи такі ж потворні, так, Поган-дівча може мати 24 голови, качачі ноги, символізує ворога, іновірця.

Інколи у казках з'являються велетні, що відзначаються страшною силою: «велет-чоловічище як дуб... дубнув ногою, аж земля затряслася». Король великого драконячого королівства з угорської казки *розминає залізо, як тісто, чавить каміння, як білий сир, й трощить дерева, як коноплю*. Велетень та його атрибути викликають відповідні асоціації – сам чоловік, як *полонина*, він розпалив вогонь – «*якби хто хату запалив*», ногами він обнімає ватру, над якою висить грубезний котел, повний баранячого м'яса. Розміри та нелюдська сила супротивника, якого перемагає герой, ще дужче підкреслюють сміливість і доблесть останнього.

Злоторцями є також дідок *Гайгай, Ломиборода, Ліктик-Бородик; Маленький паничик, Чортзабирай* (угор.) та ін., що вмюють чаклувати.

З людських персонажів тут діють злий та підступний *цар, старші брати, мати, сестра, дружина* героя. Ці персонажі часто є потворними як зовнішньо, так і душею, і нагадують дійові особи новелістичних казок.

У побутовій казці на першому плані змальовано соціальну нерівність, несправедливість, що, за логікою жанру, й породжує потворні відразливі типи, описані в творах. Адже в суспільстві панують гроші і влада багатих, які визискують бідних і знедолених – «От яка на світі правда! За гроші можна купити тата й маму» [Правда і кривда 1982, с. 114]. Всі, хто доривається до влади і грошей, у будь-якому соціальному прошарку, починає визискувати залежних від нього. На вищому рівні це *царі, міністри, нижче пани, поміщики, судді, попи*, потім *дяки, корчмарі, урядники* та ін.

Побутова казка кладе в основу ідею побутової незвичності, гротескності для того, аби передати невідповідність життєвих явищ здоровому глуздові. Звертан-



ня казок до побутових деталей і опис нищих устремління людини служать засобом соціальних оцінок і численних розвінчувань: «Естетична структура соціально-побутової казки зазвичай спирається на ті численні оцінки й уявлення, які широко побутують у всіх сферах практичного і духовного життя народу. І треба мати на увазі, що саме це дає змогу казковому слову набути якостей, пов'язаних з асоціативністю. Тому численні епізоди, її соціально значущі компоненти, її основні сюжетно-конфліктні ситуації майже завжди свідчать не лише про свій безпосередній тематичний смисл, а й про свій рід, вид і клас» [Симина 1977, с. 112].

Зображення у цих казках є особливим: «Новелізм у народній казці в первісній елементарній формі виражає те, що пізніше було названо ексцентричністю. Ексцентричність суголосна поняттям дивакуватості, дивини. Ексцентричність новелістичної казки не просто зовнішній прийом-дивовижа, а насамперед засіб соціальних оцінок... Новелістична казка характеризується тим, що показує “алогізм звичайного”, розвінчує внутрішню брехню, соціальну неправду, вказує на невідповідність дійсності нормам здорового глузду. Алогізм, нерозумність повсякдення, звичного показується в казках-новелах за допомогою всіх прийомів умовного зображення життя. Новелістична казка оголює глибокі внутрішні соціальні протиріччя дійсності, підштовхуючи слухачів до думки про несправедливість суспільних “норм” брехливості ворожої народу етики, соціальних закладів і інституцій. Скепсис і сатира в природі казки-новели. Таким є соціальним зміст “новелізму”» [Аникин 1959, с. 194].

Побутові казки побудовані на одному чи кількох епізодах, і в них з допомогою головного героя розкривається якась певна риса негативного персонажа, за яку він у кінці карається. Часто тут вживається прийом перебільшеного зображення даної риси персонажа: «Сатиричний типовий образ створюється загостренням і перебільшенням головної риси. Висміювання явища подається „широким планом”; розглядається ніби через збільшуваче скло, вияв засуджуваної якості багаторазово повторюється, і вона доводиться до свого логічного кінця, до абсурдності. Це допомагає розвінчати її суть. В. Г. Белінський писав: щоб знищити брехню, „потрібно не заважати їй досягти своєї крайньої межі, стати безглуздом, зробитися смішною, цілковито виявитися, набутти образу й подоби” (Белинский т. 6, с. 307)» [Тарасенкова 1957, с. 70].

Основні риси антагоністів – хитрість, підступність, агресивність, жадібність тощо у всі віки люди засуджували.

Негативний персонаж є насамперед **злим і агресивним, ненависним**. Найгірше, коли така людина наділена владою, та ще й неабиякою, тобто є царем чи королем. І навіть у багатій державі працюючим людям живеться бідно і тяжко через поганого керівника: «Раз була де не була держава, і не маленька, а велика, не зручна, а заможна, усіма достатками обдарована. Та люди в тій державі жили дуже бідно, хоч були не ліниві. Тому так бідували, бо цар та його родина всяко мучили й дерли свій народ. Коли хтось насмілювався було противитися їм, того немилосердно карали і нищили!» [Три слова 1968, с. 214]. «В одній державі був цісар, злий і безсердечний. Він ненавидів людей, а понад усе любив свою доньку і багатство. За золото і дороге каміння

міг чортові душу віддати» [Чарівне горнятко 1971, с. 150]; «За горами, за морями, де когути не доспівають і пташки не долітають, жив цар – *злий, кривавий*. Його піддані були голодні і дрантиві. До царського палацу летіли їхні прокльони, та через грубі мури не перелітали. І люди стали думати, як помститися цареві» [Там само, с. 162].

У казках часто описується протистояння героя й царя (короля, цесаря), якого той перемагає хитрістю чи чарівним способом. Описи царя й героя, побудовані на антитезі, збагачені дотепними словами, порівняннями та гумором. Цар тут, спершу гордовитий і пихатий, змушений підкоритися і нагадує своїми діями пацюка, а потім ведмедя: «Цісар *шмигнув, як шур*, у торбу. Іван висповідав його на всі боки, закинув торбу на плечі й подався в дорогу. Йде полем, лісом, на сопілці грає, аж дерева розлягаються. А цісар *соне і стогне, як ведмідь* у берлозі» [Чарівне горнятко 1971, с. 78].

Гумористично звучить і мова персонажів: «– Дуже добре, що вигнав чортів, але доньки за тебе не віддам, бо ти дрантивий жовнір, а вона – царівна! – Е – не файно, цісарю! *Не роби з лиця халяву!*» [Правда і кривда 1982, с. 107].

Казкові події ілюструють численні народні прислів'я й приказки, що характеризують негідні вчинки. Вже сама назва казки віддзеркалює її мораль: «Хто кому лиха бажає, сам лихо має» (АТУ 951 В (*Цар і злодій*)). Королеві наснився віщий сон, що він має здійснити крадіжку. Вранці вони зі злодієм прокрадаються до маршала і підслуховують, що маршал хоче отруїти короля. Після церкви вони йдуть до маршала і змушують його випити отруту, яку він сам приготував для короля. Казка як починається, так і закінчується подібною засторогою: «А звідси і наука: *хто для іншого яму копле, сам до неї лопне*» [Казки села 1979, с. 339].

Часто причиною злості і ненависті може бути **заздрість** – характерна людська риса. Заздрість виникає у тієї людини, яка не може самореалізуватися, здійснити свої бажання тощо. Людина самодостатня, впевнена у собі, задоволена собою і навколишнім, своїми стосунками з людьми, завжди доброзичлива і навряд чи заздритиме іншим.

Тому в казках заздрісниками є негативні персонажі, які роблять усе, аби героєві нанести шкоду. Людська заздрість у казці стає причиною багатьох негідних вчинків й може набирати різних форм – від заздрості на матеріальні статки – «чуже добро, як голодному страва – не втерпиш» – до заздроців на красу, розум, вміння тощо.

Так, молодому хлопцеві часто заздять через його здібності: «Тут Іванко став конюхом у царя. Він дуже добре справлявся з своєю роботою, і тому цар призначив його начальником над конюхами. *Це дуже не сподобалося іншим конюхам. Тільки прийшов, а вже став начальником*» [Казкар 1995, с. 194]. Мотив цей, власне, є поштовхом до розвитку подальших подій. Тут заздрісні слуги, писарі тощо обмовляють хлопця перед царем, нібито він похваляється здобути якусь чарівну річ – золоте перо, птаха, оленя тощо, й цар посилає його в небезпечну подорож.

Саме через заздрість та вигоду вбивають чи залишають гинути молодшого старшого брата, цим самим вони **зраджують** його, діють підступно, хоча він не раз рятував їм життя. Хід їхніх думок такий: «– То що нам з цього золота буде? Золото ми-

еться, а Покотигорошок прийде в королівство, одружиться та й стане після смерті батька королем. І ми будемо його рабами. Краще вбиймо його тут, у лісі, і ми два погодимось з золотом та панночкою» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 69].

Людська невдячність згадується і в інших казках. У творі «Швець та ведмідь» швець, що є слабшим та набагато хитрішим за ведмедя, потоваришував з ним і, використавши його, убив. Ця несправедливість узагальнюється гіркими словами: «*От так-то в світі є, хто кому дасть хліба, то він так йому віддячиться*» [Казки Покуття 2001, с. 132].

Причиною задрощів є також ревності. Так, жінка заздрить сестрі свого брата, і робить усе, аби згубити її та дітей, та все розкривається і її жорстоко карають: «А молодий купець зараз на другий день пішов до сейму і розказав усе, як було. В сеймі так осудили, аби його жінку стратити. І зараз казав вимурувати каплицю і замурував свою жінку в мур, лиш лишив маленьку дірочку, аби мож їй трошки води подати» [Там само, с. 68].

Задрити можна на дуже різні речі, часто людина не усвідомлює причини своїх антипатій. Та найдавнішою є заздрість через *матеріальні статки*, яка є зрозумілішою і певною мірою пояснюється давніми мотивами – боротьбою за існування, виживання тощо. Заздрісним може бути цар, який хоче мати все найкраще – чарівні предмети, дівчину, коня тощо, й за це ладен згубити героя. Він заздрить героєві за його *молодість і красу*, і за це карається – купається в киплячому молоці і гине.

Заздрість спричинює ненависть, яка є руйнівним почуттям, вона мучить людину. У казці «Дикий Павло» це майстерно передається через міміку персонажа та внутрішній діалог: «А вояк такий *сердитий, що в зуби ріже*, весь час думає: “Мушу тебе погубити”... А вояк *від злості міняється, пропадає, в зуби скрекоче* “чекай, чекай, я знайду спосіб, як тебе погубити!”» [Зачаровані казкою 1984, с. 77]. В угорській казці це почуття так охоплює старших братів, що «*вони мало не тріснули від нього*».

Заздрісність жорстоко карається. Поширеними є казки про бідного та багатого брата, в яких багатий скупий і заздрісний, він експлуатує молодшого, а коли тому щастить у житті, страшенно заздрить і хоче ще більшого. Так, у казці «Багач і бідняк» він навіть іде до трупарні й прикидається мертвим, аби обдурити й пограбувати розбійників. Та ті вже знають, у чому справа, й убивають його, бо вважають, що «ліпше вмерти, ніж світ дурити». Казку підсумовує сентенція – «Збирався на смерть, та й несподівано умер на правду. *Так є, хто заздрить другому, той своє не поживе*» [Казки Покуття 2001, с. 246].

Свою лиху натуру негативний персонаж часто приховує під личиною доброти, обманує героя улесливими словами, що є свідченням його **підступності, лицемірності, брехливості**. Зла, страшна відьма з угорської казки «Сини чарівника», котра губить людей, водиться з нечистою силою тощо, прикидається доброю старою: «*A boszorkány nagyon mézes-mázos vót, hazudott, hogy emberemlékezet óta nem látott senkit erre. Ű meg a lyánya abbul él, amit az erdő terem. Fődi eper, málna, szeder, gomba, kőkény, ebbül aszalnak télire is, és ebbül éldegélnek.* – Hát az a sok csont bizonyosan

köménymag? – kérdezte a királyfi. – Bizony erre nem tudott mit felelni a boszorkány, csak hallgatott» [Felsőtiszai 1956, p. 154] – (Відьма була дуже улесливою, брехала, що з незапам'ятних часів не бачила тут нікого. Вона з дочкою живе з того, що дає ліс. Суниці, малина, ожина, гриби, терен, з цього вони роблять запаси й на зиму, з цього живуть. – А всі ці кістки, напевне, тмин? – спитав королевич. – Певна річ, на це відьма не знала, що відповісти, лише мовчала).

В угорській казці «Про золоту качку» зла мачуха підлещується до Марішки, а потім обманом скидає її в річку. Спершу її мова м'яка, ласкава, сповнена компліментів: «Jer, szépségem, drágóságom. – Megfürösztetek a folyóban, mielőtt felöltöztetnék a virágsziromnál finomabb, leheletnél könnyebb, tündérhimes mennyasszonyi ruhába!» [Három arany 1973, p. 61] – (Ах, моя красуне, моя люба. – Я скупаю тебе в річці, перед тим як ти вдягнеш ніжнішу від пелюстків квітки, легшу від подиху, чарівно вишиту сукню нареченої!). Та згубивши дівчину, вона проклинає її: «Vessz a vízbe mindörökre! Víz legyen vőlegénye, folyónak légy mennyasszonya, amíg világ a világ! – kiáltotta a partról nagy indulattal. S azzal, mint aki jól végezte dolgát, hazament» [Három arany 1973, p. 63] – (Залишайся у воді назавжди! Вода буде твоїм нареченим, будь нареченою річки, поки стоїть світ! – гнівно крикнула з берега. І з цим пішла, як хтось, хто гарно виконав свою роботу).

У всі віки засуджувалася й висміювалася така людська якість як **скупість, жадібність**. У казці вона притаманна не бідній людині, а саме багатію, який усе має. Він характеризується оціночними епітетами *скупий, жадібний, жаднучий, зазеребущий, зажерливий*.

У побутових казках, як і в житті, багатство й скнарість часто йдуть поряд. На початку казки описується, скільки багач має золота, земель, маєтків, слуг, та однаково йому все мало – *хіба лише пташиного молока бракує, та хоче іще більше*. В угорських казках згадується – король має *стільки золота, срібла, діамантів, що вистачило б усьому світові*. Страждає не лише він сам, бо переживає за добро, не спить ночами, на всьому економить, а також його слуги та рідня. Скупість описується дотепними висловлюваннями: «Багач був скупий. За гріш погнав би на ярмарок мишу або в церкві ухнув. Сусідові дав би то, що з носа капає» [Чарівне горнятко 1971, с. 99]; «Жив на світі такий багачисько, що за один гріш міг погнати мишу аж до Коломиї. Свою жінку годував кислицями. А коли діти дивилися на хліб, він дувся, наче сова: – Ади витріщилися, як саранча, на моє добро! У нього завжди було по обіді» [Там само, с. 39]; «Такий скупий, що рад би двічі одно з'їсти. Коли побачить жебрака, то хвіртку замикає» [Чарівне серце 1964, с. 66]; «Він такий скупий, що не дав би іншому й соломи на перевесло» [Правда і Кривда 1982, с. 81]. Багач тут шкодує їжі навіть своїй сім'ї, власних дітей називає сараною, лайливими словами.

Зажерливість завжди карається або дотепно висміюється у казках. І в угорських, і в українських творах розповсюджений сюжет про те, хто перший розсердиться – АТУ 1000 (*Суперечка не привід для злості*), де жадібний господар/піп не бажає навіть годувати наймита, а тому буде жорстоко покараний за це.



Уже саме життя ненажерливого багатія, який хоч і має все, чого душа бажає, не є щасливим: «Жили колись на світі багач із багачкою. Вони завжди ходили *сердиті*, а були такі *скупі*, що *цілий рік їли кулешу з кислицею, наймита годували пісною мандибуркою*, а в пивниці за трьома замками висіла торба золота. Минали роки і багачисько зістарівся. *Лежав на голих дошках* і думав про смерть. Боявся костюахи, бо знав, що *скупердягам раді чорти в пеклі*» [Казки Буковини 1973, с. 26].

Багач недоїдає й недопиває, він не довіряє людям, ненавидить і підозрює кожного, не спить ночами, все розмірковує, як не втратити своє багатство чи примножити його, все тривожиться і переживає, а в результаті втрачає головне – душевний спокій і душевну радість. Про це багатій просить спитати героя в діда-всевіда. Ви-являється, що він нещасний тому, що *«за ціле життя бідному ще нич не дав. Усе собі збиває багатство, усе йому мало. Коби не так, совість би мав чисту і був би щасливий»* [Три слова 1968, с. 40]. Про це ще в XVI ст. писав М. Монтень: «І якщо дурість, навіть досягши того, чого вона бажала, однаково ніколи не вважає, що набула достатньо, то мудрість завжди задовольняється тим, що є, і ніколи не нарікає на себе» [Монтень 1979, с. 17].

Жадібність справді позбавляє багатія розуму – за багатство він навіть продає душу чортові й перед смертю поїдає золоті дукати, які не можна взяти з собою на той світ: «Був один великий багач, мав масток і грошей без рахуби. *Але що ж, коли душу свою чортові загнав*. Та й одного разу вже прийшов термін, аби душу давав. Ще собі перед смертю казав зварити гречаних галушок, взяв збанок червоних (дукатів), та й сів собі коло стола, та й заштрихує гроші, та й їсть, бо йому жаль було їх лишити» [Казки Покуття 2001, с. 196].

Страждання й муки жадібного багача майстерно описуються в казці «Багач-ненажера» – СУС 745*. На початку твору через роздуми про «тяжку» долю багача подається перекручене бачення світу персонажем: «Одного вечора ліг багач спати. Та довго не міг заснути, бо все думав, що *живеться йому тяжче, ніж цареві*. „Чого цар забирає гроші від бідних, коли у нього і так досить багатства? Чого я мучу себе голодом, аби зібрати маєток? Ей, коби я *дужче забагатів*, жив би і сам, як чоловік, і людям бідним допомагав би!“» – говорить багатій сам з собою.

Йй приходить до багатія «щастя, з якого він не мав хісна», вірніше, це було випробування, яке він не пройшов. Йому посилають торбину з одним срібним. Коли його вийняти, у торбині з’являється новий. Треба набрати срібних, а тоді кинути торбину в річку, лише в такому випадку ними можна користуватися, бо якщо залишити торбину собі, гроші стануть камінцями.

Багач мало не здурів від радості, та виявилось, що скористатися зі свого везіння він не в змозі. Його болючі вагання і страшний кінець психологічно точно передаються у казці: «За ніч багач вибрав з торбини цілу громаду грошей. Вже зоріло, і він думав, що ниськи кине торбинку до ріки і почне купувати за срібні все, що треба, почне допомагати й бідним.

Та коли засвітило сонце, багач думає так: „Потерплю ще день, їсти не буду, грошей наберу ще більше”.

Чим більше було грошей, тим більше хотілося їх мати. Бере, бере з торбини багач срібні, відірватися від неї не може. В хаті нічого, окрім сухого хліба, нема, радий би щось купити поїсти, та не сміє йти від торбини. Закусив хліба, пригасив голод, виймає гроші далі. І ніяк з торбою не може розлучитися. Так минув тиждень, минув місяць, минув і рік. Багач тішить себе одним: ”Хто грошам був би не радий?”

Став багатій жити не краще, а гірше. Забув він про людей, забув свої обіцянки, забув самого себе. Прямує з торбиною до річки, хоче кинути до води, та тільки подумає, що не буде з чого вибирати срібних, як вертається до хати і знову вибирає срібні.

Постарів багач, знидів, зблід, а грошей брати з чарівної торби не перестає.

Так і помер біля торбини й купи срібних» [Правда і кривда 1982, с. 219, 220].

В іншому варіанті багач кидає торбину в річку, та не витримує, стрибає услід за нею й гине.

У казці звучить думка, що не все, чого прагне людина, їй може піти на користь. Недарма молитва віруючої людини до Бога про сповнення якогось її бажання має завжди закінчуватися словами: *на все Твоя воля.* І це не випадково. Бог все бачить, все знає, і він сам має вирішити, чи сповнювати бажання людини, яке може принести їй лише горе. Крім того, у деяких випадках, це може якимось чином нашкодити іншим людям. Не кажучи вже про те, що й самі бажання можуть бути недосконаліми, чи людина їх просто не заслуговує з точки зору Вищих сил.

Тобто, згідно з народною думкою, як ми бачили вище, мають виконуватися бажання лише тих людей, які достойні цього і які допомагають іншим.

У казці звучить думка про незмінність людської природи, характеру, який склався. У душі багача точиться боротьба, він ще розуміє, що робить, хоче розпочати нове життя, викинути торбу, допомагати бідним, та не може цього зробити, ним керує нестримний потяг до нагромадження, який стає просто манією. Він знаходить самовиправдання «Хто грошам не був би рад?», таким чином й далі обдурюючи сам себе.

Казка влучно окреслює деградацію багача – він *забув про людей, забув про свої обіцянки і забув про самого себе.* Й автоматично бере гроші й далі. Смерть біля торбини з грішми у кінці казки доводить безглуздість як його життя, так і смерті.

Абсурдність казкових ситуацій показує абсурдність почуттів та вчинків персонажа – йому все мало й мало, він хоче дедалі більше, його не зупиняє ані прихід смерті, ані покарання за гріхи. Це покарання яскраво описується в казках. Герой потрапляє до пекла: «То все пани, синку, такі ж, як і ті, що ти возив. Перший мав гори хліба, але коли бідні *голодували, він нікому не давав.* Другий *жалів навіть води,* коли на його полі працювали у спеку. Той, що біля вогню лежав і було йому холодно, мав свій ліс, але *він убивав людей, якщо когось спіймав із в’язанкою у своєму лісі.* Той, що лежав коло грошей і просив грошей, *ніколи жебракам не давав*

милостині і не позичав, лише грабував бідних. То дивися, у тебе буде всього досить, але якщо до тебе хтось зайде і чогось попросить, то аби ти нікому не шкодував дати» [Срібні воли 1995, с. 22].

Оже, скнарість супроводжується безжальністю, жорстокістю, що особливо засуджується, допомога ж ближньому цінується високо: «Жив в одному місті багатий купець. Та *такий жаднищий, такий загребущий – все було йому мало*. І було в того купця прислуги чимало. Трудяться його слуги на нього від зорі до зорі, не розгинаючи спини, а купцеві все таки здається, що за день вони зробили мало» [Чарівне горнятко 1971, с. 176].

Купець задумав подовжити день, аби слуги більше працювали, й обіцяє за це сто талярів. Один селянин зголосився це зробити, він нібито винаходить машину, яка подовжує день, та є одна умова – крутити колеса, таким чином подовжуючи день, може лише сам купець. Той крутить, й справді для нього день стає довшим. Та він не витримує напруги й вирішує залишити день таким, як раніше, бо «і туди гаряче, й сюди боляче».

Через створення того чи іншого художнього образу казці важливо показати не окреме явище з життя суспільства, а складні багатогранні причинно-наслідкові зв'язки, що ними пройнятий увесь навколишній світ людини. Причому в основі конкретних ланок природного ланцюжка зазвичай існує домінуючий зв'язок, який найбільш чітко простежується у повсякденному житті людини.

Та кінець скупія може бути ще жадливішим, неймовірнішим – це вражає увагу слухача, викликає в нього певні емоції і тим самим сприяє його закарбуванню в пам'яті: «Панисько й чути не хотів, що наказував орел. Як *кинувся на золоте каміння, то гейби гриз його*. Пхав у кишені, в пазуху, пов'язав сподні – та й туди напхав. Потім скинув із себе сорочку і загорнув до неї купку золота. Наостанок наклав золотих каменів повний капелюх. І аж тоді сів на орла. Але коли орел злетів під небо, сонце так припекло, що *дідич розтопився, як той віск і скапав на землю*» [Казки Буковини 1973, с. 168].

Жадливої смерті діждалася й жінка з казки «Про скупу жінку», яка забрала від чоловіка борошно, що він роздавав жебракам, і висипала в бодню. Та все не могла заспокоїтися й за порадою діда лишилася спати під боднею. «*На ранок – лише кісткяк з неї, з'їли гадюки*».

Дуже багатого пихатого пана з угорської казки «Французька королівна», який виганяв з двору бідних, що просили милостиню, за підлість наказав Бог, й коли він помер, по ньому лишилися великі борги. Тож його навіть не поховали, плювали на нього в костьолі, штурхали ногами.

В описах людської скнарості провідними є дві думки – засудження непогамовного прагнення людини до нагромадження матеріальних багатств та немилосердя до інших людей, що перебувають у біді.

У побутових казках дотепно висміюється людська **дурість**. Багатії тут є не лише жадібними, злими тощо, вони ще й дурні, чим і користується бідняк.

Неможливі в житті парадоксальні ситуації увиразнюють риси негативного героя, його сатиричне змалювання, змушують сміятися над ним. В. Анікін писав: «Казка досягла вершини в сатиричному викритті типу хитруна й типу жадібного дурня. У ній через посередництво мовних характеристик і епічного відтворення представлені ті психологічні стани, які супроводжують вчинки нерозумних, жадібних дурнів і користолюбних, вертких, хитрих людей. Ці психологічні стани беруться у своїх найяскравіших виявах, тому що лише вони й відповідають завданню казки як явища народної сатири. Щоб донести свою думку про нерозумність і алогічність людських стосунків, при яких ненажерливість і жадібність позбавляють розуму, а хитрість користується цим, казка мала ввести зображення невірогідної дурості й невірогідної хитрості» [Анікін 1959, с. 51].

Так, у казці «Кобилячі яйця» бідний сусід розказує багатому, що висидів лоша з яйця – АТУ 1319 (*Кобиляче яйце*). Той вірить і купує в сусіда т. зв. яйце – звичайну диню, яку той почав висиджувати. Жінка, розсердившись на нього, штовхає диню, та котиться, розбивається і з неї нібито вискакує заєць. Дурний багач приймає його за півлошати і страшенно шкодує, що не висидів до кінця.

Дурень буває у буквальному розумінні слова *набитим*, коли він усе робить не до речі, виконуючи поради інших у невідповідних обставинах – АТУ 1696 (*Що я маю сказати?*), возить труп своєї матері, звинувачуючи в її смерті інших – АТУ 1537 (*Убитий п'ять разів мертвяк*), сердиться на дерево за те, що воно рипить – СУС 1643 (*Дурень та береза*) тощо. Вчинки дурня нелогічні, недоречні, дивні, однак вони цілковито вписуються в логіку новелістичної казки: «Тобто алогізм гротеску слід розуміти як алогізм з точки зору здорового глузду, зовнішньої логіки, з точки зору ж внутрішньої логіки самого твору, відношень і зв'язків у ньому все виявляється закономірним і природним» [Бахтина 1972, с. 45].

Дурня описують дотепними виразами: «І був у того багача синок. Та такий *недотепна, як ота колода серед двору: ні бе ні ме ні кукуріку*» [Чарівне горнятко 1971, с. 196]; «Дурнів не сіють і не жнуть, вони самі родяться»; «Гості думали, що в нього в *голові горобці цвірінькають*»; «*сім днів в голові не метено*» тощо.

Дурна жінка може не слухатися розумного чоловіка, бути впертою й усе робити по-своєму, за що й карається: «Один господар мав вперту жінку. Якби то вперта, а розумна, то міг би ще якомсь жити, а ця була *трохи дурнувата*. Що би він не казав, то все не так, і зробить все навпаки. Коли він хоче її словами нарозумити, то чує: – Так буде, як я знаю, а не так, як ти» [Срібні воли 1995, с. 245]. У кінці висновок – «*І з кожним таке буває, хто розуму не має*» [Там само, с. 247].

Через дурну жінку у чоловіка на ім'я Пригода з казки «Про дурних багачок» все йшло шкереберть, початковий діалог ніби списаний з реального життя: «Не було ніколи чистої години, бо його жінка, замість язика, мала бритву в роті. Продав вола, а жінка нарікає: – Ти такий нездалий, що тебе обдурили! У голові в тебе, як у дрантивім решеті. – Чоловік розсердився: – Говориш, як з гарячки! Сама б не потрафила

й гусака продати. – Хто, я? Не бреши, бо як піду на ярмарок, то тобі облупиться від сорому лице. Будеш знати, що таке твоя жінка» [Чарівне горнятко 1971, с. 33].

Жінка йде на ярмарок, там її обдурює шахрай, виманюючи задарма й кожух. Розсерджений чоловік йде шукати дурніших від неї. І насправді знаходить. Спершу одна багачка, почувши його ім'я, віддає гроші, які збирала на чорний день, а далі в іншій він забирає льоху нібито як дружку до своєї свині, що виходить заміж. Багачка навіть дає на додачу файне вбрання для свині та воза.

Тож Пригода роздав усе добро бідним й повернувся додому, бо побачив по світу й дурніших жінок від своєї – АТУ 1384 (*Чоловік знайшов трьох дурних, як його жінка*).

Водночас характерний персонаж казкового дурника окрім сміху викликає й певне співчуття. С. Савченко у своїй монографії цитує слова Аксакова про нього: «Іван – не показна, не яскрава людина, він не дурний, та не має гордості й блиску розуму, вважається всіма дурником та робить все краще від розумних. У цій казці є насмішка, не над розумом, та над умом між людьми, й водночас над гордістю ума» [Савченко 1912, с. 285]. Те саме зазначав і Пропп: «Дурень бачить світ викривленим і робить неправильні висновки. Цим він смішить слухачів. Та його внутрішні стимули – найкращі. Він усіх шкодує, ладен віддати останнє і цим несамохіть викликає співчуття. Цей дурень кращий за багатьох розумників» [Пропп 2003, с. 108].

Він дурень «набитий», та є некорисливим, він чистий душею, нікого не кривдить, не б'є, ні в кого не вкраде, на вчинить насильства, і ці риси внутрішнього благородства вивищують його над іншими персонажами казки. Його душевна доброта, незлобивість і сердечність стають «мірилом» соціальних якостей інших людей. Це не ідеальний герой, однак у ньому своєрідно втілюються ідеали добра і справедливості. Тому, не зважаючи на нерозумні вчинки, симпатії народу на боці дурня, якому в казці сприяє удача й везіння – він випадково знаходить заховані скарби, завдяки своїй простодушності виплутується із загрозливих ситуацій: «Egyszer vót, hun nem vót, vót egyszer egy szegény asszony, annak minden boldogsága egyetlen fia vót. Igaz, hogy ez egy kicsit ütődött vót. De hát milyen az anya, szereti az a pulyáját, még ha bolond is. Ez meg nem vót egészen az, csak úgy féligformán. *De jószivű vót szörnyen.* На valaki látott, hogy vízér ment, ű elvette a korsót, osztán ű vitte. Nem sok köszönet vót benne, mert mire hazaért, a vizet mind kilocsolta belüle. Mehetett vissza másíkért, aki adaadta neki a korsót. De hát ez már így vót» [Felsőtiszai 1956, p. 129] – (Раз було, де не було, була раз одна бідна жінка, усім щастям для якої був єдиний син. Правда, він був трохи несповна розуму. Та такою вже є мати, любить свою дитину, навіть коли вона дурнувата. Та й він не був цілковито таким, може, лише наполовину. Та був страшенно добросердий. Коли бачив, що хтось іде по воду, він брав глечика і сам його ніс. Не мав за це багато дяки, бо коли приходив додому, вода вся виливалася. Міг вернутися за іншим, який давав йому глечика. Отак усе й було).

Його простодушність, брак лукавства, щирість і довіра до інших, примітивне мислення межують з ненормальністю, на цьому побудовані комічні й гротескні си-

туації казки: «Буквальне розуміння чітхось слів, наказу – одна з характерних ознак казкового дурня чи блазня побутових сюжетів, який прикидається ним. У дурня в казках – особлива логіка. Для неї показовим є, до прикладу, не розрізнення роду та виду, суб'єкта й об'єкта, причини й наслідку, буквальне розуміння почутого і т. д. і т. п., риси, що характеризують історично нерозвинуте, т.зв. первісне мислення, що входить як складова у спадок родової епохи» [Юдин 1984, с. 97].

Він нагадує сільських дурників, з яких сміялися і яким співчували. Дурник поводитьсь наївно, не зважає на умовності, слухняний і покірливий. Любить поїсти, їжа для нього важливіша за кохання до дівчини. У казках відображена й сентенція «З грошима й дурень розумний», коли за такого дурника, який мав гроші, видавали бідну дівчину.

Образ казкового дурника, на думку російських дослідників, близький до безумців, юродивих, яких у Київській Русі називали «божими людьми». В. Пропп вважає, що розуміння образу дурня відображає частину ритуалу ініціації, посвячення в мужчину та воїна, коли в хлопця тимчасово вселявся дух, який давав людині певні здібності. З часом одержимість божеством почала приписуватися членам певних груп, які не дотримувалися усталених соціальних норм. І в наш час на Сході існує особливе ставлення до пророків, божевільних тощо, яких не можна кривдити. Ю. Юдін, Л. Дунаєвська вважають, що риси реального прообразу дурня-безумця, повторюються в істотних рисах казкового образу [Юдин 1976, с. 152; Дунаєвська 1987, с. 100, 101].

За гротескністю побутових ситуацій, нелогічністю вчинків людей, сатиричністю зображення криються глибокі життєві спостереження над психологією людей. Адже й справді, хай не в таких, казкових, а в реальних обставинах люди допускаються прикрих помилок у житті, які іншим видаються нелогічними і незрозумілими, їх важко пояснити. Адже людина часто живе емоціями, певними бажаннями тощо і слідуючи ними, чинить досить незрозумілі вчинки, за які згодом може шкодувати і картати себе. Адже вона «бачить лише себе», тобто сповнена якоюсь ідеєю чи емоцією, що на даний момент керує її діями, не бачить об'єктивної реальності, її веде бажання, а послужливий розум обґрунтовує причину вчинку, вигадує те чи інше пояснення, щоб людині було спокійніше, як ми це бачимо в казках. В. Пропп писав про алогізм людських вчинків: «Ми цінуємо розум і засуджуємо його слабкість чи нестачу. Помилковість розумових операцій, дурість стають смішними тоді, коли вони несподівано виявляються назовні. Виявлена назовні помилка думки нібито викреслює із свідомості чи почуття, чи інстинкт того, хто сміється, всі інші якості того, над ким сміються. Навіть найрозумніші люди можуть говорити або чинити дурниці. Наявність у них розуму не рятує їх від сміху над ними, оскільки в момент, коли говоряться чи чиняться дурниці, наявність розуму не береться до уваги. Алогізм викриває себе або ж абсолютно очевидно безглуздістю доказів чи висновків, або ж у дурних вчинках, які є наслідком нестачі розуму. Фольклор усіх народів рясніє діями дурнів, які роблять найбезглуздіші вчинки, що викликають дружний сміх» [Пропп 2003, с. 178].

Окрім того, у житті й справді трапляються обділені розумом люди, які просто не розуміють цього, а вважають себе чи свої вчинки правильними, тим самим виставляючи себе на посміховисько.

Та якщо змалювати у творі подібний випадок з життя, то він навряд чи вразить або чогось навчить, тож аби посилити враження, збудити фантазію слухача, змусити замислитись «Що ж це за чудасія?» казка використовує гротеск, сатиру, перебільшення, вводить в мовну тканину нереальні ситуації. Причому часто застає слухача зненацька – адже йдеться про звичайне село із звичайними жителями і побутовими деталями, й раптом виявляється, що «сусідська льоха одружується» чи «дурень розмовляє з мертвяком» тощо. Чи може таке не запам'ятатися, не відклатитися в пам'яті, до того ж описане влучними і дотепними виразами, воно викликає веселий (чи не зовсім) сміх. Потенційно все це могло б відбутися насправді, та такого аж ніяк не буває, цим самим ці події викликають жвавий інтерес, є комічними.

Та якщо народ хоч і сміється з добрих дурників, однак ставиться до них із симпатією, тоді як **пихатих і зарозумілих**, які понад усе ставлять свою гординю, не розуміє й різко осуджує.

У казках часто висміюються гордовиті паничі, які прагнуть видаватися набагато розумнішими й кращими, ніж насправді, й зневажливо ставляться до селян. У казці «Як панок балакав по-німецьки» йдеться про панка, який вирішив засватати вродливу дівчину із сусіднього села, сам він був «миршавий, та *гонору мав стільки, що стало би й на трьох великих панів*» [Чарівне горнятко 1971, с. 7]. Панок хоче переконати дівчину та її матір, що він «не просто якийсь там панок, а *великий панище*», тож вирішує балакати нібито «по-німецькому», а перекладати має наймит.

Дотепний наймит вирішив провчити панка і кожному його «вухри-мухри» дає власну інтерпретацію – спершу пан нібито відмовляється від вареників і їсть хліб з водою, далі від гостинців тощо, й таким чином сватання не відбувається. На дорікання паниська наймит відказує, що він не знав по-німецькому й тлумачив все так, як вважав за потрібне. Два лаконічних речення у кінці казки: народ скаже, як зав'яже – вдало передають урок, отриманий пихатим паничем: «Цілу дорогу пан свистів у ніс. Більше ні з ким у житті не балакав по-німецьки» [Там само, с. 8].

Психологічно тонко, через самохарактеристику, змальовується портрет зарозумілого, пещеного королевича з казки «Золотоволоска й лицар» з території Угорщини, він вважає себе найкращим у світі: «*Мені до пари ніде немає. Нащо мені брати таку, яка варта менше нігтя мого мізинця?*» [Ritkaszép népmesék 2003, с. 145].

Почувши про дівчину, у якої волосся з чистого золота, він вирішує її пошлюбити. Та зніжений королевич не хоче вирушати в далеку путь, й посилає свого радника зі світою. Золотоволоска відхиляє пропозицію королевича, не побачивши його особисто. Королевич, який звик отримувати все, чого бажає, нестямиться від образи: «Королевич дуже розгнівався. Щоб йому, найвипещенішому і найкрасивішому на світі, та відмовили! *Щоб він не отримав те, що хоче!* Від горя не міг ні їсти, ні пити» [Там само].

Популярним у світових казках є й сюжет, коли царевич перевиховує зарозумілу царську дочку – АТУ 900 (*Король Дроздобород*). Цар, розгніваний тим, що його дочка перебирає нареченими, віддає її заміж за першого-ліпшого, хто приходить до палацу. Ним виявляється царевич, перевдягнений жебраком, який забирає її до своєї убогої хижі. Там царівна змушена працювати, жити в бідності, зазнати принижень. По цьому її погляди на життя змінюються. Цей моральний урок вона запам'ятає на все життя: «...Молода сиділа за столом і все думала. *Буде вона довго пам'ятати, як була жебрачкою, а потім стала царською невісткою*» [Срібні воли 1995, с. 263].

Якщо гордість є позитивною рисою, коли людина по заслугі оцінює свої достоїнства, не дає себе принизити, виступає на боці скривджених, обстоюючи їхню та свою честь, як це часто трапляється в сутичках героя з царем, паном, попом тощо, то коли хтось вивищується над іншими, як це роблять у казках багатії, це викликає суворий осуд народу, який високо цінує саме **сумирність** не лише перед людьми, а й перед життям.

У казках осуду зазнають також бідняки, які за всяку ціну прагнуть стати багатшими, змінити свій соціальний статус та поведінку. Так, жінка рибалки може поводитися пихато й манірно: «– Ne nyúljon hozzám, míg meg nem mossa a kezit, hiszen még most is mocskos, a halszag meg csak úgy érzik az egész szobában. Nem szégyelli magát, hogy nem tud élni az uraságával! Na de én megtanítom. Menjem, osztán mosdódjon meg tetétül talpig, osztán ha felöltözött, akkor jöhet be hozzám, ha megkopogtatja az ajtót. Értette kend?» [Felsőtisza 1956, p. 280] – (Не торкайтеся мене, поки не помили рук, бо вони й досі брудні, вся кімната просмерділа рибою. Не соромно вам, що не вмієте жити, як належить панові! Та я навчу. Ідіть, помийтеся з голови до п'ят, потім перевдягніться й потому можете зайти до мене, попередньо постукавши у двері. Зрозуміли мене?).

У казці «Як чоловік кумався зі смертю» яскраво і психологічно майстерно описано процес моральної деградації людини. У звичайному, на перший погляд, побутовому оповіданні постають складні філософські проблеми – АТУ 332 (*Смерть кума*).

На початку казки подано наочний опис жадливої бідності одного чоловіка, перед слухачами розгортається картина, яка ілюструє прислів'я «бідніший за церковну мишу», причому далі життя цієї миші протиставляється життю газдівської миші з перерахуванням життєвих радощів і благ: «В одному селі жив дуже бідний чоловік. Був бідніший за церковну мишу. А знаєте, церковна миша нічого не знайде в церкві – хіба візьметься гризти камінь або попівські ризи. Не те що газдівська. Для цієї на горищі знайдеться качан кукурудзи, купа пшениці, сало, овес, довбанка молока у коморі, грудка сиру – їж, пий, веселися!

Отже, церковна миша бідна, а наш чоловік ще бідніший. А дітей у нього стільки, як на решеті дірочок, і всі дрібні, такі, якби їх хтось з мішка висипав. А кого милостивий Господь благословив великою сім'єю, то в додаток дасть йому і злидні, тісноту, нестаток... Так було і з нашим чоловіком. Мався він мізерно, та нічим не

міг собі зарадити і ні про що не думав, коли лягав спати. Та скільки разів дитинча не народилося, все казав: „*Дав бог зайця, дасть і корча!*”» – і так проживав чоловік з дня на день» [Зачаровані казкою 1984, с. 391].

Не зважаючи на жахливу бідність, чоловік не нарікає на своє життя, на збільшення потомства, яке треба годувати, а все сприймає покірливо, вважаючи, що все дає Бог, який дбає про всі земні творіння, не втрачає життєвого оптимізму і сподівається на краще.

Зав'язкою казки стає народження чергової дитини, яке чоловік сприймає тим самим прислів'ям і з усмішкою. Та смішки смішками, як говориться у казці, а чоловік має подумати про «нанашка і нанашку – хрестини». Однак бідному чоловікові важко знайти кумів, адже на хрестинах люблять погоститися, а в нього нічого немає. Побродивши по селу і пошукавши кумів, він сідає за стіл, випиває склянку палінки і «відразу стає сміливішим» – йде шукати кума в інше село.

В дорозі він зустрічає страшну жінку, яка виявляється Смертю. Чоловік страшенно лякається, «страх вхопив його за горло», він не може вимовити й слова. Він хоче обійти Смерть, та не пускає його, між ними зав'язується діалог. Виявляється, що Смерть прийшла не за чоловіком, а як кожна жінка, просто цікавиться і питає, куди він прямує. Дізнавшись про це, Смерть стає за кума в чоловіка і дає йому мішок з золотом і сріблом.

Чоловік готується до багатой гостини. Оповідь деталізується подробицями – реальними життєвими ситуаціями, поведінкою людей. Так, дізнавшись про багаті хрестини, сусіди, які раніше відмовлялися від кумівства, один за одним починають зголошуватися кумами. Та діставши відмову сусіди – досить нелогічно – ображаються.

Пишно описуються хрестини в чоловіка. Перед силою-силенною людей під'їхала парадна бричка на шість коней, з неї виліз «багатий панище», який і похрестив дитину, що дуже здивувало людей.

З того часу Смерть взяла опіку над чоловіком. Вона сказала: « – Куме! Віднині кінець твоєї бідності. Я тебе зроблю таким багатим, яких на світі мало. Станеш лікарем і будеш лікувати хворих. Будеш лікувати і таких, від яких лікарі відмовилися. Та все приглядайся: де я стою коло хворого! Якщо біля голови – ліку і спасіння нема! Якщо біля ніг – лік у тебе є, і життя хворому буде! За ліки тобі будуть дорого платити! *Зрозумів? – Зрозумів!* – Здоровий будь, лікуй, бери гроші, живи та пам'ятай, *що і ти не вічний, що і тобі треба буде помирати*. Даю тобі одну заповідь: *пам'ятай бідних!* Пам'ятай свої слова: „*Тяжко бідному жити на світі!*”. Від бідних за лікування нічого не бери! Багатих панів не шкодуй – з них дери сьому шкуру! У них грошей досить, *зрозумів? – Зрозумів!* – Не вірю я тобі, куме! – хитнула головою Смерть. – Я ходжу по білому світу, а *справедливих і чесних небагато зустрічала. Коли чоловік мало запоможеться, збагатіє, відразу забуває про бідних, готовий шкуру дерти з них*. Не дарма є прислів'я: «*Коли жаба вилізе з болота, каже “ку-ку”*» [Там само, с. 393].

Драматичність діалогу чоловіка зі Смертю надає часте повторення слова *зрозумів*, яке вона настійливо повторює, аби вберегти того від помилок. Вона добре знає людей, їхні слабкості і недоліки – мало зустрічала чесних і справедливих. Людина є недосконалою – вона швидко забуває минулі біди, коли їй випадає багатство, й змінюється на гірше, тож Смерть наводить відповідну приказку. Та головне – вона заповідає чоловікові не забувати про Смерть, адже людина не вічна й не забере із собою в могилу багатства. Словами Смерті говорить сама мудрість.

Смерть знає, що людська пам'ять коротка. Вона змушує чоловіка повісити над дверима *цураві постолі й петек – сіряк*, аби вони нагадували йому про бідність.

З часом чоловік вирушає на заробітки, вдягає відповідний одяг, окуляри, готує пляшечки, копає зілля тощо, про що з м'якою іронією говориться в казці. У місті він забрідає до будинку багатого пана, у якого вмирає дочка. Потому слідує картина чудесного зцілення, що є традиційним мотивом у казках – важкий стан невиліковно хворої, недовіра до лікаря, огляд, чудесне зцілення, подивування присутніх та ганьба інших лікарів, нагорода від батька та ін.

З часом слава про чудо-лікаря рознеслася по всьому світу. Минули роки. Лікар надбав величезне багатство, «діти повиростали, пішли на службу, зайняли великі посади, бо *гроші – такий чорт, що перед ним всякі двері розчиняються*». Лікар збудував пишний палац, як у короля, та мусив повісити туди постолі й петек.

Моральне падіння чоловіка символічно пов'язується у казці саме з цим вбранням. Тобто з часом чоловік починає цуратися цих речей, яких він соромиться і які нагадують йому про низьке походження. Його охоплюють болючі вагання, він боїться викинути речі, адже Смерть наказувала їх берегти.

Останню краплю у ваганнях поставив прихід до чоловіка прем'єр-міністра, якому на голову впав «закурений у диму петек». Добре вихований міністр лише засміявся, та лікар засоромився, розсердився і кинув у вогонь постолі та петек.

З цього часу й почалася його деградація. Він забув про символи свого соціального статусу: «*Та забув він і про те, що обіцяв. Забув неборак, що бідних має лікувати без грошей*. Так йому ці гроші засліпили очі, що вже не хотів впізнавати ані близьких, ані далеких, ані бідних, ані багатих. Дер з кожного однаково, аби тільки ще більше нажитися» [Там само, с. 397].

У казці навіть звучить певне співчуття до багатія, його називають *небораком*, та й очі у нього засліплені, тобто він уже не розуміє ситуації, не оцінює її. Він забув головне – *пам'ятати* ким він був, тобто *усвідомлювати* свої вчинки.

Заклик до пізнання себе, свого внутрішнього світу лежить в основі багатьох філософських та релігійних вчень. Пізнати себе свого часу закликав античний філософ Сократ, адже пізнаючи себе, людина пізнає світ, бо на світ проєктуються погляди людини.

Теза *самоусвідомлення* є основою багатьох містичних вчень, зокрема буддизму, в якому цей стан досягається шляхом медитації. Стан самоусвідомлення допомагає людині об'єктивно оцінювати зовнішній світ та свої почуття, контролювати свій

розум і своє тіло, гамувати руйнівні потяги й прагнення. У більш сучасному вченні Георгія Гурджієва йдеться про *самозгадування*, щоб бути в стані «душевної тверезості», людина має завжди нагадувати собі: *«пам'ятай себе завжди і скрізь»*.

Певною мірою це практикується й для пізнання власної душі в релігії, людина має розуміти насаперед свої моральні недоліки, тобто *гріхи*, а не шукати «пилинку в оці ближнього». Коли вона *усвідомить їх*, то покається і намагатиметься більше не грішити.

Фактично, в казці говориться про те, що чоловік забув усі людські почуття, він *забув усе*, у голові лишилася лише одна думка – ще більше збагатитися, про що майстерно змальовано в казці: «Одного дня наш лікар лічив гроші. Пересував купками золото по столу, очима пожирав їх і прикидав, скільки золота у нього було, якби від самого початку він усіх-усіх лікував тільки за гроші. А тут до хати заходить Смерть. Злякався лікар, почав трястися. „ – Еге, куме! В тебе вже золоті гори! – сміється. – Та то і не так багато! Могло вже бути й більше! – Небагато? – зачудувалася Смерть. – *Маєш гори золота, срібла, всякого іншого багатства, маєш славу по цілому світові, і тобі ще мало?* А як було, коли мав повну хижу дрібних дітей, коли сам одягав петек і взував постолі? Ті самі постолі і той самий петек, що висить на дверях? – сердито обернулася Смерть-кума до дверей і показала пальцем... А на дверях ні постолів, ні петек нема. – Ого, куме, ти вже таким паном став, що постолі й петек тобі на заваді?»» [Там само, с. 397].

Смерть хоче забрати чоловіка, та той вимолує в неї відстрочку, а сам вигадує, як обдурити Смерть, оскільки вважає, що за гроші все можливо. Мотив про обдурену Смерть є характерним для побутових казок (АТУ 332). За гроші чоловіку майструють постіль, яка обертається на важелях, й коли Смерть стала в головах, він обернув важіль і та опинилася в ногах. Так вони крутилися деякий час. Іншим разом він пише на дверях слово «завтра» і Смерть змушена щоразу приходити наступного дня.

Та Смерті це все надокучує і вона нагадує лікареві, що настав його останній час, а вся «попередня тяганина – лише комедія», бо його час тоді ще не настав: «...Ти добре знаєш, що я – Смерть, а *від мене немає ані поліки, ані відстрочки. Від мене відкупитися не можна!* Бо я сліпа і глуха! Я без чуття, бо золото для мене – пуста полова! – Чому ти така? – Бо для мене нема ні брата, ні свата, ні кума, ні Йвана, ні пана! *Переді мною всі рівні! Кожен, хто народився, мусить помирати, а життя його тільки в добрих ділах залишиться!...* Одного разу кожен мусить помирати! *Правда, хтось помирає молодим, хтось старим... Хтось удома, хтось на чужині, хтось на війні...* А хтось помирає й так, що його нема кому поховати! Але якою смертю чоловік не помер би, *смерті йому не минути!* Коли б для мене золото й гроші мали ціну, не один від мене пробував би відкупитися. Бо помирати нікому не хочеться. Навіть останнє дав би, щоб тільки жити... *Та мене не підкупити, ні піддобрити обіцянкою, ні перехитрити не можна!* Тому і ти збирайся, ходи зі мною!» [Там само, с. 399].



Казка, яка любить контрасти, протиставляє становище героя на початку казки і в кінці, коли він змінюється під впливом слави й багатства. На початку він дуже бідний, та душевно спокійний і доброзичливий, сумирний до життя і людей. У кінці ж він дуже багатий, і здавалося б, мав бути щасливим, та це не так. Слава і багатство роблять його не лише зажерливим і безсердечним, а його гордіня злітає так високо, що він замахається на саму Смерть, вважаючи, що за допомогою свого багатства та хитрощів здолає її. Та якщо людина сама багато в чому визначає свій життєвий шлях, то вже Смерть їй цілком не підвладна («крути, куме, крути, а від мене не відкрутишся»).

У казці просто і доступно робиться чимало глибоких філософських висновків і спостережень над людською природою. Зокрема, про те, що людське життя – це мить в очах вічності. Воно проходить швидко, і його цінність полягає не в нагромадженні матеріальних благ, яких не візьмеш із собою в могилу і збирання яких, доведене до абсурду, веде до душевної деградації і робить людину нещасливою. Людина має жити добрими ділами; хто дає людям, той отримує людську вдячність і залишається у людській пам'яті. Лише вона є безсмертною, так само, як і душа людини.

Про це людина має пам'ятати, тобто вона завжди має пам'ятати про неминучість смерті, хоча здебільшого живе так, ніби є безсмертною й гадає, що смерть її не стосується. Тим паче, як згадується в казці, смерть може прийти в будь-яку мить – до молодого і старого, вдома чи на війні. Перед обличчям смерті людина постає беззахисною і такою, якою вона є, без масок – адже смерть не можна ні піддобрити, ні підкупити, як говориться в казці. Недарма у єгиптян був звичай вносити в урочисту залу, поряд з кращими напоями та наїдками, мумію покійника, аби вона служила нагадуванням для всіх, хто на бенкеті. М. Монтень писав: «Невідомо, де підстерігає нас смерть; так будемо ж очікувати її всюди. Роздумувати про смерть – значить, роздумувати про свободу. Хто навчився помирати, той розучився бути рабом. Готовність померти позбавляє нас будь-якого підкорення і примусу. І немає в житті зла для того, хто збагнув, що втратити життя – не зло» [Монтень 1979, с. 82].

Подібне ставлення знаходимо і в релігії: «Що треба робити, щоб мати мир у душі й тілі? Для цього треба всіх любити, як самого себе, і кожну хвилину бути готовим до смерті. Коли душа пам'ятає про смерть, то стає смиренною і вся віддається на волю Божу і бажає бути з усіма в мирі й усіх любити» [Силуан 2003, с. 300]. Виховання в собі сумирності перед Богом, людьми і світом є одним з основних постулатів православної церкви, гордіня піддається суровому осуду і вважається одним з основних гріхів.

Надмірне его, випещене людиною, призводить до багатьох проблем як на загальнолюдському, так і на особистісному рівні. Коли людина перестає вважати себе центром світобудови, вона здобуває значні душевні блага. Про це писав основоположник даосизму Лао-Дзи:

«У мене є три скарби;
Охороняйте ж і оберігайте їх.
Перший скарб – любов.
Другий скарб – все гарно в міру.
Третій скарб – ніколи не будьте у світі першими.
Якщо людина любить, вона не знає страху;
Якщо людина не навантажує себе чимось надміру,
Тоді сил у неї завжди вдосталь;
Якщо людина не дозволяє собі бути першою у світі,
Тоді вона може виховувати
І розвивати свої здібності.

Якщо ж людина відмовляється від любові і безстрашності, відмовляється від стримування і обмеження своїх сил, відмовляється від відступу і біжить стрімголов уперед, тоді вона є приречена!» [Ошо 2001, с. 6].

У казці показано рівність і цінність людей як живих істот, створених Вищими силами. Раз людина прийшла у світ, значить вона тут потрібна, у Природі нічого зайвого не буває, її важливість полягає саме в цьому, а не в званнях та багатствах, які є набутими чи нагробованими. Тож бідні й багаті є рівними у найвищому плані, з погляду життя та смерті, а не з погляду людського колективу, який часто висуває спотворені пріоритети.

Суворо осуджується народом людська **лінь, неробство**. Лінивий цілий день сидить на печі, попелом пересипається, нічого не робить, спить на пні тощо, лінь описується гіперболічно – «лінива дівчина навіть *лінувалася вийняти муху з носа*»; «*не хоче собі і носа витерти*», в угор.: якщо мати не причеше, то *сама ніколи не причешеться, ходить брудною, немитою, з чорними руками, з рота їй тхне*. Ліниві – безвідповідальні й інфантильні – «...як залізе, бувало, в колиску, то цілими днями не злазить з неї – *гойдається й гойдається*»; «такий лінивий, що як мерз, то лягав спати на сонці, *аби не треба було вкриватися*»; «*брати валялися під сонцем, підмажували то голі животи, то спини*» (угор., укр.).

Таких хлопців в народі називають «маминими синками», іншими образливими прізвиськами: «*Мамин синок* Юрцьо до двадцяти років і стеблинку не перервав. Добре їв, пив, гуляв, ходив по селу, як пава, а батько з ранку до ночі робив та в старому петеку ходив. Юрасика в селі прозивали *пестункою, цуцуликом* і кому як прийшло на язик» [Біда і щастя 1962, с. 64].

В угорській казці «Хлопець, що обійшов світ»: «...*fia olyan lusta vót, hogy ha fázott is, csak a napra feküdt, hogy süsse a nap, mert még betakarózni is lusta vót*» [Felsőtisza 1956, р. 62] – (Хлопець був таким лінивим, все лежав і палило його сонце, бо *навіть ліньки було йому посунутися*). Мати все посилала його піти шукати щастя, та, як говориться у казці, щастя любить лише працюючих, старанних. Хлопець пішов на заробітки, та так погано працював, що навіть земля під ним плакала, коли йшов, і за таку працю ніде не отримував їжі. Коли вернувся із заробітків, навіть одяг був пошматований, порваний.

Згодом мати помирає і хлопець змушений «обходити світ». Він переживає пригоди, випробування, літає на спині вітру тощо. Походивши по світу й навчившись цінувати працю, він здобуває багатство, щастя, королівну, владу й гарно керує країною, яка стає однією з найбагатших.

Дівчина на виданні в селі цінується насамперед як гарна робітниця, вона має бути здоровою і дужою, аби гарно працювати, робоча сила багато важить у тяжкому селянському побуті, зокрема в домі. Так, лінуву дочку царя ніхто не хоче брати заміж, тож аби навчити її працювати, знаходять гуцула, який «і чортам дає раду» й силоміць змушують одружитися. Цар вважає, що дівчина може змінитися, бо «*коло сухого і сире горить*», «*коло соловія і горобець – співак*». Рішення царя є справді мудрим, бо, як відомо, на людину дуже впливає оточення, в якому вона перебуває, народ каже «*з ким поведешся, того і наберешся*».

Подібне відбувається і в угорській казці «Лінива дочка короля» – АТУ 901*В (*Хто не працює, той не їсть*). Її лінь описується гіперболічно: «*Biz ő volt a világ leglustább királykisasszonya! Még a kisujjat is lusta volt megmozdítani. Délig lustálkodott, estig tétlenkedett. A király igen restelte, hogy a léánya még csak egy szalmaszálát sem rakott soha keresztbe! Bár igaz, hogy még eladósorban is úgy kellett etetni aranykanállal, akár egy kisgyereket*» [Három arany 1973, p. 86] – (*Вона, безсумнівно, була найлінивішою королівною у світі! Навіть мізинцем лінувалася ворухнути. До півдня лінувалася, по обіді нічого не робила. Король дуже соромився, що його дочка ніколи навіть не склала разом дві соломинки! Правда й те, що навіть на виданні її годували з золотої ложечки, як малу дитину*). Король пообіцяв нагородити того, хто навчить працювати дівчину. Бідний хлопець узяв її до себе додому і годував лише за виконану роботу. Мати ж учила, як і що треба робити. Дівчина навчилася всьому – «*пекти-варити, прости-ткати, прати-прасувати, за птицею доглядати, худобу годувати*» та ін. Після цього в неї з'явилося багато претендентів на руку, але вона лишилася з бідним хлопцем.

Та лінивими бувають не тільки царівни й королівни. Багато новелістичних казок присвячено повчанню чоловіком методом покарання ліневих, гордовитих та впертих жінок (АТУ 900–904, АТУ 1370 А*). У казці «Учи лінивого не молотом, а голодом» ліниву дівчину, що потрапила до нової сім'ї, вчать працювати на прикладі життя великої родини. Тобто за принципом – *хто не працює, той не їсть*. Рано-вранці всі пішли на роботу, а молода вилежувалася в ліжку, та їй і слова ніхто не сказав. Проте увечері свекор спитав, хто що робив, виявилось, що всі, крім невістки, працювали. Хто не заслужив, тому не дали їсти. Невістка лишилася голодна. Це тривало й далі, за певну роботу невістка отримувала й відповідну їжу. Тож через якийсь час уже робила все по господарству.

В інших версіях казки (АТУ 1370 (*Перевиховання лінивої жінки*)) чоловік вчить жінку таким чином, що карає за неробство нібито не її, а речі в домі, кішку тощо, які його не слухаються і не хочуть працювати, не готують їсти тощо. Однак поряд з речами біля розгніваного чоловіка опиняється й жінка, якій теж дістається на

горіхи. Збагнувши, що речі (кішка) працювати не будуть, жінка береться сама за роботу – «чужі руки нічого не варті, треба робити своїми руками» [Правда і кривда 1982, с. 124].

У казці з території Угорщини «Я хотів би стати псом» підліток – син багатія, побачивши, що всі працюють, а пес спить цілий день, захотів стати собакою. Батько дозволив йому уявити себе собакою і цілий день лежати на сонечку. Та на обід і вечерю хлопець отримав лише черству шкоринку і воду, тож перехотів бути псом. Засвоївши урок, одразу ж схопився за вила і почав працювати.

Лінь може виявлятися в надмірному захопленні власною родюю: «Між тими дев'ятьма була одна *лінива дівчина*. *Не пряла, не мила, не шила. Тільки перед дзеркалом сиділа*. Бувало з ліжка встане, до дзеркала сяде і так до самого вечора. А коли на неї глянеш – здорова, дужа, така, що за двох могла б робити. Може, вона й не була такою ліноюю, коли б батьки її так сліпо не любили. Правда, батько інколи ганьбив: „ – Люди сміються, що ти така лінива. – Та мати відразу: – Е, коли нашій дівці робити. *Вона ще маленька, прийде час. А зараз не чужий, а наш хліб їсть!*”» [Зачаровані казкою 1984, с. 280].

Останні слова ніби списані з дійсності. Народ давно підмітив, що надмірна, сліпа любов до дитини не веде до хорошого, і якщо змалку та не набуває корисних звичок, то з неї виростає інфантильна, легковажна людина, примхлива і самолюбна, якій важко буде в житті. Частіше дитину «жаліє» мати, яка є більш м'якою, нею керує материнський інстинкт, вона, справді шкодує дитину, адже навіть домашня праця в ті часи була досить тяжкою.

Це спостереження підтверджує і сучасна психологія, якою доведено, що всі наші основні навички, правила поведінки формуються, програмуються в дитинстві. Безперечно, любити дитину треба, та якщо вона звикне отримувати від батьків лише любов, то вважатиме, що й інші люди даватимуть їй це у майбутньому, чекатиме цього. Що, на жаль, далеко не так. Адже любов треба заслужити гідною поведінкою й відповідним ставленням до інших, дотриманням правил поведінки в колективі.

Таким чином, утверджується думка: людина має розуміти, що вона повинна заслужити цю любов своїми вчинками, щось зробити для цього, не лише отримувати, а й віддавати самій. Тому дитина має знати слово «не можна», певні заборони тощо, і в цьому батьки мають бути послідовними. Дитині слід знати, що за неправильну поведінку на неї покарання, а тоді виникатимуть певні асоціації, що закріплюються досвідом. Таким чином у поведінці дитини виробляється навичка. Нотації та погрози дають мало, коли самі батьки не дотримуються правил, які вони втворюють дітям. Батьки мають доводити їх власною поведінкою, тоді це має педагогічний ефект. І це, власне, на численних прикладах бачимо у казках, тільки в особливій художній формі.

Лінь змушує персонажів казки шукати легких шляхів заробітку, часто нечесних. Відомими персонажами казки є *брехач* і *підбрехач* (АТУ 1920 А). В угорських аналогічно – *брехун* і «*той, що за словом в кишеню не лізе*». Вони ходять світом, один

дурить людей, а другий йому підкакує. Таким чином здобувають гроші. Та довго це не триває, бо чутка біжить попереду них. Далі вони перевдягаються в попа і дяка й продовжують дурити народ. Та обман швидко розкривається, брехунів б'ють і виганяють геть. У кінці – висновок: кожен чоловік мусить собі заробляти на прожиток чесним шляхом, а не обманом [Дідо-всевідо 1969, с. 200].

Такі люди в народних творах називаються *брехунами, обманщиками, шахраями, дуриствітами, шельмами*, їм дають гумористичні епітети-характеристики: «*цісар-брехун, цісариха-брехуниха, цісарята-брехунята*». Та й дотепні слова «брехач та підбрехач», вигадані народом, увійшли як сатиричний засіб до літературних, публіцистичних та ін. творів.

В угорській казці «Лісовий скарб» балакучість старого чоловіка призвела до втрати сім'єю знайдених у лісі скарбів. Вибовкав усе заздрісному сусідові, який і вкрав їх. Ця риса для людей є досить типовою, підсумовує казка: «*Та такою вже є людина, не затримуються в ній слова*»; «*так працює рот, як ляскало*».

Брехливі жінки також є пліткарками, вони нічого не роблять, а лише ходять по селу, по сусідах, розносять чутки, в діалозі двох кумів дотепно висміюється **легковірність, брехливість, цікавість** жінок: «– Ой кумочко добра, ой кумочко солодка! Я би вам щось повіла! – Що? – Та ви не повірите. Будете сміятися! – Не буду, кумо, тільки кажіть! – Нині ми з моїм чоловіком імили у ріці зайця! – У воді зайця? – Айно! – Та не може бути такого! – На мою грішну душу, правду вам кажу! Тільки ви, дорога кумо, нікому нічого не кажіть! – Та марно просила кума. Бо сусідка сказала своїй кумі, а в тої куми була своя кума, і *так воно покотилось селом, як хвилі по воді*» [Зачаровані казкою 1984, с. 488] (АТУ 1381 (*Балакуча жінка і віднайдений скарб*)). Висновком цієї казки є «*мудрий чоловік жінці таємниць не довіряє*».

Надміру цікаву, нерозумну жінку доля карає, про що йдеться в розповсюджених сюжетах угорських та українських казок – АТУ 670 (*Чоловік, який розумів мову тварин*). Так, жінка змушує чоловіка видати таємницю навіть ціною його смерті. Чоловік, який приготувався вмерти, випадково підслуховує розмову півня з собакою – він розуміє мову тварин. Півень називає дурним чоловіка, який не може впоратися з однією жінкою і через це має померти, тоді як його самого слухається багато курей. Чоловік визнає рацію півня і карає жінку за нерозважливість.

Жінкам у казках притаманна сварливість. Злу жінку бояться навіть чорти. У казці «Йик люта жінка вігнала з пекла чортів» (АТУ 1164 (*Диявол і зла жінка*)) чоловік спустив жінку в яму з одинадцятьма чортами, всі, крім одного кривого чорта, повтікали, а той мусив з нею сидіти рік. Чорт так натерпівся від неї, що згодився служити чоловікові, допомагати йому, та згодом відмовив. Тоді чоловік найняв музик і приїхав до чорта, аби той нібито одружився з його жінкою. Чорт від переляку побоявся тікати через двері чи вікно, а зірвав дах і втік горою. У сюжеті АТУ 1353 (*Стара жінка як причина лиха*) чорт, який не може посварити подружжя, кличе на допомогу стару бабу, якій це вдається. Сам чорт побоюється її. Про поширеність сюжету свідчить дослідження Ю. Поливки, зроблене на матеріалі багатьох народів,

зокрема слов'янських [Поливка 1910]. Оповідь була відома в Європі вже в XII ст., і, на думку дослідника, має східне походження.

Надмірною є й жіноча впертість, коли навіть під страхом смерті жінка стоїть на своєму – суперечка з чоловіком за *стрижене-голене / сіно-солону* в угорських та українських казках (АТУ 1365 В).

Багато сюжетів та мотивів новелістичних казок перебувають на межі з анекдотом, увійшло до літератури, творів мистецтва, є повсюдно відомими у світі. Адже значна їх частина будується на основі мандрівних сюжетів, зокрема загальноєвропейських. У народну українську словесність увійшли не лише біблійні твори та мотиви, а й елементи з «Декамерона» Дж. Боккаччо, історії Мюнхгаузена (чи подібні до них), азійські оповіді про Ходжу Насреддина, що поповнило сюжетний склад тогочасного казкового епосу.

Особливості зображення у казці внутрішнього світу людини

Персонажі казки діють як звичайні люди, їм притаманні глибокі переживання і сплески емоцій, ті чи інші реакції на драматичні події. О. Єлеонська писала: «Основні сюжети казки не складні. Під час ближчого розгляду вони виявляються ілюстрацією найпоширеніших загальнолюдських почуттів, як позитивних, так і негативних (боягузливість, заздрість, ревності... мужність, сумирність, терплячість), далі відтворенням станів і явищ, не відокремлених від життя людини, на якому би ступені культурності вона не стояла (спілкування з природою, шлюб, війна, сімейні стосунки) [Елеонская 1907, с. 78].

Однак у казці зображення внутрішнього світу людини має свої особливості: «Природно, що мистецтво психологічного зображення в літературі значно багатше, глибше, тонше, ніж у фольклорі. Та слід пам'ятати, що, по-перше, й у фольклорі багато своєрідного і тонкого, а по-друге, багато з того, що так яскраво виявлялося в літературі, зародилось у фольклорі. Це передача внутрішнього стану в зовнішності людини, пояснення духовних порухів життєвими обставинами, і, навпаки, мотивування переживаннями вчинків героїв, передача емоційних реакцій, боротьби почуттів та їх спалахи, розкриття почуттів у сюжеті, самохарактеристиці, авторських визначеннях, відгуках інших персонажів і образі ліричного героя» [Кравцов 1969, с. 35].

Зображення внутрішнього світу людини у казці передусім пов'язане з особливостями епічного стилю, головною ознакою якого слід вважати таке зображення дійсності, коли оповідач відтворює зовнішні дії своїх героїв і через розповідь про те, що вони роблять, дає слухачам зрозуміти, що вони відчують, як переживають події, що рухає їхніми вчинками. Тобто психологічне зображення в казках підпорядковується засобам епічного відтворення реальності: воно тісно пов'язане з дією, супроводжує і визначає її.

Епічний стиль передбачає «розчинення» особистості оповідача в художніх образах, картинах. Не втрачаючи зорового образу, слухач казки несамохіть стає «співпереживачем» її подій. У цьому й криється одне із джерел сильного впливу казкових образів на уяву.

Світ традиційного фольклору – це світ опредмечений, екстравертний, і людина в ньому не роздумує, а діє, свої почуття виявляє назовні, їх видно й відчутно. Казки описують внутрішній стан за допомогою образів і дій, переводячи в образи внутрішній стан людини. Н. Савушкіна писала: «Надзвичайної яскравості та гостроти зображення досягає казка у розкритті внутрішнього світу героїв через зображення прямої дії, вчинку. Тут виявляється одна з найхарактерніших якостей народної творчості – картинність, виразність зображення, яка особливо вражає на тлі узагальненості й лаконізму» [Савушкіна 1969, с. 77].

У казці, як і в житті, людині властиві різноманітні емоції, як первинні, спільні з тваринними (страх, відчай), так і окультурені (надія, очікування, подив, обурення, захоплення тощо).

Первинні емоції визначають не стільки оцінку якогось становища як гарного чи поганого для суб'єкта, скільки безпосереднє відчуття, що воно таким є. Вторинні ж емоції мотивовані інтелектуальною оцінкою ситуації як бажаної чи небажаної для суб'єкта і тому приписуються лише людині.

Емоції й почуття героїв у зв'язку з оцінністю можуть бути позитивними і негативними, мати більшу чи меншу інтенсивність. Причиною радості у казці може бути подія тощо, що її позитивно оцінює персонаж. Від радості можна *«вискакувати зі шкіри»*, *«плескати в долоні»*, *«не знаходить місця»*, герой *«може плакати від радості, що не втекли його дорогі бджоли»* (угор.) та ін. Глибока, щира, майже дитяча радість вдової та її дітей, які отримали трохи харчів та худоби підкреслюється порівнянням – *«й Вацький єпископ не вмів так радіти, як ці бідні люди»*. Адже все є відносним – *«вдова плакала від радості й почувала себе майже багатогою»*. Та надмірності не закінчуються добром, від великої радості теж можна вмерти, що й трапляється з королем з угорської казки, бажання (не найрозумніше) якого нарешті виповнилося.

Різноманітні людські емоції пов'язані у казці з великим **коханням, любов'ю**. С. Савченко писав про російську казку: «Неправильним є твердження Стасова стосовно відсутності в російській казці „душевного життя” героїв: *кохання* дуже часто є рушійною силою казки: герої шукають своїх суджених, страждають від їхньої відсутності, закохуються навіть від чутки про красу чи за портретом; *ненависть* старших братів до більш везучого молодшого, падчерки і мачухи до дочки – також є рушійним нервом у казці; *сумирність і любов*, висловлювані дочкою, в казці нагороджується; син *мститься* сестрі чи матері-зрадниці – все це є не що інше, як „душевне життя”» [Савченко 1912, с. 434].

Кохання в казках є великим, глибоким і справжнім почуттям. За нього герой готовий на подвиги, вступає у двобій із супротивниками, проходить складні ви-

пробування. Він іде на все заради коханої, адже *«коли хтось когось любить, ще й більше зробить для іншого»*.

Як уже згадувалося, кохання між героями спалахує з першого погляду, сліпуча, як сонце, краса царівни, зачаровує героя, він не зводить з неї погляду й вирішує лишитися з нею назавжди (*«ти моя з цієї миті»*, *«ти мій, я твоя»*, *«будеш моя, а я твій до смерті»*). В угорській казці «Хлопець, що обійшов світ» героєві наснився сон, нібито він сидить перед заставленим усякими наїдками й напоями столом, перед ним схиляються слуги, та він нічого не їсть, бо навпроти нього знаходиться надзвичайно красива принцеса, її врода засліплює йому очі, позбавляє апетиту. Через певний час сон справдився. Хлопець потрапив на багатий королівський бенкет. Та не міг їсти, бо дивився лише на принцесу, *«як шука на бобра»*, такої красивої ніде не бачив. Та й вона не зводила очей з хлопця, який відрізнявся від багатьох улесливих залицяльників. На прощання подарувала персня й мовила: *«– Hallod-e, te legény, én nem tudom ki vagy, hunnen jöttél, de én nagyon megszerettelek, én csak te hozzád megyek feleségül»* [Felsőtiszai 1956, p. 67] – (Слухай, легіню, я не знаю, хто ти, звідкля прийшов, та я дуже тебе кохаю, й вийду заміж лише за тебе).

Закохані забувають про все на світі, пристрасть застилає їм очі. Почуття можуть не лише вихлюпуватися назовні, заповнонювати всі думки, але й можуть також виявлятися в мимовільних стихійних станах – від переживань вона робиться ніби п'яна чи хвора, у неї тріпоче серце тощо: *«А царівна сиділа у церкві, як на тернячках. Тепер не молитви були їй у голові, а чудесний витязь...»*; *«...Лежить у постелі й трясє нею пропасниця з жалю, що тричі коло неї був прекрасний витязь, а навіть не дізналася, що він за один»* [Три золоті слова 1968, с. 109]; *«Підійшов під двері, стукнув раз і більше не міг, бо так серце забилося, як пташка в сільці. – Увійди, – сказала вона. А царевич стоїть і тремтить»* [Срібні воли 1995, с. 56]; *«Іванко зажурився. Він теж закохався в юну королівну. Блукав, як п'яний, по саду й чекав, аби вона вийшла хоч на хвилину»* [Чарівне горнятко 1971, с. 139]; *«Két alló hetig lógatta az órrát a király, immel-ámmal evett, és éjszakáról-éjszakára alig-alig aludt valamit»* [Három arany 1973, p. 7] – (На цілих два тижні король похнюпився, заледве щось їв, заледве спав уночі).

Любов у казках пов'язується зі смертю.

Вона є сильною, як смерть, закохані не хочуть розлучатися до смерті, не хочуть жити одне без одного тощо. Це зокрема, виявляється у формулах *«будеш моя до смерті, а я буду твій»*; *«до смерті будемо разом»*; *«тяжко/смертельно закоханий»*; *«нас розлучить лише смерть»* (укр., угор.).

В угорців часто вживаються формули *«ти мій, я твоя, нас розлучать лише могола, лопата та поховальні дзвони»*; *«смертельно закоханий»*, римована формула *«egy életet, egy halálot, te lész sírig az én párom! Az én párom feleségem, s még ma megüljük a lakodalmat!»* [Három arany 1973, p. 10] – (Одна смерть, одне життя, аж до кону ти пара моя! Моя пара і дружина, сьогодні ж ми сидітимемо на весіллі!).



Герой не хоче жити без своєї коханої, йому без неї й «*життя не життя*», він або знайде її, або помре. Так само й дівчина: «– Édes lyányom, mi a bajod, hogy az arcád úgy elfakult? – Ne kérdezze, édesapám, a szivembe van egy nagy tőr, azt onnan ki nem veszi, csak a számadóbul lett király, ha aztat apám engedi. De ha hagyja, hogy a szivem ilyen hamar tönkretenjem, letemetnek nemsokára édesanyám sírhalmába» [Felsőtiszaei 1956, p. 174] – (– Люба доню, що сталося, чому так зблідло твоє личко? – Не питайте, любий батечку, в моєму серці великий ніж, вийняти його може лише вівчар, який став королем, якщо батько дозволить. Та якщо ви хочете, щоб моє серце так швидко розбилося, невдовзі поховаєте мене на могилі поряд з матір'ю).

В угорській казці про закоханого в королівну пастуха з очима-зірками (АТУ 858) за відмову від дочки король пропонує йому по черзі «срібний ліс, золоту фортецю, діамантове озеро». А коли той не згоджується, посилає його на смерть. Та хлопець стоїть на своєму. Мовляв, він не боїться ні десяти, ні ста смертей!

Асоціації зі смертю тут виникають у зв'язку з неминучістю, невідворотністю смерті. Тобто любов є такою ж глибокою, вічною, непорушною, як смерть. Недарма безумовна любов до Бога в одній з православних молитов теж порівнюється зі смертю: «Боже – ім'я тобі любов. *Навчи мене істинної любові, міцної як смерть*». Природно, що любов у казках є ідеалізована, саме тому це минуше людське почуття тут трактується як вічне і ставиться поряд зі смертю, яка справді є довічною і неуникненною.

Глибока любов може існувати й між членами родини. В українській казці «Яка любов найліпша?», угорській «Сіль» (АТУ 923 (*Любов як сіль*)) на прикладі порівняння любові з сіллю доводиться, що без любові – як і без солі на столі – людина жити не може, це одна з її насущних потреб. У казці батько, який не зрозумів глибокого підтексту слів дочки «Неньку, я вас люблю як сіль», виганяє її з дому. Та згодом на власному прикладі – без солі й їжа не їжа – визнає власну помилку.

І хоча любов є світле, радісне, глибоке почуття, вона часто супроводжується сумом і журую, оскільки на шляху закоханих стають різні перепони. Типовою в казках і в житті є ситуація, коли закоханим протидіють батьки, що може закінчитися трагічно. Так, глибина почуттів царевича, серйозність його намірів заподіяти собі смерть передається в його діалозі з батьком, задля підсилення своїх слів вони вживають вираз «дати кулю в груди». В устах царевича ці слова звучать у прямому значенні: «– А що то за дівчина, чи царівна, чи дочка якогось барона? – питається тато. – Ні, тату й мамо, це проста дівчина з села, бідна напівсирота. Тільки мама в неї є. Проста хатина в них, луб'ям укрита. А тато каже: – Я собі скорше кулю дам у груди, ніж таке собі дозволю. Мені ганьба буде від царя та від королів. – Тату, ви дасте собі кулю в груди, а я за вами і собі кулю в груди, коли ви не дасте мені взяти за жінку Зіроньку» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 165].

Сильні контрастні емоції можуть слідувати одна за одною, після певної ситуації. Для казки загалом є характерною швидка реакція героїв на події, різні стани можуть швидко виникати і так само швидко перетворюватися на слова чи події. При-

чина і наслідок можуть нагадувати простий рефлекс, дія – й одразу ж реагування, без проміжних станів: «Гей, ну й зайшлося серце у бідолашного королевича, коли він побачив, що його наречена лежить у ліжку смертельно хвора. Одразу схилився до неї, й доти будив, плакав, милував її, поки не розплющила очі. Одразу впізнала королевича, й у ту ж мить їй стало краще. Вони кинулися одне одному в обійми, а потім почалося весілля, й заціяло таке святкування, що слава про нього розійшлася на сім держав» [Ritkaszép népmesék 2003, с. 163].

Романтичний мотив, коли коханий/кохана виліковується, оживає, згадує свою пару від пестошів, сліз, поцілунків, слів, є поширеним у фольклорі й літературі, що свідчить про велику силу кохання, яке виявляється сильнішим за смерть, забуття і є невмирущим, як і душа людини.

Любов передається через милування героїв, пестливі слова, звертання, експресивні засоби. В угорців трапляються вирази *«прекрасна любове мого серця»*, *«солodka, медова, прекрасна голубко»*, *«творіння мості душі»*.

Негативні емоції також відзначаються своїми відтінками та інтенсивністю.

Сильною людською емоцією є **страх**, який часто передається фізичним станом людини – *волосся стає дибки від страху, бігають по спині мурахи* тощо: «коли на се дивився циган, то *вся кров у нього застигла*» [Дерев'яне чудо 1981, с. 29]; «А Герумія талап-талап-талап... Поскакала за стіл й сіла коло дівки. А по ній аж *мороз пройшов, і скарідується, і боїться, і ненавидить*, але мусить слухати» [Дідо-всєві-до 1969, с. 72]; «Свербинозі *забігали мухариці поза шкiрою*. Згадав свою присягу, яку давав Дундулякові, й тяжко засумував, чого захотілося дяблові з тридев'ятої землі!» [Казки Буковини 1973, с. 180].

Подібний фізичний стан є реакцією тіла на внутрішні чи зовнішні подразники. Емоції теж є реакціями, а саме реакціями душі на зовнішні та внутрішні впливи. На цій основі відбувається глибоке уподібнення емоцій і станів тіла. Наприклад, у стані страху душа людини відчуває щось подібне до того, що відчуває тіло, коли йому холодно, а її тіло реагує на страх як на холод – «мороз пройшов», «кров застигла» тощо, людина блідне, у неї сильно б'ється серце, переривається голос і виникає бажання втекти, заховатися від небезпеки: «*Hej, elkezdett vacogni a foga, reszketett mint a miskolci kocsonyába a béka!*» [Felsőtiszai 1956, p. 355] – (Гей, почав стукати зубами, тремтів як жаба в мішколцькому холодці!).

Враження від переживань можуть нагнітатися повторенням слів, їх непрямим порядком, еліпсисами – опусканням окремих слів, а іноді й цілих словосполучень тощо, все це посилює експресію, передає складні переживання, мову схвильованої людини. Розповідь ніби не витримує натиску почуттів, обривається на кульмінації, збуджує уяву слухача, підказує йому логіку розвитку подій: «...і вона така *перестрашена*, жи сьї самі польапали, така *перестрашена*... та вона дуже плакала цї-лу ніч і так точно була, а *сльози їй капали з тоуо дерева на землю, так плакала, така пиристрашена була*» [Роздольський 1895, с. 50]. «Народ перелякався: – *Йой, людове, се біда! Тут нечиста сила – що чинити?...* Народ збігається зо всіх боків,

дивляться на чудо: *йойкають, сміються, плюють, лаються*» [Зачаровані казкою 1984, с. 251].

Страх може поєднуватися з іншими почуттями, зокрема відразую. В угорській казці «Змій-королевич» дівчина не може перебороти огиди до змія, який хоче бути її нареченим: «– Szeretném, ha hozzám jönnél megsimongatni. – Pfu! – mondta a jány –, *ijen csúnya állatot? – és ráköpött. – Én nem simongatom meg*» [Ungi népmesék 1989, p. 180] – (– Я б хотів, щоб ти підійшла й погладила мене. – *Тьху!* – сказала дівчина, – *таку потворну тварину? – і плюнула. – Я не гладитиму*).

Сильною емоцією є **гнів**, який є давньою людською реакцією. Гнів переживають усі персонажі, особливо лютими стають у гніві негативні герої. Злість передається усталеними формулами, наприклад, «*тріскається від люті*», де **лють** є ще інтенсивнішою, ще менш керованою емоцією, ніж страх, у чарівних казках відьма справді лопається на шматки від люті; гнів уявляється як ворожа сила, що зовні обплутує людину – «його охопив *несподіваний сильний гнів*». «Панисько чув кожне слово, *його аж у піт кинуло й гарячка вдарила*. Щоб він віддав свою доньку за сина таких харлаків? Ні, ніколи цього не буде! Пан заплющив очі і до самого ранку думав, що має робити. І придумав, *проклятий*» [Чарівне горнятко 1971, с. 3].

Тут майстерно передається душевний стан панича, який спершу втратив самовладання, що виявляється в тілесних реакціях – його *кинуло у піт, гарячка вдарила*, гнів «*розпалив, розгарячив*» його. Однак оговтався й почав думати, довго думав, і свою негативну емоцію перевів у більш продуктивне русло – знайшов вихід із ситуації. Тобто вдався до хитрощів і винахідливості. Надзвичайно посилює оцінку наміру персонажа коротка лаконічна репліка оповідача у кінці оповіді – *проклятий*.

Персонаж нестямиться у гніві, оповідач картинно змальовує його, ніби бачить перед очима і сам лякається. Так, в угорських казках у відомому сюжеті про золотого півника турецький султан перебуває у великому гніві, нуртує, проклинає, мовляв, слуги не можуть згубити такого нікчемного півника. «Господи Творцю!» – наполохано вигукує оповідач.

Втратити самовладання може навіть лагідна й спокійна людина, як рибалка з угорської казки «Рибалка та сіті». Головний персонаж, розуміючи, що йому заборонено сваритися – бо може втратити чарівну сіть, доведений дружиною до нестями, не контролює себе й кричить на неї. Власне, напруження наростає поступово, жінка постійно чіпляється до чоловіка, лає, принижує його, і той не витримує раз, а потім вдруге. Причини гніву він пояснює сам собі у внутрішньому діалозі: «*Hej, ugrott ki az ágybul az ember, osztán egy olyat káromkodott, hogy a szöga is meg az asszony is csak a száját tátotta, hogy lehet az, hogy az a jámbor ember ilyet is tud? Hát hogyne tudta, mikor forrt benne a méreg. Nem elég, hogy tegnap már megbántotta az asszony, hogy ű piszkos, meg a halszag érzik rajta, ami jó vót majd harminc év alatt neki, most még szögát is hoz, hogy ütöt megmossa. Na, megmossa ű az asszonyt víz nélkül*» [Felsötiszei 1956, p. 280] – (Гей, чоловік скочив з ліжка, а далі так став клясти, що слуга і дружина тільки роти пороззявляли, і звідки така лагідна людина може таке знати? *А як не*

знати, як у ньому кипить гнів? Мало того, що вчора його скривдила жінка, мовляв він брудний і тхне рибою, що не заважало їй протягом тридцяти років, а зараз вже привела слугу, щоб той помив його. Ну й він помив жінку без води). Власне, опис гніву чоловіка на жінку є типовим і переважно трапляється в новелістичних казках.

Та загалом гнів є характерним для негативних персонажів казок. Часто в угорських казках лютий король *«реве як дикий звір, синіє-зеленіє, з його блакитних очей вилітають червоні кола»*. Обличчя персонажа може ставати *«червоним, як в індики чи ліловим, як вбрання єпископа»*. Гнів, як сильне почуття, асоціюється тут з непогамовною агресією дикого звіра, в описі емоцій переважають темні, насичені барви, що символізують негативне начало у контрасті до блакитних очей короля.

«Баба злока, люта, як зміюка» у гніві рве на собі волосся, з рота у неї вилазять гадюки. Вона може гризти стіни від злості, з рота в неї клубочеться дим, виривається полум'я.

Злі персонажі інколи навіть вмирають від злості, у зв'язку з чим у казці робиться висновок, що слід опановувати свої емоції.

Погрози та лайливі слова теж є ознакою накопиченої злості й часто вживаються у характеристиці негативних персонажів: *«Страшенно почала клясти: суча дочка, обдурила мене... обернулася криницею»*; *«що ти, шалена бідо, собі думаєш?»*. *«– Іди ти, пропав би, – каже йому мати, – за такого цуравця цар би свою дівку дав?»* [Дерев'яне чудо 1981, с. 59]. В угорських казках у гніві мати називає сина *«ти розбійнику, ти негіднику, ти волоцюго, ти такий, ти сякий!»*.

У гніві людина здатна на необдумані, спонтанні вчинки – заздрісні старші дочки на шматочки роздирають драбину, по якій піднімалася їхня сестра, навіть зважуються на вбивство. *«Жодна пристрасть, – як вважає Монтень, – не потьмарює такою мірою ясність судження, як гнів»* [Монтень 1979, с. 634].

Наростання конфлікту поміж слугою та багатим газдою у казці «Як слуга газду обдувив» змушує останнього до переживання різних емоційних станів, що майстерно зображено в творі. Газда бере Івана на службу й безжально експлуатує його. Він спокійний і самовпевнений, бо вміє хитрувати і дурити своїх наймитів, що траплялося вже не раз. Та Іван виявляється спритнішим і мудрішим за господаря. Зрозумівши, що газда хоче видаватися добрим в очах односельчан, він чинить недолугі вчинки. Спершу дорікає господареві, що той його не годує, і це бачать люди: *«Газда засоромився...»*. Після кількох нерозумних дій слуги, який нібито дослівно розуміє накази господаря, він втрачає терпець: *«Газда аж затрявся від злості. – Коли мені хоч слово скажеш, я тебе сокирою зарубаю»* [Зачаровані казкою 1984, с. 91]. Ставши посміховиськом для всього села, господар робиться *«такий сердитий, аж трясеться»*, він кричить: *«Яка ганьба! Що люди скажуть?»* й дає подальші настанови Іванові, які той теж виконує недолугі. Він уже нестямиться від люті – *«увидів газда – аж в зуби зарізає»*. Між тим Іван біжить по людях, лякає їх колесом, потому звертається до жінки господаря, та аж *«головою вдарила об одвірок»* від страху. Після цього зганьблений і доведений до відчаю газда платить слугі удвічі більше,

аби лише той покинув його. Короткі лаконічні зауваги про стан господаря посилюють динамічні діалоги, в яких хитрий Іван, вдавано виправдовуючись, ще більше сердить хазяїна.

І якщо у позитивного героя казки гнів є реакцією на негативну дію антиподів, він може додавати йому сил, спонукати до дій, це почуття в нього швидко минає, то в негативних персонажів гнів переходить у **ненависть**, яка корениться в людині й змушує її до підлих вчинків: «Ненависть – це неприємне почуття, що виникає під час сприйняття чи спостереження в думках об’єкта чи ситуації, які ми оцінюємо як гранично неприємні й ворожі собі, і які настільки хочемо чи хотіли б усунути, що ладні піти на крайні руйнівні дії, аж до фізичного знищення об’єкта» [Апресян 1995, с. 53].

Ненависть може виявлятися відкрито, коли одна людина не сприймає присутності іншої – «Тато так зненавидів молодшого брата, що він не може вдержатися коло нього, такий став татові бридкий, що не хоче тато й дивитися на нього» [Казки Покуття 2001, с. 82]. А може бути й загаєною, тоді вона поєднується з підлістю та підступністю, тут слова розходяться з думками, про що зауважує казкар: «Брат дотримав слова, але сестра в серцю, в душі страшно зненавиділа брата» [Дідо-всевідо 1969, с. 88]; «– Ти всі три речі зробив, і моя донька буде твоєю жоною, – сказав цар Іванові, а сам подумав: “Більше ти не увидиши білий світ”. – Іди і готуйся до весілля» [Зачаровані казкою 1984, с. 27]. «Та ті слова він нібито процідив крізь зуби, і посланці бачили, що цар *говорить не з щирого серця*» [Там само, с. 365].

Ненависть супроводжується суб’єктивними відчуттями: «Той багач як учув, то аж йому *всередині зробилося гаряче з ненависті*» [Казки Покуття 2001, с. 229].

Менш інтенсивною, однак руйнівною емоцією є **жура, смуток**. Герої часто журяться, сумують, герой понурий, невеселий – «такий *смутий, як тритиженева сльота*»; «аж почорнів від жури і вирішив утопитися»; в угорських казках – «бідолашний королевич так сумував, що його майже вбивала велика жура».

Загалом позитивні емоції трактуються як *світлі, ясні*, а негативні – як *темні*.

Причина сильних переживань часто передається внутрішнім монологом, у якому жура поєднується зі страхом і каяттям. «А чоловік по півночі пробудився та й пішов у ту хату, де були дід та баба. Та й уздрів, що нема ні бабки, ні діда в хаті й зачав дуже плакати. Дало йому великого страху, зачав він тремтіти. І сказав: – *Боже милий, залишили мене на пропасть, аби я вже ніколи не вернувся до своєї жінки, до своєї хати, добре мені жінка казала: – Не йди нікуди, не треба було мені ніяких пригод шукати*» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 40].

Фактично, поява внутрішнього монологу – це вияв у казковому епосі тенденції до посилення психологізму. Там, де розгортається сильний конфлікт, де мотивування приховане, реальні вчинки розходяться зі словами – казкарі вдаються до монологу, що відображає їхні спроби звернутися до внутрішнього світу персонажів казки передусім через осягнення мотивації їхніх вчинків. Таким чином виникає епічно-психологічний стиль.

Переживання може бути таким сильним, що затягується надовго й ніхто не може зарадити героєві: «Як зобачив воєвода маленького сина, аж заломив руки та й каже: – Що я тепер наробив! – Що жінка його розраджує, і сусіди поприходили, і ніхто не може його заспокоїти. А він так засумував, що ніколи й не був веселим» [Казки Покуття 2001, с. 181].

Тривога мучить людину, не дає їй спокою, частою причиною цього стану в чарівних казках є пошуки персонажем виходу зі складної ситуації розв'язування важких загадок чи виконання тяжких завдань. Герой не їсть, не п'є, все думає та ламає голову, блукає лісами-полями, не знаходить собі місця: «Lefeküdtek a kirájiak, gondolkoztak, de nemigen tudták úk elaludni. Hiába álmosok is vótak, fáradtak is vótak, de csak gyötörte úköt a gond, hogy ugyan mi lesz hónap. Mijén parancsot fog adni a kiráj? Hogy is fogják úk aztat teljesíteni? De azír aztán csak addig-addig gondolkoztak, beszélgettek, hogy vigíre elaludtak» [Ungi népmesék 1989, p. 225] – (Лягли королевичі, почали думати, та й не можуть заснути. Дарма що сонні були, втомлені, та все мучилися, турбувалися, що буде завтра. Який наказ дасть король? Як вони його виповнять? Й тому все думали-гадали, балакали, поки поснули).

Експресивними словами та виразами передається **відчай** людини. Персонаж вже не кричить, а реве: «– Мой, кепсько мені! – подумав чоловік. – Хоч реви до неба» [Казки Буковини 1973, с. 179]. Трапляються й інші фразеологізми чи прислів'я – «Що ж робити – на небо не скочиш, і в землю не закопаєшся». Виражаючи відчай, герой мимоволі «за голову їмився, руки заломив» тощо.

Емоції супроводжуються сльозми – частіше від горя, рідше – від великої радості. Сльози в казках є нормальним виявом емоцій, як і сміх. У багатьох випадках сльози позитивно діють на людину, вони є ніби розрядкою певних негативних емоцій, людина не затримує їх у собі, а так би мовити «виплакує» своє горе. Народ розумів це, тому людина, яка не вміє сміятися чи плакати, вважалася неповноцінною: «Файна царівна! – казав кожен. Але як я піду на війну, то вона не пустить за мною і сльозину. Повернуся з війни – не заплаче і з радості. Нащо така жінка?» [Казки Буковини 1973, с. 207]. У казці царівна йде мандрувати, аби навчитися плакати, та даремно. Однак повернувшись додому і побачивши матір, вона заплакала від болю й від радості.

Плач у казці може передаватися гіперболізовано, що означає глибину відчаю – «та мати все плакала, вже по коліна стояла в сльозах» (угор.); «А він як то вчув, то таки засторопів, бо йому на думку не приходило, що то так мож було зробити. Він і не починає нічого, лише став та й плаче до розпуки, бо жаль було вмирати, а знав, що йому вже ніщо не допоможе. Плаче він так аж до полудня і не починає нічого робити» [Казки Покуття 2001, с. 32]; «De sírni annál jobban tudott, sírni is kezdett, de olyan keservesen, olyan búskégesen hulottak a könnyei, hogy a pogány is megszánta vóna. A könnyeitül meg is áradt a kis patak, amely a ház előtt folydogált. De annyira megakadt, hogy a kis házat is elsodorta, meg az asszony is elvitte vóna tán, ha szaporán nem szedi a lábát» [Felsőtiszai 1956, p. 20] – (Та плакати вмiла ще краще, почала плакати, та

так гірко, так рясно лилися сльози, що й поганин би пожалів її. Із сліз утворився потічок, що протікав перед хатою. Та так розлився, що змив і хатинку, либонь, і жінку поніс би, якби вона хутко не прибрала ноги).

У казках можуть плакати всі – чоловіки й жінки, тут це не вважається виразом слабкості для чоловіка, який нібито має приховувати свої емоції. Герой, побачивши, яке неможливе до виконання завдання стоїть перед ним, може *заплакати, як дитина*. Власне, ця майже дитяча безпосередність вияву почуттів, наївність персонажів народної казки дуже привабливо своєю щирістю. Та й самі люди, які складали і слухали ці казки, були більш безпосередніми, наївними, більш цілісними, не зіпсованими цивілізацією, не соромилися своїх почуттів, а переживали їх глибоко та відкрито.

Суто людською емоцією, якої немає в інших живих істот, є *сміх*, що теж зображується в казках. Персонажі сміються від радості, від щастя, сміх є виразом позитивних емоцій, він знімає напруження й додає оптимізму.

У новелістичних казках люди часто сміються над негативним рисами персонажів, що свідчить про засудження цих якостей. Тут сміх служить засобом сатири.

Та надмір сміху, як і сліз, не є гарною ознакою, може спричинити істерію. У казках таким чином за допомогою чарівних речей героєм караються негативні персонажі, які сміються не з власної волі, *«ледве не умлівають зі сміху»*, змучуються, падають від нього – покарання сміхом є вигадливим прийомом народної казки, що традиційно будується на антитезі – антипод заливається сміхом, в той час як у душі панує гнів і злість: *«Гей, ви б лише почувли, як сміявся король! Його серце стискалося від великої жури й злості, та ніяк не міг зупинити сміх»* [Казки Буковини 1968, с. 45]. Король стає посміховиськом, над ним сміється його народ.

У закритому суспільстві села невиконання певних приписів моралі супроводжувалося загальним осудом, ганьбою, часто покаранням. За такі невідповідні дії людина відчуває **сором**. «Хлопець погвалтував царівну. Вона вродила. Так їйї батько випитує: „Де, йак, по-йакому» – Вона не знає. *Такий встид!»* [Роздольський 1895, с. 45]. У відомому сюжеті, коли герой оповідає небилиці, аби змусити королівну сказати «це неправда» (ATU 852), та мимохіть вигукує це, присоромлена оповіддю героя нібито про неї.

Світ казки – це світ **здивування**, світ незвичного і вражаючого. Все тут є надмірним, дивує, викликає захоплення чи острах. Чарівні перетворення, несподівані зміни, дивовижні предмети та істоти глибоко вражають персонажів, що насамперед позначається на їхній поведінці – вони застигають на місці, не можуть зрушити з місця, німіють з відкритим ротом: *«– Jaj, jaj, ha meglátja, maga is csudálkozik! De hát miért nem csudálkozik máris azon, hogy én ilyen szép házba vagyok, meg hogy ilyen szépen ki vagyok ötözve? Maga tán megnémült, hogy egy szót se szól? Hát egy kicsit úgy is volt, hogy megnémült a halász, de nem akarta, hogy az asszony még többet is mondjon, így hát azt mondta neki...»* [Felsőtiszai 1956, p. 279] – (Ой-ой, як побачите, *ну й здивується! Чому ж не дивується тому*, що я в такому гарному будинку, й так красиво вбрана? *Ви, либонь, оніміли, що й слова не вимовите?* Це й справді було певною

мірою так, *рибалка зацікавилася*, та не бажав, щоб жінка й далі щось казала, тож мовив таке...). Часто в казках вживаються вирази «диво з див», «чудо з чудес», «чи бачили/ чули ви таке чудо?» (укр., угор.).

Героя казки вражає врода дівчини, він вперше бачить таку дивовижну красу – «*застиг з відкритим ротом*», в угорських казках у персонажа «*occhi-pot zastuzgajutъ від здивування*»: «Amikor belépett, minden szem rászegeződött és a bálózók mind egy szálig eltatották a szájukat a csodálattól, mert ilyen tünderszép teremést még soha nem látták. Az ifjú király is szinte szóbalványá lett a csodálkozástól, de aztán csapot-papot ott hagyva, egyenest az imént érkezett gyönyörűséges tereméshez ment, és táncra kérte. Bizony azontúl senki mással nem táncolt!... A király váltig csodálkozott» [Három arany 1973, p. 6] – (Коли зайшла, всі прикинули очима до неї і всі до одного, хто був на балу, порозкривали роти від здивування, бо такого чудового створіння ще ніколи не бачили. Молодий королевич від здивування майже перетворився на соляний стовп, та потім, забувши про церемонії, рушив просто до новоприбулої красуні й запросив її до танцю... Певне, що відтоді танцював лише з нею!... Король безперестану дивувався); «*Mán ezen megállott a két kirájinak az esze. Hogy lehet ilyen? Ijen is létezik, élő és holt víz? Meg hát hol van ez? Nem is hallottak felőle semmit se*» [Ungi népmesék 1989, p. 229] – (Від цього у королевичів *затмарився розум*. Як таке може бути? Невже існує жива й мертва вода? І де ж це? Нічого і ніколи про це не чули).

І якщо центром інтелектуальної діяльності людини є *голова*, то центром почуттів вважається *серце, інколи душа*. Це передається у казці метафорами із словом *серце*: « – Мамо моя дорога, ви за мене тяжкі муки прийняли. Я вірив, що *ваше серце ціле життя боліло* за мною. Прощаю я вам, а ви прощайте мене» [Казки Гуцульщини 2001/3, с. 158].

В угорських казках особливо багато таких виразів, в дослівному перекладі яких є це слово: «*szomorú szívvel búcsuzták egymástól*» (вони прощалися одне з одним із сумним серцем) – *прощалися сумно*; «*...majd csinálók én valamit, tudom, visszafordul édesapám szíve*» (я потім щось зроблю, знаю, серце батька стане на місце) – *батько пом'якшає, перестане сердитися, пробачить дочку*; «*van-e még a szivednek valami kívánsága*» (чи бажає ще чогось твоє серце?) – *що ти бажаєш?*; «*szíve szerint beszél*» (говорити, слухаючи серце) – *говорити за велінням серця*; «*egy szívvel-lélekkel kiáltott mindenki*» (всі кричали одним серцем-душею) – *всі кричали від душі*.

Почуття, переживання у казці є сильними та щирими, людина загалом відкрито виражає свої емоції, що з психологічної точки зору є правильним і здоровим. Емоція, яка повно проживається, не лишає негативних наслідків для організму. Що ж до сучасної людини, то вона стала дуже складною, заплуталася у своїх відчуттях, часто приховує їх, не показуючи іншим, навіть бореться з ними, й тому стає амбівалентною – одночасно любить і ненавидить, в ній можуть уживатися суперечливі потяги. Прояви її тіла, розуму та душі не є збалансованими, порушується цілісність людини, її гармонія з довкіллям, вона втрачає душевний спокій, сама не розуміє, чого хоче й до чого прагне, не кажучи вже про розуміння нею проблем іншої людини.

Оповідач у тексті казки

Комунікативні стратегії казкаря. Питання виконавства

Для сучасної фольклористики і культурної традиції загалом характерно функціональний, комунікативний і прагматичний підхід. Головним об'єктом вивчення за такого підходу стає не сам текст, який стояв у центрі вивчення традиційної фольклористики, а суб'єкт фольклорної дії (акту), який використовує фольклорний текст як засіб комунікації, суб'єкт у його ставленні до інших членів суспільства, що виступають як прямі чи опосередковані адресати.

Художній твір є своєрідним діалогом автора з попереднім і/чи сучасним йому станом суспільства, континуумом знань, культур. Саме впродовж такого спілкування продуцента і навколишньої дійсності відбувається первісна інтерпретація картини світу, яка вербально закріплюється у вигляді художнього тексту. Окрім того, породження продуцентом подібного типу мовленнєвого висловлювання – це спосіб спілкування з потенційними реципієнтами (читачами чи слухачами), для яких текст, у свою чергу, стає стимулом до пізнання світу, а інтерпретація сприйнятого твору буде в цьому випадку й інтерпретацією картини світу, щоправда, опосередкованої чи вторинної.

Для художніх творів характерною вимогою є забезпечення одночасного процесу естетичного кодування і декодування.

Створення кожного художнього твору є водночас специфічною діяльністю із кодування. Свій твір автор робить носієм думок, почуттів, настроїв, задумів, джерелом естетичної насолоди. Змістове, ідейне, емоційне багатство твору залежить від того, якою мірою вдалося зробити його джерелом інформації інтелектуального, вольового, чуттєвого наповнення.

Стосовно ж мистецтва слова – літератури, фольклору – декодування у творі залежить також від вибору, вживання певних естетичних засобів, реалізації співпереживання, співзвучності з твором.

Справжня естетична насолода саме тому не може збігатися з пасивним сприйняттям, адже той, хто приймає, здійснює активне співробітництво: трактування окремих творів, розуміння висловлювань залежить від життєвого досвіду, кількості та якості художніх переживань, тобто культурних цінностей того, хто приймає: «Люди розуміють одне одного не тому, що передають співрозмовникові знаки предметів, і навіть не тому, що взаємно настроюють одне одного на точне і повне відтворення ідентичного поняття, а тому, що взаємно зачіпають одне в одного одну й ту саму ланку чуттєвих уявлень і начал внутрішніх понять, торкаються тих самих клавішних інструментів свого духу, завдяки чому у кожного в свідомості спалахують відповідні, та не тотожні смисли» [Гумбольдт 1984, с. 14].

Щодо зв'язку між кодуванням – декодуванням, поряд з основною тотожністю у літературі й фольклорі існують значні розбіжності. Однією з найхарактерніших

ознак усної народної творчості у цьому сенсі є загалом збереження одночасності кодування – декодування. К. Чистов писав: «Надзвичайно суттєвою особливістю комунікації природного типу є одномоментність (синхронність) процесу виконання і сприйняття. Казка, що оповідається казкарем, сприймається в момент виконання, при цьому емоційний заряд, що міститься як у тексті, так і в супроводжуючих його позатекстових елементах, різко посилюється так званим ефектом співприсутності – паралельністю і одночасністю переживань виконавця і співпереживаючого, слухача і глядача.

Одномоментність виконання і сприйняття в умовах природної комунікації має й інші наслідки. Вона сприяє здійсненню того, що в загальній кібернетиці називається зворотнім зв'язком. Виконавець... може змінювати (коригувати) зміст та структуру тексту і позатекстових елементів залежно від поведінки (реакції) слухачів у ході виконання. Не викликає сумніву, що варіативність фольклорного твору пов'язана не лише з певними особливостями пам'яті і не лише зі змінами тексту в свідомості виконавця між актами виконання з різних історичних причин. Вона здійснюється також в умовах живого контакту з реальною аудиторією. При цьому можуть мати значення найрізноманітніші чинники – традиція та її сприйняття, мова, семантичний контекст (напр. втручання в хід і смисл розмови), склад слухачів (соціальний, віковий, статевий, професійний тощо)» [Чистов 1975, с. 38].

Найприкметнішою ознакою класичної оповіді та слухання казки є те, що аудиторія проживає казку разом з казкарем, сприймає й насолоджується нею. Виконання та слухання казки робить єдиним колективом казкаря й аудиторію. Це має значення не лише у формуванні колективу, обмеженні часу виконання, слухання, а й у створенні, утриманні більших суспільних колективів.

На терені ж авторського твору – по висхідній від створення – відбувається процес часового і просторового відокремлення кодування – декодування. Поет, прозаїк пише й публікує, читачі – часто у тиші своїх кімнат – читають вірші, оповідання, романи.

Умови подвійного отримання естетичної насолоди багато в чому відрізняються. Форма появи літературного твору дає можливість формування індивідуального темпу читання, перечитування з цікавості окремих частин тощо.

Щодо класичних форм оповідання казок, то задля розуміння тої чи іншої казки треба мати у своєму розпорядженні такі специфічні естетичні аксесуари, які дають можливість одночасного кодування – декодування. Відомий угорський фольклорист Дюла Ортутаї, цитуючи висловлювання Габора Галаса «Читати – це як акліматизуватися», говорить про особливості сприймання казок селянами порівняно із сприйманням літературних творів читачами: «...демонічна сила справжнього твору криється саме в тому, що вириває нас із нашого власного світу, й ми приймаємо закони, світ письменника, вживаємося в натхнення його драми, роману: під час читання, перегляду драматичного твору ми припускаємо, що дійсністю є те, що ми бачимо, проте добре знаючи, що це неправда. Ця своєрідна ускладненість, досто-

вірність прийнятої за дійсність, вигаданої, фіктивної історії, її, вірогідно, штучний характер, характеризує позицію стосовно творчості в нашій високій культурі. Однак неважко дійти думки, що в селянській культурі, ще в другій половині XIX ст., коли ще не почалися значні зміни в селянській свідомості, найсильнішим був закорінений у подвійності, готовий до акліматизації духовний чинник (що підтримувалося незаперечним впливом вірувань, забобонних історій), й це відчуття штучності казкової вигадки було набагато меншим, слабшим. Можна сказати, що в момент казкової оповіді достовірність казки і вживання в оповідь слухачів є повними і що саме в ході різних експедицій я не раз пережив повне розчинення слухачів у казці, прихильність і насолоду, особливе захоплення, відхід від тяжких повсякденних селянських думок, заспокійливу селянську магію твору» [Ortutay 1940, с. 74].

Казкар виступає як інструмент передачі традиції, він творить у її межах: «...Схема оповідання (культурно специфічна та еґо-зорієнтована) зосереджена на самому оповідачеві, вона наслідує етапи його життєвого шляху. У цих межах ритм прози створюється завдяки збалансованому набору повторюваних та постійно на-рошуваних пригод, які оповідач може вибирати зі значної кількості споріднених та альтернативних можливостей. Техніка мистецтва оповідання дає багаті можливості й спосіб їхнього застосування цілком індивідуальний. Одні розширюють оповідь, інші роблять її стислою, одні створюють безлад та невідповідність, але навіть фрагментарні версії, як і ті, що мають багато відхилень, все ж дають змогу зрозуміти способи творення традиційних казок» [Дег 1997, с. 92].

Мистецтво казкаря є особливим, це не механічне заучування казок та їх частин, а певна творча побудова сюжету з окремих блоків, що є своєрідними будівельними камінчиками. Його вміння реалізується саме в час виконання казки, воно характеризується спонтанністю і мистецьким чуттям, про що зазначають дослідники. Відомий американський філолог та фольклорист А. Лорд розкрив механізм творчості оповідача: «Мистецтво оповідача полягає не стільки в заучуванні шляхом багаторазового повторення заялжених формул, скільки в здатності за зразком вже існуючих формул складати і перебудовувати звороти, що виражають дане поняття. Оповідач – не свідомий іконоборець, він – художник, що творить у межах традиції. Його традиційний стиль є індивідуальним, і ми можемо відрізнити пісні одного оповідача від пісень іншого, маючи один лише текст і не знаючи ні музики, ні особливостей співу... Усна традиція не створюється для виконання. Вона створюється в процесі виконання» [Лорд 1994, с. 15].

Важливість реалізації усного тексту в процесі виконання зазначають і сучасні дослідники: «Як відомо, специфічна структурованість фольклорних текстів забезпечує особливі (а до появи письмових єдино можливі) способи їх трансмісії, що дає змогу зберігати і актуалізувати культурну пам'ять даної спільноти. При цьому сам усний текст реалізується лише тут і зараз; його реальність – лише в процесі вимовляння; поки він не зазвучить, він у певному сенсі й не існує. У більшості випадків фольклорні тексти не зберігаються у пам'яті казкаря в завченому вигляді – навіть



якщо він сам так вважає, не видобуваються з неї готовими, а монтуються при своєму викладі з „до текстових” („авантекстових” елементів різного рівня)» [Неклюдов 2003, с. 108]. «Своєрідність текстової трансмісії традиційних прозових нарративів полягає в тому, що їх текст відтворюється передусім у єдності його внутрішньої і зовнішньої форми, а не тільки й не стільки в близькому словесному втіленні, хоча останнє й відіграє вагому роль. Традиційну тяглість текстів у фольклорі порівняно з одноразовими текстами щоденного побутового спілкування можна пояснити через наявність у фольклорного носія та його слухачів *традиційної текстової компетенції*, що охоплює знання традиційних жанрових, виконавських, тематичних, сюжетних та вербальних стереотипів й навички текстуралізації та „розгортання” на їх основі текстів у процесі виконання» [Бріцина 2006, с. 321].

Угорський дослідник І. Шандор виокремлює такі наступні засоби, потрібні казкареві під час виконання казки. Це передусім психологічні: «Оповідання казки є складним психологічним процесом. Кістяк казки як динамічну схему казкареві треба відтворити в пам'яті, потому цьому кістяку, просуваючись від однієї до іншої частини, в уяві надати яскравості і сформувавши його в казку, поряд з цим в ході переживання історії зіграти емоціями, далі сформувавши в текст, тобто стилістично обробити й проказати» [Sandor 1964, p. 526]. Проказування тексту теж є непростим процесом. Оповідь казкаря може бути менш чи більш емоційною чи епічно спокійною тощо. Мають значення тембр і мелодика мовлення, ритм і темп, підвищення чи зниження голосу, його динаміка. Поряд з мовностилістичними елементами у виборі впливу казкаря на аудиторію мають значення також музичні елементи вимовлених слів, акустичне оформлення. Оповідь казкаря відображається й на рисах його обличчя. З цієї точки зору найважливішими є очі й рот. Окреме питання – жестикуляція оповідача, адже він не тільки сидить, а під час оповіді може вставати, ходити, стрибати, танцювати [Там само, с. 527]. На думку дослідника, жести виконують чотири функції: «1. наслідувальна чи зображувальна описовими рухами унаочнює процеси дії, предмети; 2. символічними рухами казкаря вказує на стани, почуття, душевні порухи, точку зору, характерні властивості; 3. асоціативними жестами, напр. указуванням на навколишні предмети, осіб з публіки, він залучає їх до перебігу казкових подій; 4. нарешті, слід взяти до уваги рухи, які годі пояснити дохідливо, їхній вплив, хіба, в тому, що вони підкреслюють значення певних казкових моментів, виділяють вимовлене у тексті, або ж пом'якшують емоційну напругу казкаря» [Там само, с. 529].

Відома дослідниця угорської казкової прози Агнеш Ковач порівнює сприймання казки з переглядом кінофільму. Ось що вона пише про т. зв. візуалізацію казки: «У той час поблизу Калотасега, Клужа я побачила, що самі казкарі прагнули зробити свої оповіді видовищними, отже не лише намагалися створити певне видовище жестами та мімікою, а й самі тексти також прагнули пов'язати з конкретними особистостями, предметами, місцевостями. З одного боку, казкові персонажі задля слухачів пов'язуються з добре відомими дійовими особами, з іншого, задля слухач-

чів місце дії казки узгоджується з добре відомими місцями, селом, ближнім містом, отже історія відбувається на всім добре знайомому місці подій. Речі, які задіяні в тексті, також відомі всім. Тут постає питання актуалізації та локалізації. Отже, у казці можуть брати участь лише тварини, яких добре знають усі присутні, такі знаряддя, одяг, які всім прекрасно відомі. І тим самим досягається те, що сюжет, яких відповідає певному типу за каталогом Аарне-Томпсона, для кожного стає звичним наочним процесом. Тому казка для слухачів є не просто переліком слів, а справді видовищем, перед їхнім внутрішнім зором, власне, прокручується «кінофільм». До цього фільму з метою досягнення ще більшою видовищності й цілісності казкар залучає міміку й жести, либонь, для того, аби забезпечити для слухачів розігрування уявного перебігу картин» [Kovács 1974, с. 25].

Казки містять духовні скарби більшої чи меншої спільноти (родина, село, місцевість, народ). Члени спільноти ніби «вросли» в цю традицію: самі знають твори і є не лише пасивними носіями традиції, а частіше активними. Кожний дорослий член цієї спільноти, а іноді навіть підліток чи дитина могли розповісти певну кількість казок. Бабусі переказували їх онукам.

Однак справжніми казкарями ставали лише ті, хто мав особливі здібності до цього. В. Гнатюк писав: «Одна тільки тема полишаєть ся без зміни, а всі подробиці, груповане, комбіноване, розвій подій, викінчене, полишені індивідуальності оповідача. Чим ліпший оповідач, тим красше передаєть народний твір, а нераз зрівняє його під артистичним оглядом із першорядним літературним твором... Добро-го оповідача можна порівняти з артистом малярем, а злого з малярем богомазом» [Гнатюк 1913, с. VIII].

Угорський дослідник І. Бано розповідає: «Таких казкарів звикли кликати на більшій зібрання: їм належить почесне місце, перше частування хлібом-вином. Є дані, що казкар отримував матеріальну винагороду: після вечірньої розповіді отримував корзину винограду, наче хтось, хто цілий день збирав виноград; корзину кукурудзяних початків він забирав з собою після луцнення кукурудзи, частування – після заколювання свині.

Під час нудних солдатських відпочинків теж була гарна нагода для цього. По черзі всім треба було розповідати казку. Якщо гарний казкар, то його слухають. Після відбою в солдат склалися особливі традиції. Сюди належить звичай: коли казкар закінчує казку, то аби переконатися, чи хоче публіка продовження, каже „кістка”. Коли не отримує відповіді, то припиняє оповідь; якщо хтось один чи багато скажуть „м’ясо” або „суп-гуляш” тощо, то почне нову» [Banó 1988, с. 21].

Про поєднання праці й казки, фізичного й духовного в житті людини так сказав талановитий закарпатський казкар Михайло Галиця: «Праця – звеличує, казка – повчає». Це підтверджують і слова М. Зінчука про побут лісорубів Карпат: «Ще півстоліття тому у далеких лісорубських колибах Гуцульщини, Бойківщини й Закарпаття основним засобом розваги й духовного спілкування лісорубів була народна казка. Зимовий день короткий, а ніч довга. Щовечора, припинивши свою

нелегку працю, лісоруби сходилися до колиби, вечеряли і лягали на відпочинок, по колу, ногами до ватри. Спати ще не хотілося, тоді хтось починав розповідати казку. І розказував, поки всі не засинали. Розповідач засинав останнім.

У ті порівняно недалекі від нас часи були такі розповідачі, які розказували казку з продовженням протягом кількох вечорів. Одної казки їм вистачало на годин десять або більше. Це був своєрідний роман-казка, сповнений пригод і чарівних перетворень. Тепер таких довгих казок уже не почуєш.

Добрі казкарі дуже поцінувалися. Бувало, що гарного казкаря тримали в лісовій бригаді тільки заради казок. Такий чоловік не рубав і не пиляв, його обов'язком було тільки розповідати вечорами казки. І вистачало йому тих казок на весь осінньо-зимовий лісорубський сезон. Він одержував таку ж платню, як і всі в бригаді, бо кожен лісоруб з доброї волі виділяв частку зі свого заробітку на утримання казкаря. Добра слава про таких казкарів дійшла і до нашого часу...» [Зінчук 2003, с. 13]. Зі слів П. Лінтура Зінчук наводить слова казкаря Степана Бочка: «Давно кожен чоловік мав знати казки розповідати, бо без цього не можна було подорожувати чи в лісі робити» [Там само, с. 175].

Казки розказували й на досвідках, вечорницях, при млині, на випасі худоби, прядках, інших жіночих роботах.

Збирання та публікація казкової прози регіону

Казковий епос Карпат почав привертати увагу дослідників ще в середині XIX ст. Казки поряд з іншими фольклорними жанрами включалися до збірок («Вінок русинам на обжинки. Уплів Іван Я. Ф. Головацький». Відень, 1847, ч. 2) та періодичної преси. На Закарпатті у 1864–1926 роках виходили «Місяцеслови» – календарі з літературними додатками, де час від часу публікували народні казки, це були переважно переклади з іноземних мов на місцевий діалект. Ряд казок, записаних на Закарпатті у 1892–1894 роках, у львівських журналах опублікував А. Кралицький. З мовознавчою метою як зразок закарпатських діалектів 15 казок (із сіл Кальник Мукачівського, Ремети Берегівського та Горінчево Хустського районів – за нинішнім територіально-географічним поділом) у своїй «Хрестоматії» надрукував Є. Сабов (Хрестоматія церковно-славянських і угро-руських літературних пам'яток з прибавленням угро-руських народних сказок на подлинних наречиях. Составил Евгений Сабов. –Унгвар, 1893). Тексти у процесі редагування були скорочені.

Окремим виданням вийшла лише невелика збірка «Казки. Зібрав Ігнатій з Никлович» (Львів, 1861). У ній було опубліковано 14 текстів, які потім увійшли до збірника М. Драгоманова «Малорусские народные предания и рассказы» (К., 1876).

На Закарпатті з 70-х років XIX ст. по 1910 рік збирав і записував пісні та казки Мігай Фінцицький, загалом він отримав 92 тексти казок, з яких сорок вибірково переклав угорською мовою і підготував до друку. Збірник цей мав вийти в серії

«Зібрання усної народної творчості немадярських народів Угорщини» [A hazai nem magyar ajkú népköltészet tára], та з ряду причин не вийшов і зберігався в Угорсько-му етнографічному музеї. Згодом переклад з перекладу здійснив Ю. Шкробинець і збірка під назвою «Тємниця скляної гори» в 1974 році побачила світ у видавництві «Карпати».

У 1895–1896 роках три поїздки на Закарпаття для збирання усної народної творчості здійснив Володимир Гнатюк, після чого видав у шести томах «Етнографічні матеріали із Угорської Русі», де опубліковано 480 казок, із яких 148 – з території теперішньої Закарпатської області. Гнатюк звертав увагу на особистості казкарів. Уже у першому томі він виокремив двох кращих – Михайла Пустая із села Збуй та Михайла Фотула із села Стройне – і подав їхні біографії.

До книги Гнатюка «Галицько-руські анекдоти» (Етнографічний збірник. – Т. 6. – Л., 1899) увійшло 30 побутових казок. Гнатюкові належить і найбільше на той час видання тваринного епосу (Українські народні байки: Звіриний епос. – Т. 1, 2 // Етнографічний збірник. – Т. 37, 38. – Л., 1916). Великою його заслугою була й публікація текстів без будь-яких змін, точна передача діалектних особливостей мови казок, що було принциповим для фольклориста й прикладом для тогочасної науки: «Записуючи свої матеріали, я тримав ся тої засади, щоби записати всьо, слово в слово, а не пропустити нічого, «ніже тієї коми». Вправді не зискали через те материяли на красі і стали може за тяжкі пересічному осьвіченому чоловікови до читаня, але за те задержали свою філььологічну вартість; а про се й найбільше розходило ся мені» [Гнатюк 1897, с. XIII].

Після Гнатюка на Закарпатті й Пряшівщині побував Іван Верхратський. Улітку 1897 року він здійснив записи у селах Ясінях, Квасах, Великому Бичкові, Луковому, Горонді, Клячанові, Страбичеві та ін., у місті Хуст. Як мовні зразки він опублікував 53 сюжети, записані на Закарпатті (1902, 1912). Фольклор його цікавив з мовознавчої точки зору, що позначилося на відборі текстів – перевага надавалася коротким.

У другій половині XIX ст. велику збирацьку роботу на Покутті здійснив відомий польський дослідник Оскар Кольберг. Зокрема, в 1867–1868, 1870, 1876–1877 та 1880 роках він зібрав великий за обсягом матеріал на галицькому Покутті (Станіславський і Коломийський округи), наслідком чого стала чотиритомна фольклорно-етнографічна праця «Рокусіє» – Покуття (1882–1889).

Четвертий том (1889) складають українські народні казки, усього 77, а також загадки. Іван Хланта, який у 2001 році видав частину цієї спадщини, писав: «Казки Покуття, опубліковані Кольбергом, це справжнє багатство казкового епосу України. За кількістю зразків і різноманітністю сюжетів це був п'ятий збірник казкового епосу України. А що стосується Галичини, це було перше і найбільш солідне видання казок, зафіксованих на одній невеликій території у 60–70-х роках минулого століття. Кольберг був тут першовідкривачем. Не можна залишати поза увагою окремі записи В.Шухевича (Гуцульщина, ч. 5. – Л., 1905), але слід відзначити, що наступні збірники казок Прикарпаття – «Чарівне горнятко» (1971), «Казки Підгір'я» (1976),

«Золота вежа» (1983) побачили світ тільки у 70–80-х роках ХХ ст.» [Казки Покуття 2001, с. 22].

До збірки увійшли твори всіх жанрових різновидів, класифікація їх Кольбергом теж є вдалою: «Чарівні казки», «Казки про злих духів, силачів і страхів», «Легендарні, моральні казки і т. п.», «Пригодницькі казки та казки-анекдоти», «Казки про тварин», «Гуцульські казки». Гуцульські казки названо так лише тому, що вони були зафіксовані не на Покутті, а в гірському районі у Жаб'є-Ілці. У книзі вміщено цілий ряд сюжетів, яких раніше не було в друкованих збірниках.

Кольберг намагався бути максимально точним у записах, деякі казки подав у кількох варіантах, є тут і переклад польською мовою деяких діалектних слів. Вказується місце запису твору, хоча й не зазначено, від кого походить запис, що Кольберг вважав несуттєвим.

Рукописні записи казок закарпатських учителів Георгія Боднара, Івана Мигалки, Стефана Марини та Ілька Калиняка, зроблені у 1892 році, видав Олексій Дей у видавництві «Карпати» у 1981 році під назвою «Дерев'яне чудо», додавши свою ґрунтовну післямову-дослідження. Вони зберігалися в архіві Російського географічного товариства у Петербурзі, куди їх, за припущенням, привіз О. Петров, який досліджував історію і культуру Закарпаття. Мова збірки не зазнала редакторських змін.

Визначну роль у збиранні та публікації фольклору відіграла Етнографічна комісія наукового товариства ім. Т. Шевченка, створена у Львові у 1895 році Багато казок побачило світ на сторінках друкованого органу Комісії – «Етнографічного збірника».

Чимало народних казок побачило світ у журналі «Жите і слово» (Л., 1894–1897), який виходив за редакцією Івана Франка.

На Прикарпатті (сучасна Львівська область) записано тексти до збірки казок Осипа Роздольського [Роздольський 1895], яка точно відтворює усне мовлення і передає навіть зауваги слухачів. У 1915 році у Києві побачив світ збірник казок Ю. А. Яворського «Памятники галицко-русской народной словесности», зафіксований з фонетичною точністю переважно у Доброгостові Стрийського й Борусові Борецького повітів від казкарів Г. Трача, І. Зінка, Ф. Химчука та ін.

Один з томів об'ємного зібрання Володимира Шухевича про Гуцульщину присвячене казкам (Шухевич 1908). Іван Франко писав про нього та інших тогочасних збирачів: «Виробляються збирачі нового типу, такі як Іван Колесса, Осип Роздольський, Володимир Гнатюк, Володимир Шухевич, що, обіймаючи широкі наукові горизонти, рівночасно стараються вичерпати запас етнографічних фактів у певній околиці, подати, приміром, весь репертуар пісень, оповідань і т. ін. якогось незвичайного оповідача чи рапсода, вичерпати запас пісень, казок, обрядів даної околиці і, з другого боку, обняти запас доступного однорідного матеріалу у цілім краю. У всіх тих оповідачів видно порядний метод; записи виходять стенографічно вірні; матеріали записуються від найліпших оповідачів, про яких подаються докладні відомості» [Франко 1955, с. 240, 241].

У 20-х роках ХХ ст. видано дитячі книжечки казок: «Багатий Марко» (Ужгород, 1922), «Царівна жаба» (Ужгород, 1922), «Казки. Переповів О. Маркуш» (Тячево, 1923), «Народні казки» (Ужгород, 1926).

У 1930 році вийшла невелика збірка під назвою «Прикарпатські казки», що її уклад педагог Борис Мартинович. Тексти він літературно опрацював, однак побудову сюжету не чіпав. У книзі надруковано сім сюжетів із Ужгородського, Воловецького, Мукачівського, Іршавського та Хустського районів. Казки ці відзначаються високим художнім рівнем, стрункістю композиції. Автор називає імена казкарів – це Георгій Угрин із с. Горян, Михайло Русинко із села Доманинців, Карел Левдар та ін.

Є казки й у книзі Івана Панькевича «Українські говори Підкарпатської Русі і суміжних областей» (Прага, 1938), які переважно служать як ілюстративний матеріал до закарпатських говірок, тому серед них трапляються й малохудожні сюжети.

Значне місце уснопоетичній творчості приділяв журнал «Наш рідний край» (1923-1939), який видавав у місті Тячеві письменник О. Маркуш. Загалом журнал опублікував близько 400 народних казок, однак майже половину складають переклади угорських, німецьких та ін. творів. О. Маркушу, як припускають, належить збірка «Подкарпатські народні казки», що на початку 40-х років вийшла в Ужгороді трьома випусками (Унгвар, Вид. Подкарпатського об'єднання наук, 1941, ч. I; 1942, ч. II; 1943, ч. III). Збірка постала на основі фольклорних текстів, що їх зібрав О. Маркуш, коли він працював видавцем згаданого журналу. Тексти подані в літературному опрацюванні. У трьох частинах збірки надруковано 20 сюжетів – один про тварин, чотирнадцять чарівних і п'ять новелістичних.

Близько п'ятиста казок опубліковано в журналі «Руська молодеж» (1942–1944), та більшість з них є перекладами і переспівами європейського казкового епосу, частково здійснено втручання в текст.

У 1945, 1946, 1947, 1948 роках Академія наук СРСР та УРСР, Московський, Львівський, Київський, Ужгородський університети провели ряд комплексних експедицій щодо збирання усної народної творчості Закарпаття, у яких також брав участь відомий російський фольклорист П. Г. Богатирьов.

До експедиції долучився й відомий закарпатський фольклорист Петро Лінтур, який працював у складі групи, що досліджувала села Хустського та Міжгірського районів. Після В. Гнатюка він чи не найбільше зробив у справі збирання та вивчення казок краю.

Любов до народної казки, народної пісні зародилася у Лінтура ще з дитинства, в учнівські роки він уже записував казки. Будучи викладачем Хустської гімназії, він провів разом зі своїми студентами кілька експедицій, записував народні скарги й видавав їх окремими збірками. Лінтур вивчив усі райони області, виявив велику кількість казкарів, зафіксував багато різних фольклорних жанрів: казки, балади, пісні, оповіді, історичні перекази та ін. Він підготував такі збірки, як «Легенди Карпат» (Ужгород, 1968). «Народні балади Закарпаття» (1959) та «Народні балади

Закарпаття» (Л., 1966 рік), разом з М. Кречком дослідник впорядкував збірку «Закарпатські пісні та коломийки» (1965) та ін.

Теоретичні дослідження Лінтура за питань усної народної творчості і художньої літератури друкувалися в численних наукових збірниках і журналах, у тому числі зарубіжних. Це, до прикладу, розвідки «Сучасний стан фольклорної традиції на Закарпатті», «Закарпатські народні перекази про королевича Марка», «Народні пісні-балади Закарпаття», «Українські баладні пісні і їх східнослов'янські зв'язки», статті про угорського короля Матяша, князя Ракоці в народній творчості краю та ін.

Особливу увагу Петро Лінтур приділяв народній казці. Дослідник виявив на Закарпатті понад 80 казкарів, записав від них понад 1300 сюжетів казок. Так, в селах Хустського району записано 344 казки, Іршавського – 264, Мукачівського – 275, Перечинського – 104, Тячівського – 79, Виноградівського – 80 казок.

Лінтур уважно вивчав життя казкарів, їх біографії, репертуар. Він приділяв велику увагу ролі казкаря у побутуванні казок, їх психологічній та виконавчій майстерності. Він поставив собі таку мету: «Отже, збирання казкового епосу я почав не на порожньому місці. Приступаючи до збирання народної прози, у першу чергу казок, поставив перед собою два основних завдання: 1) записати якомога повніше репертуар казкарів одного села; 2) виявити як можна ширше казковий репертуар області» [Лінтур 1984, с. 500].

Так, в одному селі під назвою Горінчеве він виявив 9 народних казкарів – Андрія Калина, Тому Пleshинця, Дмитра Петрика, Івана Ділінку та ін. [див. Казки села 1979].

Лінтур уклав такі збірники казок, як «Закарпатські казки Андрія Калина» (1955), «Майстер Іванко» (1960), «Казки зелених гір» (Ужгород, 1965; казки Михайла Галиці), «Як чоловік відьму підкував, а кішку вчив працювати» (Ужгород, 1966; побутові казки), «Три золоті слова» (Ужгород, 1968; казки Василя Короловича), «Дідо-всевідо» (Ужгород, 1969), зібрані ним казки увійшли до антології казкарів Закарпаття «Зачаровані казкою» (Ужгород, 1984), що її уклали вже після смерті вченого І. Сенько та В. Лінтура. Антологія цінна не лише досить об'ємними відомостями про кожного оповідача, а й подачею сюжетів за СУС, згадками про його наявність в інших казкарів збірки тощо.

Сенько пише про те, як Лінтурові доводилося збирати казки: «Від Ужгорода до Страбичева, де живе казкар Василь Королович, 54 кілометри. До села Люта, зовсім у протилежний бік, але там живе казкар Юрій Гебрян, – 75 кілометрів. До гуцульського села Богдан, де мешкає співачка Ганна Юрашова-Дем'янчук, – 224 кілометри, а це ще в іншому напрямку від Ужгорода. Або ж такі факти: у липні 1963 року в селі Синевирі казкар Ледней Федір одну казку «Про Івана Спудзаря» розповідав три години; при першому знайомстві у 1958 р. із казкарем Іваном Лазарем із села Макарова фольклористові довелося цілий день умовляти старого, щоб він продиктував три замовляння при лікуванні корів. І остання цифра: за підрахунками П. В. Лінтура, від середини ХІХ ст. до 1945 року в книгах і періодичних виданнях

опубліковано 1200 казок українського населення Карпат – менше ніж його вжинок» [Лінтур 1984, с. 11]. Кращі казки Лінтура були видані в Києві, Москві, Празі. На прохання Академії наук Німецької Демократичної Республіки Лінтур упорядкував антологію «Українські народні казки» (1972).

У післявоєнні десятиліття вийшло чимало різнопланових збірок, які тою чи іншою мірою підлягали редакторським правкам.

Казки Буковини вперше зібрав окремою книжкою М. Г. Івасюк – «Казки Буковини» (1973), він же написав і передмову, де характеризує місцевих казкарів. До збірки увійшло також п'ять казок із книги «Казки Буковини. Казки Верховини» (1968).

З казок цього самого регіону складається збірка М. Зінчука «Чарівна квітка» (1986). У вступі фольклорист зазначає, що тексти він записав від 31 оповідача, дає характеристику талановитим оповідачам. Укладач наголошує на давності казок, взаємовпливах – молдавських, турецьких, російських тощо.

Сам фольклорист понад тридцять п'ять років присвятив збиранню казок України, на наш час опубліковано 27 книг з багатотомної серії «Українські народні казки», в їх числі кількатомові «Казки Гуцульщини», «Казки Закарпаття», «Казки Буковини» та ін., де твори подаються за місцевостями.

На Івано-Франківщині казки збирав письменник С. Г. Пушик, ці твори (та деяких інших збирачів) увійшли до збірників «Чарівне горнятко» (1971), «Казки Підгір'я» (1976) та «Золота вежа» (1983). Остання збірка репрезентує творчість талановитої оповідачки – Доні Юрчак із села Полик, яку – як і інших самобутніх казкарів – укладач характеризує в своїх книжках.

Багато у справі видання народних скарбів зробив завідувач кафедри російської літератури Ужгородського національного університету, відомий літературознавець, фольклорист, популяризатор доробку П. Лінтура – Іван Сенько. Крім згадуваної антології, він включив казки до своїх збірок «Біля райських воріт: Збірник атеїстичного фольклору українського населення Карпат» (1980), «Ходили опришки» (2000), «І завтра сонце зійде. Казки і притчі» (2000), «Чарівна торба: Українські народні казки, притчі, легенди, перекази, пісні та прислів'я, записані від М. Шопляка-Козака» (1988) та ін. Сенько займається дослідженням закарпатського фольклору, є в нього й праці, присвячені угорсько-українським взаємовпливам.

Велику кількість збірників західноукраїнських, переважно закарпатських казок в останні десятиріччя підготував невтомний Іван Хланта, йому належать різнопланові збірники, зокрема присвячені творчості одного казкаря, одній місцевості, регіону тощо, це книжки «Добра наука: Українські народні казки, записані від Д. І. Юрика» (1995); «Казкар: Народні казки Українських Карпат» (1995); жанрово-тематичні збірки – значне за обсягом видання соціально-побутових казок «Правда і кривда» (1982), а також «Трапила коса на камінь: Соціально-побутові казки» (1999), «Казки про бідних і багатих» (1994), «Мамине серце: Українські народні героїко-фантастичні казки» (1993). Йому належить публікація казок з експедицій Гнатюка [Гнатюк. Казки Закарпаття 2001] з ґрунтовною передмовою. Серед збірни-

ків як суто популярні видання, так і наукового плану з ґрунтовними примітками і передмовами, діалектними словничками тощо.

Щодо збірок угорських казок краю, то можемо назвати «Казки Верхньої Тиси» [Felsőtiszai 1956], що містять репертуар двох оповідачів – Яноша Форіша та Анни Палюк, у 1915–1926 роках зафіксований у колишній області Угоча (зараз Виноградівський район) Марією Форіш Кочішне Сірмаї. Післямову до казок написала відома угорська казкознавець, укладач останнього багатотомного каталогу угорських казок [MNK 1978–2001] Агнеш Ковач. Книга складається із 60 казок, половина з яких чарівні, багато з них не мають фіксованої угорської версії (щонайбільше окремі елементи), що надає їм особливого колориту і свідчить про зв'язки з іншими народами регіону. Про популярність збірника свідчить його неодноразове перевидання в Угорщині під назвою «Чарівне горнятко» (1968, 2000, 2001).

У 1973 році вийшла збірка «Три золоті стріли» [Három aranypal 1973] у літературній обробці А. Тордона. Казки зібрані співробітниками кафедри угорської мови та літератури Ужгородського університету – Е. Гортвай, І. Ковтюк, П. Лизанець, М. Пунько, В. Васовчик, Л. Зегань. Загалом до збірки увійшло 29 чарівних та соціально-побутових казок, адресованих дітям. Є казки, де відображено багатотомкові заняття місцевих жителів – соляні промисли. Тут зустрічаються характерні угорські мотиви, мовні звороти, а також місцеві назви – село Петерфалва, Тиса, Берегове тощо.

Зібрані у п'ятдесяті роки Л. Шандором у восьми угорських селах –Вузлове (Батю), Велика Добронь (Надьдобронь), Іванівка (Маккошыноші) та ін. казки побачили світ у 1988 році під назвою «Ружа Паллаг: Закарпатські угорські казки». У післямові зазначається, що «казкарі ще виховувалися в таких поселеннях, де оповідання казок було повсякденним явищем, та у час збирання творів вже були інші можливості розважитися, отримати знання. Вони ще зберегли у своїй пам'яті колись почуті, розказані казки, та кількість зацікавлених слухачів уже значно зменшилася. Однак захоплюючі, прекрасні твори зберігають у глибинах тої чи іншої казки угорські, українські, словацькі, румунські вірування, з їх допомогою ми стаємо учасниками чудесних пригод, жажливих випробувань сили героїв» [Pallag 1988, с. 274].

Казки у збірнику за угорською традицією групуються відповідно до казкарів. Це казки Естер Мацур Елекне, Гези Горвата, Ендре Кадара, Гізелли Ямоги та ін. Сюди увійшла також значна за обсягом стаття укладача, в якій, зокрема, зазначено, що записи подано оригінальні, майже без правок, у казках вживається багато діалектних виразів, застарілої лексики, традиційні ж казки актуалізуються, тут можуть траплятися й іноетнічні слова – російські, циганські тощо. У кінці подано словник діалектизмів та класифікація казок за каталогами – міжнародним та угорськими.

Найбільшим і найвагомішим зібранням угорських казок Закарпаття стали збірка «Казки й перекази з Унга» [Ungi népmesék 1989], що його уклав учитель Л. Геці. Видання побачило світ в угорській серії «Новий угорський збірник уснопоеитичної

творчості» [Új Magyar Népköltészi Gyűjtemény], де зібрано багато фольклорного матеріалу з різних областей Угорщини.

Казки автор збирав у своєму рідному краї, історією та культурою якого цікавився здавна, тож його розлога передмова містить різноплановий матеріал. Спершу він подає історію Унга – комітату (області) історичної Угорщини з центром в м. Ужгород (Унгвар), окремих місцевостей, дає огляд публікацій. Далі наводить власні дитячі враження, спостереження про те, де, від кого, за яких умов чув казки. У розділі «Особистість казкаря» він підтверджує слова Дь. Ортугаї, що естетичну цінність казок визначає оповідач. Дослідник описує стилі різних казкарів, зокрема таких ентузіастів своєї справи як Лендел Міхайне, Варга Дюлане, Банік Яношне, Дюла Мокчаї та ін. Матеріал записано майже від 50 казкарів, додаються також дані про них чи їх автобіографії.

Гечі класифікував казки за певними типами, зазначаючи, що найбагатшими у ще живій традиції Ужгородського району є чарівні казки. Це оповіді про королеви Аргіруша, сина скаліченої корови, Чудо-красу Ілону, сина короля змії. Він наголошує на тому, що для регіону характерною є така казкова структура, що складається ланцюговим поєднанням багатьох типів казок. Водночас у записаних у наш час казках, на відміну від давніх традиційних, відсутні окремі епізоди, великі епічні описи.

У казках діють історичні особи, такі як король Матяш, Лайош Кошут, розбійник Шандор Ружа, який, однак, не перебував на території даного регіону. Легенд про святих вдалося записати більше від жінок, здебільшого у місцевостях з католицьким населенням. Чоловіки ж більше полюбують анекдотичні, смішні історії. До збірника увійшло всього 10 казок про тварин.

Гечі зачіпає й соціальні моменти, він вважає казкове королівство відображенням суспільної ієрархії села. У казках, особливо жартівливих, діє багато циган. Відобразилася тут і сільські заняття: оранка кіньми, жнива косами, прядіння, ткацтво, збирання хмизу тощо.

У розділі «Мова казок» укладач зазначає, що в основі казок лежить північно-східний діалект угорської мови. Своєрідною є мова циган, яка суттєво відрізняється від мови інших жителів, вона алогічніша, більш стисла, в ній збереглися застарілі слова тощо.

Розширені примітки складаються з кількох розділів. Тут Гечі зазначає, що типи аналізованих творів часто узгоджуються з подібними варіантами словацьких, чеських та українських казок. Потім подає примітки до кожної казки, наводячи їх каталогізацію, мотиви, посилання на інші твори, публікації тощо, зв'язки з іншими жанрами. Вміщено також бібліографію до приміток, словник діалектизмів, покажчик місцевих назв.

Казки і перекази одного села, а саме Нового села Берегівського району, Марія Пунько збрала й опублікувала у збірнику «Великий вогнегасний птах» [Tűzoltó nagymadár 1993]. Описуючи у вступі село, його історію, жителів, навколишню

природу, наголошує на його відносній відокремленості, вважає, що «Нове село (Берегуйфалу) є скарбницею для дослідника. Тут зберігся багатий матеріал щодо прислів'їв та приказок, відомо багато сотень побутуючих і досі загадок, збереглися балади, перекази... І зараз ще живуть окремі обряди, вірування, дитячі ігри» [Túzóltó nyomadár 1993, с. 7]. Та казки, на думку дослідниці, знайти найважче, цей жанр відходить у небуття. Значну частину текстів вона записала від циганських казкарів, серед яких ще існує традиція оповіді перед аудиторією. Так, вона знайшла циганську сім'ю, де було кілька поколінь казкарів. Пунько наводить також особливості місцевого діалекту, мови казок, зокрема вживання загально казкових епітетів, порівнянь, які водночас прив'язуються до місцевості

До збірника увійшли тексти 39-ти жителів села. Укладач подає список оповідачів та їх біографії, бере також кілька інтерв'ю з циганським казкарем Б. Марінкою. Далі наводить твори за оповідачами – казки Іштвана Надашді, Берталана Марінки, Іштвана Тітчки, Ендре Тігора, Арпада Молнара та ін.

Казки зі збірника Пунько в перекладі на українську мову, а також деякі інші казки етнічних угорців (загалом 22 твори) увійшли до 23-го тому «Казок Закарпаття» із зібрань М. Зінчука (2009), тут репрезентовано також українські казки з Берегівського, Ужгородського, Перечинського та Великоберезнянського районів Закарпаття, зібрані у 2005–2006 роках

Угорські казки перекладалися українською мовою. Це відомі видання «Угорські народні казки» (1956), збірник угорських казок, що вийшов у серії «Казки народів світу» у видавництві «Веселка» (1985), збірник закарпатських казок «Дарунок короля Матяша» (1997). Книжки ці містять переклади переважно чарівних казок, хоча є тут і побутові та казки про тварин. У 2003 році у видавництві «Етнос» побачив світ двомовний збірник «Ritkaszép magyar népmesék – Угорські народні казки рідкісної краси» (збір. В. Домокош, вст. ст., пер. з угор. Л. Мушкетик), які багаті за мовою, тематикою, і які майже не трапляються в популярних збірниках Угорщини, зокрема це деякі закарпатські твори.

Типи та портрети казкарів регіону

Дослідники Українських Карпат значну увагу приділяли особистості казкаря, тим більше, що край завжди славився талановитими оповідачами. Вчених цікавило, які чинники впливають на формування репертуару того чи іншого казкаря, як відображаються в оповіді окремі факти їхньої біографії, хто оточує казкаря, які джерела його творчості, де і від кого він навчався майстерності, стилетворчості, взаємодії з аудиторією тощо.

Одним з перших на ці обставини звернув увагу Володимир Гнатюк: «Що до оповідачів, то найкрасні з них О. Куліч, І. Фаркаш М., Паланчаї з Коцури... Кожний, хто прочитає уважно оповідання сих трьох оповідачів, а особливо двох перших, мусить признати, що стиль у них такий гарний, такий викінчений, що його не по-

соромив би ся найбільший артист слова. Про таких оповідачів варто отже подавати біографічні відомости і наводити їх характеристики, особливо коли вони так багато оповідали, як усі три згадані» [Гнатюк 1986, с. IV].

Розглядаючи постать оповідача, фольклористи в різні періоди керувалися різними пріоритетами, зокрема зосереджували увагу на колективності фольклорної творчості, на її безособовості й анонімності тощо.

Одним з перших у Східній Україні про потребу вивчення казки в її природному функціонуванні, виокремлення образу казкаря та його оточення на сторінках своєї книжки «Казки та казкарі» заговорив Пантелеймон Куліш [Кулиш 1856], котрий висунув ще одну важливу вимогу – записувати все, нічого не відкидаючи.

На початку ХХ ст. до особистості казкаря привернули увагу російські дослідники М. Ончуков та брати Борис та Юрій Соколови, які збирали фольклор у Белозерському краї Новгородської губернії Росії. Вони не просто публікують казки та інші жанри народної творчості регіону, а подають їх широке культурне тло, з детальними історичними, економічними, етнографічними, побутовими та ін. характеристиками окремих сіл та їх жителів. Зокрема, у розділі «Казкарі та їх казки» вони описують постаті казкарів, їх зовнішність, вік, стать, деякі біографічні дані, риси характеру, особливості творчої манери. До прикладу, вони розрізняють манеру та стиль оповіді жінок та чоловіків, вважають, що не кожен може стати казкарем, водночас зазначаючи, що треба записувати все – навіть малохудожні твори чи уривки. Вони класифікують й типи казкарів – реалісти, «побутовісти», «веселі» люди тощо. На їхню думку, талановито, жваво і яскраво може передати гумористичну чи сатиричну казку лише казкар останньої категорії і таких казкарів та співаків можна порівняти передусім зі «знаменитими „веселими” людьми, скоморохами древньої Русі. Від останніх за традицією дійшли відповідні твори й, досить імовірно, і сама форма викладу, яка тому легше засвоюється вказаною категорією „оповідачів”, що вони були близькі до скоморохів і нагадували їх своїм особистим характером і смаками» [Там само, с. LXXIII].

Згодом М. Азадовський висуває завдання подальшого поглибленого вивчення творчого портрету оповідача, його репертуару й стилю, нових елементів у казках, здійснюючи це на прикладі сибірської казкарки Н. Винокурової.

Про типи виконавців казок і труднощі, пов'язані з їх окресленням, зазначав також В. Пропп. Зокрема, він пише, що тип казкаря може визначатися за характером його репертуару, це казкарі-епіки, що тяжіють до чарівної казки, новелісти, які віддають перевагу побутовим та анекдотичним казкам, моралісти, які полюбляють повчальну легенду, тощо, хоча поділ цей вкрай умовний. Іншим критерієм Пропп вважав манеру чи спосіб виконання творів, що пов'язане з репертуаром, стилем казок. Нарешті, критерієм визначення може бути й ступінь самостійності творчості, це казкарі-новатори, імпровізатори та традиціоналісти, які відтворюють без змін завчений текст [Пропп 1984, с. 327].

З дослідників пізнішого часу чимало уваги опису творчої манери оповідача присвятили Е. Померанцева [Померанцева 1965], О. Бріцина [Бріцина 2006] та ін.

Хоча в Угорщині вже існувала традиція видання казок за репертуаром оповідача (вперше казки одного казкаря, Мігая Борбея, виокремив Лайош Калмань у 1914 році у другому томі казок «Традиції») одним з перших у центр уваги поставив казкаря відомий фольклорист і суспільний діяч Дюла Ортутаї, цим самим він став засновником досліджень особистості, спрямованих на з'ясування певних закономірностей у традиції.

Епіграфом до книжки казок, що їх він зібрав від оповідача з північно-східної Угорщини Мігая Федіча, вибрав слова поета Мігая Бабіча «Не співак творить пісню, а пісня творить співака». У своєму дослідженні (1940) Ортутаї наводить детальний опис історії та особливостей краю, де народився казкаря, звичаїв та побуту його рідного села, його родини, подає також життєвий шлях самого казкаря, батьками якого були русини з-під Ужгорода, що замолоду переселилися до даної місцевості. Федіч уже не володів русинською, та в матеріалі казок, його способі мислення, світі вірувань можна віднайти характерні для батьківського краю ознаки, хоча загалом казки відображають угорську традицію області Саболч-Сатмар, де проживав сам казкаря. Ортутаї детально описує свої численні зустрічі з Федічем – аж до самої смерті старого, – його характер, звички, уподобання, манеру оповіді, репертуар тощо. Він зазначає, що Федіч віддавав перевагу довгим, багатосюжетним за складом казкам. Їх обсяг та складність визначаються потребою якомога ширше розгорнути даний сюжет, остаточно вичерпати даний мотив, можливістю докладно і переконливо викласти дану тему. Для нього характерною є контамінація кількох сюжетів, створення монументального, складного за своєю характеристикою твору. Іншою ознакою творчості казкаря окрім деталізації та широти оповіді є його схильність до драматизованих, діалогічних форм. Ці діалоги є гострими, насиченими, епічна й драматична структура його творів внутрішньо поєднані. Часто вживаються й повтори у побудові казок.

Книга Ортутаї стала відкриттям для свого часу й мала вплив на подальше збирання й дослідження казок Угорщини. Так, особі казкаря значну увагу приділяли і приділяють угорські дослідники Лінда Дег, Агнеш Ковач, Іштван Шандор, Вільмош Фойкт, Мігай Шаркань, Вільмош Кесег, Йожеф Фараго, Юдіт Раффаї та ін., метод «угорської школи» полягав у тому, що казки вивчаються не ізольовано від оповідача: має значення життя казкаря, його світогляд, зацікавлення книжками, від кого він учив казки тощо. Береться до уваги його середовище, традиції. Таким чином з'ясовуються зв'язки суспільства з оповідачем. Як суто фольклористичну проблематику виокремлюють варіативність, вплив літературних джерел, ступінь суспільного усвідомлення оповіді, репертуар казкаря загалом, його стиль, а останнім часом і проблеми комунікації та контексту тощо.

Дюла Ортутаї, Петро Лінтур загалом поділяли оповідачів за манерою точнішого чи вільнішого слідування традиції: одні з них тяжіють до точного відтворення традиційного матеріалу, незмінності його передачі; інші вибирають більш вільний, незалежний спосіб виконання, мають більшу схильність до заміни мотивів, навіть

введення нових. Ці оповідачі є творчими особистостями, мають поетичний талант. Агнеш Ковач виділяє кілька фаз зміни тексту казкарями [Kovács 1973]. Лінтур поділяв казкарів на «епіків, які можуть розгортати широке епічне полотно (Галиця, Калин, Королович); сатириків, які виступають проти соціального зла і несправедливості, висміюють людські вади, послуговуючись зазвичай соціально-побутовою казкою (Феєр, Гебрян, Лазар); філософів, які чи не в кожному творі повчають, агітують за ту чи іншу ідею (Гендера, Ільтьо)» [Лінтур 1984, с. 321].

Угорський дослідник Іштван Шандор, у свою чергу, щодо виконання визначив такі типи казкарів: акустично-стильовий тип, де на перший план виступає сам текст, його звукове оформлення. Візуальний тип, коли казкар використовує багатство міміки й жестів, яскраво зображує, як він бачить події. «Моторичний» тип входить у становище героя, разом з ним рухається, діє тощо, що нагадує сценічну драму, коли людина грає різні ролі, в тому числі й оповідача. Особливим типом дослідник вважає сліпих казкарів, чи тих, що оповідають у темряві або із заплещеними очима [Sándor 1964, p. 529, 530]. Особливості такого виконання на прикладі казкаря Міні Курчі з с. Мадьяро у Трансільванії подає Йозеф Фараго: «Дядечко Міня взагалі оповідав не на світлі, а в напівсутінках, у темряві. Цим можна пояснити одну його примітну виконавську особливість: він не жестикулював і не мав міміки. Упродовж трьох з половиною десятиліть при звичайся сидіти, випроставши спину, нерухомо, майже неприродно, адже рухів руками, міміки в напівтемряві не видно; незважаючи на погане освітлення, слухачі, що повкладалися на підлозі, взагалі не дуже-то могли оцінити такі засоби його виконавської майстерності... Очевидно, що він працює не з жєстами і мімікою, а з голосом. Шепіт, тихе зітхання йому невідомі; від початку до кінця говорить піднесеним, сильним голосом.

Це зрозуміло, адже в деяких великих колибах має промовляти до двадцяти-тридцяти слухачів й голосом утримувати їхню увагу, аби не поринули в сон. Оповідає ораторськи, голос використовує по-різному; коли в своїй стихії, говорить захоплено і вигукує. Якщо герой радіє чи сумує, його голос патетично злітає, далі, сповнений почуттями, затуманюється, спинається, з очей течуть сльози... Описові частини у його виконанні також набувають патетичного, ораторського відтінку» [Faragó 1969, p. 253].

Агнеш Ковач наводить приклад оповіді казки Дьордем Балінтом, якого можна віднести до третього типу казкарів: «Не просто говорить, але й тембром позначає, хто говорить, чоловік чи жінка, старий чи молодий. М'яко, тихо щось каже старий король, шипить відьма, суворо промовляє молодий герой, солодко, мило принцеса, хитруючи зі слугою. Свариться, проклинає, заграє, як того вимагає ситуація. В описових частинах, де йдеться про коня, що біжить галопом, швидко, різко вимовляє слова, коли ж говорить про скрадливих кішок, стишує голос, знижує темп, аби їх не помітили стражі королівського палацу. Рухами теж позначає події. Показує, як старий король відкушує ковбасу, як Муки повертає сад, відсовує будинок тощо. Коли доходить до заключної частини, підводиться і дограє до кінця, уже від імені не

третьої, як доти, а першої особи. Чутно з його голосу, як гукає здалеку до сусіда – однак той насправді сидить поряд. Рухами рук показує, як вилив йому на голову юшку, навіть зняв з голови сусіда шапку на доказ, що немає на ній ані волосини, так той обпікає. Коли скінчив, витев спітніле чоло і спитав у мене: чи гарно було?» [Kovács 1944, p. 35, 36].

Казки мають виразне соціальне спрямування, адже більшість казкарів були вихідцями з найбідніших родин і на собі зазнали злиднів і поневірянь; угорський академік Ласло Коша писав про це: «Предметний світ аграрної бідноти – порівняно з селянами-землевласниками – був простим, та найбільш багатим виявився їхній фольклор. З їх числа вийшло багато видатних співаків та казкарів. Серед народних пісень ми знаходимо характерні пісні *шуммашів* та слуг, у яких звучать скарги на тяжке життя. Більша частина казкарів мала долю перекотиполя, ці люди перепробували безліч різних професій та робіт, були челяддю, робітниками-поденниками тощо» [Коша 2002, с. 155].

Історія регіону справді була буремною й трагічною, у різні історичні періоди він входив до різних держав, місцеві жителі часто виїжджали на заробітки до країн Європи і ще далі, тяжко працювали на чорних роботах, їх забирали до війська, вони брали участь у повстаннях, війнах, партизанських боях та ін. Більшість казкарів не вміли читати й писати, мали лише початкову, навіть незакінчену освіту, однак вони володіли гарною пам'яттю, допитливим і ясным розумом, спостережливістю, цікавістю, сценічними та оповідальними здібностями, їм властивий був гумор і оптимізм.

Петро Лінтур, який відкрив на Закарпатті цілу плеяду казкарів, зазначає, що здібний казкар завжди привносить до твору щось своє: «Ми переконалися, що чим талановитіший казкар, тим яскравіше виявляється його творча індивідуальність. Він не повторює сліпо відомі сюжети, а по-своєму інтерпретує їх, створюючи по суті нові твори. Справжній казкар вкладає в традиційний твір своє бачення світу, свій поетичний хист, і це позначається на ідейній спрямованості твору, на розвитку сюжету, цілісності і стрункості композиції, художніх образах і мові. Так, казку «Сто братів» записано від трьох казкарів села Горінчева. Дмитро Петрик початок-заспів казки подає в традиційному аспекті: за одну ніч дружина лісоруба народила сто синів. Юрій Ревть пояснює неймовірність такого випадку: героїня його казки з'їла насіння чарівної троянди і через певний час народила сто синів, Андрій Калин уточнює: з'ївши насіння з чародійної ружі, жінка щороку народжує по синові. Або ж «казка про Долманьоша», яку Андрій Калин почув від односельчанина Івана Ділінка. Герой казки Ділінка здійснює 30 подорожей, розповідь про які у творі є досить детальною. Андрій Калин розвантажує твір від сторонніх мотивів та епізодів, його герой подорожує лише чотири рази, розповідь про ці мандри порівняно стисла» [Лінтур 1984, с. 503].

До прикладу, репертуар Ганни Васько краще зберігає традиції, розрахований швидше на жіночу аудиторію, вона не любить заглиблюватися у деталі, часто вжи-

ває традиційні початкові й фінальні формули. Оповіді Михайла Галиці із Дулового відзначаються багатогою фантазією, монументальними сюжетами й картинами, довгим ланцюгом мотивів, численними дрібними штрихами в побутових описах. Цим його казки подібні до угорських, бо саме це нагромадження дрібних деталей, точний опис розширюють структуру казки, збагачують її новими мотивами. Щодо цього можна навести слова казкаря Мігая Федіча, записані Дюлою Ортутаї: «Пане вчителю, якщо Ви знаєте десять казок, то можете сам зробити з них більше, стільки, скільки захочете» [A szájhagyományozás 1974, p. 65, 66].

Галиця збагачує традиційну оповідь сучасними деталями, психологічними мотиваціями та поясненнями. Так, у традиційний мотив про підмінених дітей він вводить чесного міністра й розкриває його характер і мотивацію дій, які, в результаті, рятують царицю від смерті. Наприклад, він зображує його вагання і наміри: «Міністр прочитав письмо і очам своїм не повірив. Як стратити таку чесну душу? Айбо царський розказ треба виповнити, бо інакше він сам стане коротший головою. Та міністр був розумний, спочатку все добре обдумував, а потім уже робив» [Зачаровані казкою 1984, с. 96]. З традиційних «камінчиків», характерних для казки виразів «очам не повірив», «чесна душа», «коротший головою», «царський розказ» оповідач будує цілком реальні роздуми над проблемою розумної, виваженої, порядної людини.

Щодо актуалізації творів, то в Галиці часто згадуються газети, в них щось вичитують чи дають оголошення про розшук когось тощо. Замість традиційного «як вихор, як гадка» оповідач вживає «побіг як електрика». Швидкість чарівного коня він порівнює з швидкістю ракети Юрія Гагаріна. На оповіді позначилися і заполітизовані ідеї, бюрократичні закони соціалістичного суспільства. Так, цар і цариця впізнають своїх дітей лише по документах, замість традиційних доказів свого вчинку герой має принести з собою державний прапор, аби його признали, діють тут і таємні агенти.

Інший казкар, про якого писав Лінтур, Іван Ділінко за походженням був циганом, займався ковальством, як і його батько. Він полюбляв, за власним визначенням, довгу казку, або, як у народі кажуть, «казку на три вечори», якій властиві яскраві образи-персонажі, епічні картини, струнка композиція, докладний опис подій і фактів. Трапляються у нього згадки і про циганський побут, зокрема випікання коржів у попелі, плетену з ліщини постіль тощо [Зачаровані казкою 1984, с. 300]. Так, маючи багату уяву, він створює образ чоловіка Гори, зачарованого в змія. Невелика змійка, напившись молока, виростає і не вміщається в горнятку, далі в бочці, а згодом для велетенського змія будують стайню, і казкар його вже назвав чоловіком Горою. Так само, як блоха в казках про блошину шкуру (ATU 621).

Кожен здібний казкар використовує певні особливості як у побудові казкової структури, її стилістиці та поетиці, так і в усній манері передачі казки, донесенні її до слухача: «Розвиваючи художні особливості казок Василя Короловича, насамперед наголосимо на майстерності оповідача, його вмінні створити струнку, цілісну композицію. Тексти, які записані з вуст цього казкаря, можуть слугувати зразками



народної творчості, Королович розвиває сюжет послідовно, мотивуючи кожную деталь і логічно, і психологічно. Маючи феноменальну пам'ять, живу творчу уяву, винятковий природний хист, Василь Королович творить легко, у своїх варіантах удосконалює форму і поглиблює зміст традиційних текстів» [Лінтур 1984, с. 507].

Талановиті казкарі на основі традиційних «блоків» можуть створювати казку, яка не належатиме до жодного з відомих зразків. В основу казки Короловича «Як баба врятувала діда з біди» покладено реалії тогочасного життя, коли селянам заборонялося сіяти тютюн-самосад, а лише купувати готовий. У казці, яка розпочинається цілком реалістично – знайомством діда з паничем у поїзді з Мукачеве, – і нагадує звичайне оповідання, подальші події розвиваються згідно з традицією побудови казки – баба обдурює панича, який виявляється фінансом, тобто фінагентом, і вистежує порушників закону, виставляє його як злодія, якого карають люди. Ось що пише про враження від виконання цієї казки письменник С. Панько: «Казкар живо, як талановитий актор, зображує, як дідо розкурює люльку, як смочче довгий цибух. У кімнаті, де ми сидимо, немов і справді запахло самосадам, і я наче бачу осяяне задоволенням обличчя куряки. А коли у вагоні з'явився панчук, то оповідач, втягуючи тричі носом повітря і повертаючись у різні боки, так живо передає мімікою цю сцену, що не можна не засміятися. Зображуючи вступ у дію баби, Королович навіть голос змінює, переводить його на високі ноти, наче це і справді баба накидається на панчука, що нахабно поліз у хату самосад шукати» [Зачаровані казкою 1984, с. 336].

В іншій казці «Як Іван перехитрив царя» Королович до традиційного сюжету додає мотиви з оповідей про барона Мюнхаузена.

Серед типових сюжетів годі знайти й казку іншого відомого закарпатського казкаря Івана Калина «Про майстра Іванка», у якій здібний хлопець змайстрував з одної дошки дванадцять стільців. За свою майстерність благородний Іванко не хоче ані золота, ані царства, а лише просить у царя дівчину, що сидить у темниці.

Про вільне володіння казковим матеріалом, особливості запам'ятовування та відтворення фольклорних творів, специфіку творчості казкарів свідчать різночасові записи казок. Іван Сенько, упорядник і автор приміток до збірки «Зачаровані казкою», зазначає, що П. Лінтур зробив два записи казки Короловича «Залізноноса баба» – у 1954 і 1958 роках. Він подає початок казок, що виявився цілком відмінним. Початок першої є запозиченням з угорської, це традиційна ініціальна формула, у другій на першому плані бідність героя, будова твору більш вільна, сповнена реальних деталей тощо. Ці та інші дані є цікавими щодо нових підходів до вивчення творчого життя тексту в живій усній традиції. Ці питання серед інших в наш час вивчає Олеся Бріцина [Бріцина 2006], яка здійснила кілька спроб експериментального дослідження функціонування фольклорних явищ і теоретично обґрунтувала свої висновки. До аналізу вона залучила численні різночасові (а також повторні) записи творів традиційної усної прози, що їх зробила фольклористка упродовж останніх десятиліть у різних регіонах України.

Кожен вносить до оповіді щось своє, зі свого оточення чи уподобань. Так, О. Роздольський зазначав, що казкар Юрко Соколовський полюбляє детальні описи, особливо побутові, зокрема він описує, що їли чи пили персонажі, в що були одягнуті тощо.

С. Пушик від Дьордія Степановича Скаженюка, людини виняткової пам'яті із села Важківці, записав 60 казок та інший фольклорний матеріал: «Впродовж півтора року я ходив до цього чоловіка, і не було випадку, щоб у нього виникали труднощі з пригадуванням тієї чи іншої казки. Кожну він знав у деталях і точно пам'ятав, яку вже розказував мені, а яку ще ні. Ніколи не повторювався. Розповідає спокійно, без будь-якого прояву емоцій. Здається, ніби пригадує події з власного життя. У його репертуарі – багато нових, досі не записуваних сюжетів. Тяжінючи до розлогих фантастичних казок, він знає також чимало побутових» [Золота вежа 1983, с. 293].

Келечинський казкар М. Шопляк -Козак тяжів до оповідей притчевого характеру, більшість його прозових творів закінчується мудрою сентенцією, висновком, які він робить на основі власного життєвого досвіду. Та й майстерності йому не бракувало: «На казкаря треба мати і язик на мотузку. Дехто і розкаже щось, айбо не смачно. Я, що чув, не оставлю, а деколи й свого прибавлю, аби було смачно, примовно. До мене ліпилося все, як реп'яхи. Їх не треба глядати, самі тебе найдуть. Лише треба йти. Я йшов. А два вуха – аби слухати» [Як давно 2003, с. 279].

Дослідники виокремлюють т. зв. жіночі казки, тобто ті, що виконуються жінками переважно в жіночому і дитячому гурті. Є й жіночі професії, що сприяють виконанню цих казок. Окремим типом жіночої казки є казки для дітей.

Загалом серед казкарів жінок трапляється набагато менше, вони більше полюбують ліричні жанри. Цю лірику вони частково вносять і в казки. Так, казкарка Доня Юрчак (збірка «Золота вежа») вживає під час виконання багато пестливих слів, романтичних деталей, дотепних зворотів тощо. С. Пушик, який записував від неї фольклор, нараховує в її репертуарі крім казок, легенд, притч та переказів також кількасот колядок, щедрівок, гаївок, балад, пісень-хронік, історичних, заробітчанських, танцювальних пісень, ігор, заклинань тощо.

Відмінності в репертуарі жінок та чоловіків відзначає й угорська дослідниця Ю. Раффаї, яка подала огляд найпопулярніших угорських казкарів. До кожного з них вона подає біографічні дані, регіон збирання опублікованих казок, спеціальну літературу та ін. [Raffai 2004, p. 83–97]. Згадуються тут і казкарі Закарпаття.

Детальніше описує їх А. Ковач. Так, дивакуватим був Янош Фуриц, голова якого скривлена, рот перекошений, на голові жодної волосини. Фурица діти називали дядечко Остангат, часто казав *остан* (згодом), мав схильність до римування. Анна Палюк була його протилежністю. Українка за походженням, у молодості була надзвичайно гарною, майбутній чоловік, парадний візниця судді, закохався в неї з першого погляду: «Угорську вона досконало так і не вивчила, не зважаючи на те, що з молодого віку жила в угорському оточенні; у її вимові завжди відчувалося іноземне походження. Коли ж починала оповідати казки, з її мови щезали помилки,

іноземний акцент, чистою правильною угорською мовою вона розповідала їх дітям, челяді довгими зимовими вечорами під час прядіння. Могла бути чудовим оповідачем. Яскраво переживала свої казки. Ніби літала перед драконом як королівна; коли йшлося про словацьку дівчину, то так грайливо кліпала очима, як це роблять словачки. Запекло курила. У молодому віці потайки, пізніше, коли вже «потепліло», курила цілком відверто, смачно спльовуючи на середину кімнати. Слухачі цим не переймалися, благовіно стежили за кожним словом й за будь-якої можливості просто-таки благали: „Розкажуй, Аніцо!“ Й Аніца розповідала. Казок навчилася від матері» [Kovács 1956, p. 400].

В одній із своїх казок Палюк згадує про свою химерну звичку під час оповіді казок: «Mikor az én anyám mesélni kezdett, mindig úgy tett, hogy e kezit az arcájára terítette, osztán egyet szippantott a tenyeribül. Kérdeztem tőle én is meg a testvérem is „miért csinál úgy, anyám?“. Hát azt mondta rá, hogy „onnét a keze közepirül szíjja elő a mesét“. Hát most én is úgy teszek, de nem a kezembül, hanem ebbül a kurtaszárú kispipából szíjjom elő a mesét. Bizony sokszor nem szelel jól ez a pipa, osztán olyan is a mesém. De hát öreg vagyok, ne haragudjának érte» [Felsőtiszai 1956, p. 370] – (Коли моя мати починала розповідати, завжди затуляла обличчя й потому з долоні вдихала трохи повітря. Питали в неї я та мій брат «чому Ви так робите, мамо?». Відповідала на це, що «звідси, з середини руки, я видихаю казку». Тож і я тепер так чиню, та не з руки, а зі своєї трубки з коротким чубуком я видуваю казку. Певно, що часто моя трубка не дуже гарно пропускає повітря, такою є й моя казка. Та я вже стара, не гнівайтесь на мене за це).

Збирач Лайош Шандор теж подає детальні описи казкарів. Так, він пише про Гадар Даниелне: «Казкарка володіє добрими знаннями, її уява багата, мова жива. Казки вона оповідає надзвичайно переконливо, ніби правдиві історії. Живе ніби одним життям з персонажами, переживає їхні болі, радощі, з ними хвилюється, коли трапляється щось жахливе, з ними сміється, якщо випадає смішний чи веселий момент у житті оповідачів. І все це супроводжується живою мімікою й жестами. В її репертуарі трапляються казки найрізноманітніших типів» [Pallag 1988, p. 274]. Подібним є стиль іншої жінки-казкарки Банік Яношне: «Вона всією душею зливалася з подією. Випромінювала співпереживання, хвилювалася за долю героїв: підбадьорювала їх голосом, інтонацією, заспокоювала, всією своєю істотою доводила достовірність казки, яку розказувала... Вона стукотіла, якщо того вимагав текст, чи тупотіла ногами, сміялася чи ставала серйозною, сумною під час оповіді» [Ungi népmesék 1989, p. 37].

Соціальний струмисько яскраво звучить в оповіді казкаря Е. Кадара: «Кадар розповідає казки з насолодою, соковито, часто приперчуючи гумором... Подача його казок логічна, немає в них надмірних відступів, непропорційно розтягнутих подробиць. Спосіб оповіді плавний, він привносить у свої казки швидкий темп, піднесення. Його світогляд, моральні погляди, судження стосуються рис людини, що любить справедливість і замислюється над соціальними проблемами» [Pallag 1988, p. 275].

Марія Пунько, що записувала казки в Новому селі на Закарпатті, згадує умови цих записів, життєві та творчі погляди казкарів. Вона зазначає, що жива оповідальна традиція лишилася лише в циганському середовищі, в самому ж селі побутують інші жанри – анекдоти, вірування, загадки тощо. Однак якщо селяни виїжджають на сезонну роботу до інших місцевостей, де мають не дуже сприятливі умови для життя, де бракує їм радіо, телевізора, то радіють, коли поміж ним трапляється казкар і у вільний час із задоволенням слухають його.

Особистість казкарів сформували різні умови. Так, на творчість казкарки Вільми Чете, за словами Пунько, значний вплив справили літературні казки, які вона читала в дівочтві дітям із сім'ї, де служила нянькою. І справді, в її репертуарі є казка про бременських музикантів.

Велике значення мало й оточення. За свідченням Пунько, особливо відчувається іноетнічний вплив у творчості Іштвана Тілічки, структура фраз, порядок слів у його оповідах є російськими, типовими є й помилки в угорських текстах [Tüzoltó nyugmadár 1993, p. 13].

До особливостей творчості казкарів регіону слід віднести і значну кількість іноетнічних запозичень, особливо угорських, які надають своєрідності їхньому фольклору. Деякі з українських казкарів знали угорську чи іншу мову, принаймні розуміли її. Всі ці особливості знайшли відображення в багатій казковій традиції краю. А. Ковач писала: «Слід знати, що на цій території угорське селянство з XIV ст. чи ще раніше мешкало разом з карпатоукраїнськими хліборобами і пастухами. У казках Яноша Фурица часто відчутне прагнення до римування. Ми знаємо, що російські казки частково чи цілковито можуть звучати як римована проза. Анна Палюк, карпатоукраїнського походження, зовсім молодою покинула свої улюблені гори, але не переривала з ними зв'язок. Насамперед в її казках ми відчуваємо ту невірогідну близькість до природи, про що згадували раніше, те, що казковий світ починається не в далекому темному лісі, не поза селом, а, так би мовити, біля дверей хати. Для її казок у цілому характерна велика схильність до ірреального, порівняно з досі відомими угорськими казками, які лише тоді приймають диво, коли відчують його на власному досвіді. Казки Анна Палюк та Яноша Фурица становлять особливу цінність для порівняльного дослідження українсько-угорських зв'язків» [Kovács 1956, p. 403].

Етнічні та інші особливості краю сприяли запозиченню казкових мотивів і сюжетів з різних джерел від різних народів. За словами Лінтура, «Казок Іван Іванович Лазар-син знає багато. В одну з неділь він розповів нам понад десять сюжетів, заявивши, що знає їх більше сотні... Він творчо підходить до традиційного, почутого від інших: «Я ніколи дослівно не повторюю почуте, завжди щось своє додаю», – заявив він у розмові. Про притчу «Хліб і золото» сказав: «Я її вчув на будапештському радіо, вона мені сподобалася, і я її почав розповідати по-своєму тим, хто не знає угорської мови»» [Лінтур 1984, с. 509]. Лінтур пише й про джерела, які впливали на творчість казкарів, зокрема літературні: «Сатиричне спрямування має репертуар Михайла Гандери із села Дротинців. Його творчість можна розглядати в

аспекті впливу на репертуар казкаря книги. Навчившись читати й писати в початковій школі, яка в ті часи була угорськомовною, Гандера самотужки вивчив кирилицю і з захопленням перечитував книжки не тільки угорською, але й українською, російською та церковнослов'янською мовою. Деякі сюжети й мотиви він взяв із збірників фольклорної прози не тільки українського, але й угорського народу. Правда, казкар тут оперує власними засобами і багатством особистої фантазії, домислу, тому його казки сприймаються, як оригінальні» [Лінтур 1984, с. 509].

Уже згадувано було казкаря Короловича, від якого П. Лінтур записав багато сюжетів про угорського короля Матяша, так само як І. Сенько – від келечинського оповідача М. Шопляка-Козака, який побував у Словаччині, Угорщині, Польщі, Чехії, де вивчив угорську та румунську мови, а окрім того вмів говорити румунською та циганською й казав, що «за одного ученого десять неучених дають, та й то ще ніхто не хоче брати. Коли знаєш десять мов, ти за десятьох» [Як давно 2003, с. 279]. У його репертуарі є твори про короля Матяша, словацького розбійника Яношіка, притчі про короля Соломона та ін.

У зв'язку з цим постає питання двомовності казкарів, що має бути вивчене не відірвано, а в комплексі з іншими питаннями: це біографія казкаря, вплив на його твори певних життєвих чинників, середовище проживання, з'ясування тих осіб, у кого він навчався особливостей творчої манери викладу, знання традицій інших народів тощо.

Як українські, так і зарубіжні вчені цікавилися питаннями двомовності у репертуарі казкарів [Л. Бараг, Е. Померанцева, В. Юзвенко, Л. Мушкетик, Г. Вьо, Дь. Ортутаї, Й. Фараго, А. Крупа]. Так, Л. Бараг розглядав ці аспекти на казковому слов'яно-неслов'янському матеріалі (російському, мордовському, башкирському, українському, татарському, єврейському та ін.) колишнього СРСР, зокрема наводив приклади казкарів, які можуть легко переходити з мови на мову, в їхніх казках спостерігається своєрідне поєднання слов'янських та неслов'янських стилістичних формул, тропів, традиційних образних висловлювань [Бараг 1975, с. 44–57]. На його думку, такі запозичення сприяють збагаченню традиційних засобів виразності. Актуальним завданням він вважав вивчення художніх функцій слов'янізмів у казках неслов'янських народів і навпаки.

Угорська дослідниця Г.Вьо виокремлює три типи двомовних казкарів: 1) казкарі, які слухають і оповідають твори будь-якою мовою; 2) казкарі, які слухають казку на різних мовах та оповідають лише одною; 3) казкарі, які знають обидві мови, та можуть розповідати твори лише тою мовою, на якій почули твір» [Vöö 1981, р. 244–255]. Прикладом такого казкаря, який вільно володіє двома мовами, може бути Софія Фаркаш (тітонька Жофка) із змішаного словацько-угорського поселення з території Угорщини, яку «відкрив» і репертуар якої досліджував словакознавець Андраш Крупа.

На території Угорщини виконавська традиція непогано збереглася у циганських казкарів, до репертуару яких теж входять казки двома і навіть трьома мовами.

Вживання казкарем іноземних вкраплень має певну мету – це й посилення емоційності у зображенні, й засіб характеристики персонажа чи ситуації, створення певної атмосфери тощо. Ці запозичення, на думку А. Ковач, стають елементами фольклорного стилю: «Виникає питання, якою мірою ці словесні комбінації є вживаними, індивідуальними, локальними? Ми пересвідчилися, що зустрічаються казкарі, які охоче використовують певні звороти, ці звороти, однак, у подібних ситуаціях трапляються в казках інших оповідачів в інших двомовних місцевостях. Їх виникнення залежить від того, чи веде казкар оповідь перед двомовною аудиторією. Якщо ні, то характерне іноземне вкраплення він перекладає чи заміняє його відповідним стереотипом рідною мовою. Тож ми маємо справу зі справжнім елементом фольклорного стилю, який казкар згідно зі своїми смаками і ситуацією може вживати чи ні» [Kovács 1973, p. 171].

Антропокомпоненти традиційних казкових формул

Казка є особливим видом тексту в широкому значенні, оскільки для неї характерною є передусім усна оповідь. У подібних текстах лінгвісти виділяють так звану автор-функцію: «У ряду текстів, автор яких або невідомий через значну часову відстань, або неактуальний (рекламні лозунги, юридичні тексти), або узагальнений (прислів'я, народні казки), дискурсну локацію здійснює автор-функція... Дискурс має вбудовану в текст програму інтерпретації автора-функції. Автор-функція може бути імпліцитним, однак сфера його думок, оцінок, емоцій, почуттів тощо просвічує через текстову тканину у глобальній зв'язності дискурсу» [Селиванова 2002, с. 229].

Ставлення казкаря до сюжету та персонажів знаходить різне вираження у різних частинах тексту: «Оскільки всі компоненти стильової структури належать монологічній оповіді, а монолог йде від казкаря, то вибрана ним традиційна манера в усіх випадках пронизує оповідь і надає своєрідності конкретним прийомам опису, оповіді, діалогам-сценам, мовним реплікам» [Аникин 1959, с. 141].

Щодо народної казки у створенні синхронного кодування-декодування вирішальну роль відіграють засоби **естетики тотожності**. Вони забезпечують те, що в кожній окремій казці з'являється бажане, очікуване, навіть знайоме. Крім елементів естетики тотожності, угорські вчені (І.Бано) виділяють у казці й елементи **естетики несподіваного**, важливі для того, щоб зробити окремі казки більш яскравими, цікавими, оригінальними [Banó 1988, p. 19–36].

Таким чином, основними засобами естетики тотожності у народній казці є: будова і повтори, що уможливають виокремлення елементів структури – формули, стереотипи, діалоги, архаїчне поєднання фраз, нагромадження займенників тощо: «Чинники, що обумовлюють стереотипію стилю казки, складні й багатоаспектні. Зрештою, генетично стереотипія сягає корінням тієї історичної дійсності, яка породжує відповідні казкові елементи, мотиви, сюжети. Це обряд, архаїчні уявлення,

вірування, типові соціальні й сімейні колізії, – словом, та дійсність, яка дістала відображення в казці «значною мірою через перекодування побутових узагальнень» (Путилов. Проблемы типологии этнографических связей фольклора // Фольклор и этнография. – Л., 1974, с. 7.)» [Разумова 1991, с. 112].

До елементів естетики несподіваного, на думку І. Бано, належить «включення повсякденного життя у казковий текст (актуалізація) чи разом з продуктами індивідуальної фантазії казкаря такі стилістичні засоби, як те чи інше несподіване порівняння, монолог розумового чи емоційного наповнення та уповільнення» [Banó 1988, p. 19].

Своєрідна – з переважанням естетики тотожності пропорція обох елементів є одним з найважливіших естетичних показників міри цінності народної казки.

Образ автора (оповідача) свідчить про дієвість антропоцентричного принципу, бо автор – це іманентний суб'єкт тексту казки, яка починається і закінчується зусиллями автора, за його волею розвивається сюжет: «Ця своєрідна внутрішня свобода, змінність уснопоетичного стилю уможливило те, що в дослідження казки як інтегруючого чинника ми вводимо казкаря. Досі в попередніх теоріях цю точку зору достатньою мірою не виділяли. Адже не ті чи інші дані біографії, а інтегруючий принцип диктує потребу поставити особистість казкаря в центр уваги» [Ortutay 1940, p. 18].

У зв'язку з цим виникає питання про двоплановість суб'єктної організації казки. З одного боку, автор-оповідач присутній у зачині, кінцівці та коментарях, існує у часовому вимірі теперішнього, тобто в одному часі з читачем, що сприймає оповідь. З іншого боку, основну частину казки організовано за законами безособового існування, а значить вона належить до далекого минулого. Двопланова суб'єктна організація оповіді дає можливість оповідачеві розповісти про казкові події, не наголошуючи на їхній достовірності, відносячи їх до далекого невизначеного минулого і коментуючи їх з теперішнього, з позиції сучасника читача. При цьому цінність розказаної казки не знижується, оскільки подібна особливість суб'єктної позиції оповідача знімає з нього відповідальність за правдивість розказаного, й читач сам має вирішити – вірити в достовірність описуваних подій чи ні.

Наявність оповідача виявляється передусім в ініціальних, фінальних та ін. формулах, які є важливими стилістичними елементами поетичної структури казки і суттєвими елементами її структурно-композиційної побудови. Багато праць присвячено вивченню сталих формул, їх ролі в казці [Новиков 1974, Рошияну 1974, Аникин 1959, Крук 1989, Berze Nagy 1943, Nagy 1978, Kovács 1980, 1983 та ін.].

Казка починається зачином (формулою початку, ініціальною формулою): «Авторська присутність у поверхневій структурі зачину казки позначається цілою низкою маркерів антропоцентризму, а саме: у номінаціях хронотопу, в дескрипції фізичної присутності казкаря, його статусу в соціумі, в авторському коментуванні сюжету, у ставленні адресанта до адресата, у лінгвокреативній діяльності казкаря тощо» [Лещенко 1996, с. 3]. Тут насамперед виявляється внутрішня структура мовця, його знання та думки, потреби й бажання, установки та пріоритети, почуття та емоції.



Більшість дослідників основною функцією казкового зачину вважає введення слухачів в ірреальний світ, світ чудесних перетворень, де існує інший час і простір. Зачин налаштовує слухачів на сприймання казки, її «частоту». Однак у зачинах можуть вказуватися й важливі моменти з життя персонажів тощо, тому він є своєрідною підготовкою до подальшого розвитку казкової дії, а іноді й початком розгортання самого сюжету. Ініціальна формула не лише розкриває буття героя, а й характеризує його за соціальним статусом, віком, сімейним станом і називає його для однозначної ідентифікації в подальшій оповіді.

Одним з характерних моментів казкового зачину є позачасова фіксація подій: «Це було давно, коли раки ще вміли свистіти, люди коромислом стріляти, а верби родили фіги з маком»; «Хоч вірте, хоч ні, як собі хочете. Було це тоді, коли кури шпори мали і замість півнів горлали. Коли в лісі вовки голодні голодували, а лисиці охороняли квочок, як своїх дочок». З угорських це – «Давно-давно, у ті часи, коли вовки ще жили в одному хліві з баранами, а пастухи їли за одним столом з королями, жив...»; «Не в нашій державі, а далеко-далеко там, де людська нога рідко ходить, куди лиш потята часом долітають – жив собі один чоловік – Кожум'яка»; «Раз було, де не було, там, де небо з землею колись зійдуться, був один чарівний колодязь». В основі багатьох подібних примовлянь покладено оксюморон.

У зачинах виявляється і загальна тенденція казкаря розважити, розсмішити слухачів, подаючи в незвичному, часто гумористичному світлі казкові істоти, явища й предмети: «Dimben innen, dombon túl, ahol bokorban terem a bocskor, és a csizmát csak úgy a fákrol kell leszakítani, egyszóval Sosevolt országban, Nemleled falván, élt egy derék, jóra való ember. Ennek a légynek sem ártó jámbornak boszorkány volt a felesége» [Három arany 1973, p. 65] – (За горою, за пагорбом, де на кущах ростуть постолі, а чоботи треба збирати з дерев, словом, в Неіснуючій країні, Небувалому селі жив один гарний, добросердий чоловік. У цього чоловіка, який і мухи не зачепить, дружина була відьмою).

Нереальним є й місце дії, яка відбувається у якомусь невизначеному царстві – Тридев'ятому, далеко за морями і горами тощо: «Не в нас і не тепер, за скляною горою, де вітер не довіає, де сонце не догріває, де птахи не долітають»; «Бив де не бив, десь за горами, за лісами, недалеко од кінця світу жив собі цар» [На вербі дзвінчик 2002. с. 31]; «Dombon innen, hegyen túl, ott, ahol a kurta farkú malac túl, az Ezüsterdő mellett, a Rézhegy tetején, magas falú büszke várban lakott egy gonosz király» [Három arany 1973, p. 5] – (3-за пагорба, за горою, де куцохвосте порося рие землю, біля Срібного лісу на Мідній горі, у гордовитому замку з високими стінами жив один злий король); «Túl hetvenhét hegyen, hetvenhét völgyön, de még hetvenhét rengeteg is túl, volt egyszer egy kidőlt-bedőlt falu viskó» [Там само, p. 15] – (За 77 горою, 77 долиною, та за 77 дрімучим лісом була раз хижа з похиленою стіною).

В угорському фольклорі часто трапляється стереотипна формула «за Оперенційським морем», де Оперенція (Бергенгоція, Гіргация) – це далека, поза межами повсякдення, казкова країна. Загалом саму назву пов'язують з назвою колишньої ав-



стрийської провінції Обер Еннс, де нібито ставали на постій угорські гусари, а море вживалося на позначення великих місцевих боліт. Угорський дослідник Лайош Амі пов'язує цю назву з «великою водою», тобто це острів, не просто звідусіль оточений водою, вода тече також над і під ним [MNL 1981/4, p. 93]. Як жартівлива формула вираз вживається також у докучливих казках. Казка теж принесена з цієї країни: «Az országoton megy tíz ezer kocsi, minden kocsin tíz ezer hordó, minden hordóban tíz ezer zacskó, minden zacskóban tíz ezer mákzem, minden mákzemben tíz ezer mennykő. Mind e mennydörges mennykő üssön belé abba, a ki az *óperenciából* hozott mesémre nem vigyáz!» [Erdélyi 1855, p. 286] – (Шляхом їхало десять тисяч возів, на кожному возі було десять тисяч бочок, в кожній бочці десять тисяч мішків, у кожному мішку десять тисяч макових зерен. У кожній зернині десять тисяч громів. Хай всі ці громи й блискавки влучать у того, хто не слухає казку, яку я приніс з *Оперенції!*).

Дуже розповсюдженою в регіоні є формула існування «був, де не був» та її варіанти, що є запозиченням з угорської мови (див. про це далі), і яка теж передає невизначеність, хисткість казковий подій. Є різні варіації цієї формули: «Тут не було, і там не було, та все-таки було...»; «Було, де не було, неси біла кобило, а біла не може, то чорна допоможе»; «Egyszer, amikor se tenger, se ember nem tudta, hogy vót, vót egyszer egy szegény kondáslegény az üveghegy alatt» [Felsőtiszai 1956, p. 5] – (Раз, коли ні море, ні людина не знали, що вони були, був раз бідний свинопас під скляною горою).

До формули може додаватися заява казкаря про достовірність/ недостовірність казки, правдивість самого казкаря. Це давало простір фантазії казкаря, адже у казці все можливо: «Вірте не вірте, а в нашому селі жили колись чоловік та жінка, про яких говориться в цій казці»; «Аби не збрехати і правду не сказати»; «Був – не був, та кажуть люди, що був»; «Жив раз славний цар. Забув, де царював»; «Жив на світі парубок, який називався Свербиногою. Був чоловік здоровий. Брешу... Не зовсім і здоровий був...»; «Казка – небилиця, хай у наших панів лисіє потилиця»; «Hát, ha hiszitek, ha nem, így vót» – (Тож чи вірите, чи ні, так було); «Na, most hallhassanak ide. Egy olyan mesét mondok, ami meg is történhetett. Én azért nem mondom, hogy megtörtént, de hát ki tudja. Hát egyszer vót, hun nem vót» – [Felsőtiszai 1956, p. 220] – (Ну, тепер слухайте сюди. Я розповім таку казку, події якої могли насправді відбуватися. Тому я не кажу, що відбувалися, а втім, хто його знає. Отже, раз було, де не було.)

Формули мають свою специфіку у різних народів, зокрема угорським традиційним зачинам властиві такі особливості, як згадки про скляну чи іншу гору, прогресуюча формула із стереотипними виразами. До прикладу, про спідницю з багатьма складками, в одній з яких зачаїлася блоха: «Egyszer volt, hol nem volt, még az Óperenciás-tengeren is túl, egy nagy tenger annak a közepén egy nagy sziget; ennek a szigetnek a közepében egy nagy hegy, s a hegy tetején egy ezeregy éves fa. Ennek volt kilencvenkilenc ága, a kilencvenkilencediken fityegett egy kilencvenkilenc rejtekés tarisznya; ennek a kilencvenkilencedik rejtekében volt a Laci bátyám kilencvenkilenc

levelű bibliája, s ennek a kilencvenkilencedik levelék olvastom ezt a mesét» [Benedek 2003/1, p. 5] – (Раз був де не був, аж за Тридесятим морем, посеред цього великого моря був великий острів, посередині цього острова велика гора, на вершині гори тисячолітнє дерево. У нього було 99 гілок, на 99-й висіло 99 схованих торб; у 99-му сховку була Біблія мого брата Лаці з 99-ма сторінками; на 99-й сторінці я прочитав цю казку).

Наведений приклад, як і наступний є, власне, примовкою, яка містить щось незвичне, але привабливе для читачів: «Цю казку яюсь розповіла баба – дідові, сусід – кумі на толоці, кума – вороні та сороці. Сорока жити не могла, доки всім не рознесла. Від неї і я знаю та й вам розповідаю» [Казки Буковини 1973, с. 98]. Сорока може також принести казку від одного чоловіка з гуцульського села.

Характерною темою ініціального фреймового блоку регіону є зачин з описом жалюгідного становища бідного чоловіка, що має багато дітей – їх стільки, як у *решеті дірочок*, та ще й одною більше, вони такі бідні, що навіть церковна миша в них не виживе, діти плачуть з голоду тощо.

Опис гіперболізованої бідності казкар вводить передусім як традиційну формулу краю, до того ж вона відображає реальне становище незаможних селян, до яких він сам належав. «Бідний» тут набуває семантичного відтінку – «хороший», саме таким і має бути герой. Згідно ж із розвитком сюжету злидні є стимулом для того, щоб герой вирушив у дорогу.

Оповідач може вибирати зі свого казкового багажу будь-які варіанти формул, дещо змінювати їх, доповнювати тощо. Він може нагромаджувати різні формули, поєднувати запозичені й традиційні українські: «Було де не було, у 77 державі, за склянню горою, за панською бородою. Так би пани/вороги держалися на силах, як пісок на вилах. Був один Минька/Монька – носився злегенька, мав штани полотняні, дерся на стіни дерев'яні» [Зачаровані казкою 1984, с. 108]. Варіювання формули здійснюється не лише на рівні лексики, але й на логіко-семантичному та синтаксичному рівнях, що й визначає різноманітність і оригінальність ініціального блоку.

Автор-оповідач настроєний на певну аудиторію, до якої він і звертається, з якою спілкується й має враховувати її особливості. Він може апелювати до конкретного слухача, зокрема до дітей: «Я вам, дітки, розповім...», чи назвати когось на ім'я. Він може спонукати читачів задуматися про джерело казки: «Цю казку, може, й чули де, а може, й ні, бо таких казок багато є»; «Про дідову і бабину доньку є багато казок, але це не така. Давно-давно одна баба, як ще дівкою була, нажила собі дитину...»; «Na hát annyiféle halászrul meg hálórul halottak már magok mesét, hogy attul félek, ez nem lesz olyan érdekes. De hát azért elmondom, mert hogy éppen ezt következik. Hát vót egyszer egy nagyon ügyes halászember» [Felsőtiszai 1956, p. 274] – (Та ви вже стільки різних казок чули про рибалку та сіті, що я боюся, ця не буде такою цікавою. Розповідатиму тому, що саме вона на черзі. Отже, був раз дуже вправний рибалка).

Певна річ, казкар одразу ж прагне зацікавити слухача, змусити його замислитися, вразити, ошелешити тощо. Так угорська казка «Чому на землі вже не живуть ча-

рівники?» починається розмірковуваннями саме над цим питанням: «No hát ez már olyan nagy kérdés, hogy szinte megáll az ember esze. Ki is tudná azt kitanálni, miért nem lakik a földön a tündér? Hát bizony sokan megpróbálták már azt is kitanálni, de még eddig nem sikerült senkinek. Én meg megtudtam azt egy falubeli embertől, hogy van a hegyek alatt egy kis ház, osz tán abba lakik egy százesztendős öregasszony, az tud mindent. Na, ha az mindent tud, én csak kitudakolom tőle, miért nem lakik a földön tündér?» [Felsőtiszai 1956, p. 321] – (Ну це вже таке складне запитання, що від нього аж голова вернеться. Хто може відповісти, чому на землі не живуть чарівники? Певно, що багато хто намагався дати відповідь, та досі це нікому не вдалося. Я почула від одного мешканця села, що під горою є невеличка хатка, а в ній живе столітня стара бабця, яка все знає. Ну, а як вона все знає, то я й питаю в неї, чому на землі не живуть чарівники?). Далі вже триває розповідь від першої особи: казкарка помандрувала в гори, зустріла старого, який, власне, і дав відповідь на запитання, тобто розповів казку про чарівників. Тобто обрамлення казки тут є більшим і цілком реалістичним.

У зачини казкар також вводить реальні події, власні життєві спостереження та висновки або ж почуте від старих людей. Це, до прикладу, згадки про солдатську службу, панщину: «Це сталося у ті давні часи, коли простих людей до війська вербували. Йшов чоловік на службу молодим, а вертався старим. В одному селі хлопець оженився, а вже за тиждень по весіллю дістав наказ йти у військо. Чоловік був бідним і не міг відплатитися. Так двадцять два роки втратив на чужині. Кінець-кінцем демобілізувався і повертається додому. А давно поїзди й авта не ходили. Треба було йти пішки або на возі везтися» [Три слова 1968, с. 205]; «Amikor még tizenkét esztendőt szógáltak a kiráznak, akkor obsitot kaptak, akik leszógáltak a tizenkét esztendőt. És akkor minden ruhástul, ami az ő felszerelése vót, avval jött haza, csak a puskát kellett leadni. A többit minden hozta magával» [Ungi népmesék 1989, p. 476] – (Колись у давнину служили королю дванадцять років, і ті, хто відслужив дванадцять років, виходили у відставку. І тоді в тому одязі, що був їхнім обмундируванням, верталися додому, лише рушницю слід було віддати. Решту приносили з собою); «Це було дуже давно. Тоді ще колія не ходила, дідичі гнали людей на панщину, били, мордували їх і нікого не боялися – ні бога, ні чорта. Мали страх тільки перед чумою, яка ходила мов королева по світі. Як приходила, то навіть великі пани покидали свої палаци і тікали, мов зайці від бубна» [Чарівне горнятко 1971, с. 133].

Є згадки про історичні події та реалії, географічні назви: «Це сталося ще тоді, коли на Буковині не було лісу без вовка, що крав овець із кошар, і села без корчмаря, який пускав на людей горілчану ману» [Казки Буковини 1973, с. 76]; «Не нині і не вчора, ще за тієї Польщі, що в тридцять дев'ятому розсипалася, як діжка під плотом, жив собі під Прутом старий різьбяр Кирило» [Чарівне горнятко 1971, с. 194]; «Колись давно, либонь, ще за *небіжски Австрії*, або ще й раніше, в одному селі жили три брати. Вони були такі гожі умільці, що до пари їм на цілому *Покутті* ніхто не підшукав би: на що очима раз поглянуть, те й руками зроблять. Тож брати ніколи без діла не сиділи. Почув я якось про майстрів багатий барон, маєтки якого

простягалися від *Снятина до Коломиї* [Чарівне горнятко 1973, с. 195]; «Egyszer vót, hogy nem vót, azt hiszem itt vót valahun a *Kárpátokba*, mert hogy olyan nagy erdő még a világ végén sincsen, mint erre mifelénk» [Felsőtiszai 1956, p. 351] – (Раз було, де не було, та гадаю було десь тут у *Карпатах*, бо такого великого лісу немає й у кінці світу, як ці наші ліси). «*Danában-hajdanában*, amikor még girbegurbán kanyargott a *Tisza* vize – s már miért ne folyt volna kanyargósan, ha egyszer vak lovak barázdálták a medrét, – egyszóval régennél régebben, *Tiszán innen, a Batáron túl*, a paládi sötét erdőben, annak a kellős középén, állt egy kis házikó» [Három arany 1973, p. 68] – (Давно на *Дунаї*, коли ще звивисто текла вода *Tиси* – і як їй не звиватися, якщо колись сліпі коні бороздили річище, – словом, давніше давнішого, *із-за Тиси за Батар*, у темному паладському лісі, в самій його середині, стояла хатинка).

Початкові формули можуть будуватися на антитезі до традиційного зачину: «Не за високими горами, не за глибокими морями, і не в Тридев'ятому царстві, а в горах Карпатах, під полониною, у багатодітній сім'ї народилася ще одна дитина – чотирнадцята» [Казкар 1995, с. 191].

Зачин може розростатися в ціле оповідання, яке починається традиційним примовлянням, що будується на градації й має на меті насмішити, розважити, зацікавити слухачів: «Слухайте мене Горішнього та й Мелика грішного. То оті два, що рубали дрова, та й ті три, що ганяли вітри, та й ті чотири, що горох молотили, та й ті п'ять, що у вівсяній соломі сплять, та й ті шість, що держать кобилу за хвіст, та й ті сім, що у них була церква з книша, пирогами побита, а ковбасні двері яйцем замкнені» [Зачаровані казкою 1984, с. 328].

Далі казкар від першої особи розповідає розважальну історію про свої відвідини церкви, де на посміховище виставлені піп з попадею, яких народ полюбить робити об'єктом жартів. Несподівані порівняння, приказки та прислів'я, римовані рядки додають гостроти і чарівності іронічній приповідці: «Прийшов я до церкви. Я там поклонився і об яйце голову розбив. Зайшов я до церкви, а там попище, як вівсяний снопище, ходить коло престола, і тягнеться за ним свинська застола. Питає мене піп: – Що треба, хлопче? – Пирогів, панотче! – Йди до попаді – дала іншим, то дасть і тобі. – Прийшов я до попаді, а попадя сидить за столом і приклалася ковбаном. – Попаде, попаде, від вас ковбан пропаде! – А попадя вхопила поліно і – хрясь мені в коліно! – Я не знав, що робити, як попадю перепросити. Попадю перепросити не мож, бо вона плаче, як дощ. А чому плаче? Бо піп у царину каще! Та досить фіглювати – час казку зачинати» [Там само].

Згідно зі структурою і поетикою чарівної казки події в ній є обрамленими на початку і в кінці, тобто вона має й кінцеві формули, що завершують казку. Мета казкаря тут полягає в тому, щоб розрядити увагу слухача, нагадати про існування реалій, викликати усмішку, чи привернути увагу до самого казкаря з метою отримання вдячності чи подарунка: «У цілому наявність фінальних формул у казці обумовлена фінальною антитезою, в основі якої лежить принцип симетричної організації цілого – художнього твору, і необхідністю логічного виходу із специфічного

акту соціальної комунікації. Мета кінцівки – вказати на вирішення конфлікту, дати оцінку подіям, що відбувалися, й обіграти ситуацію, що характеризується стабільністю становища і просторово-часовою орієнтацією, характерною для зачину чи продиктованою ним» [Крук 1989, с. 142].

Наявність казкаря виявляється в суб'єктивному коментуванні, створенні враження присутності героя, соціально-територіальному варіюванні мови та ін.

Фінальні формули містять повідомлення казкаря про закінчення казки. Оповідачі широко використовують можливості казкового вірша: «Розбився горнець, а нашої казці кінець»; «Сіла муха на стілець, а казці одразу кінець»; «Ось вам і казка, а мені бубликів в'язка»; «Вам казочка до кінця, мені чарочку винця. Кому чарка, кому дві, кому нема й одної»; «Казка скінчена і розтолкована»; «Я сів на камінь – казці амінь»; «Сів я на весло – сюди мене принесло»; «А я сів на потак – порахуйте, чи не так»; «Хто казав, той медок лизав, а хто слухав, той медок нюхав» та ін.

Для угорців такими формулами є: «Ось кінець, тікай з з ним!»; «Так було, був кінець, була казка»; «І досі живуть (щасливо), як не повмирали»; «Якщо стане нудно, можемо піти туди, де не дме вітер, й де з ковбаси плетуть паркан»; «Досі ти слухав казку, тепер вчися з неї»; «Якби моя свиня мала довший хвіст, моя казка могла б тривати й далі»; «Далі я б оповідав, якби там перебував»; «Досі була казка, тож тікай з нею, як втомився, зупинись, попроси склянку, напийся з неї!»; «Ну, тут вже казки нема. Тож сідай на коня, та збирайся, вже їдемо».

Дані формули є стереотипними й не пов'язаними зі змістом казки. Та винахідливий оповідач може майстерно включити їх в основну оповідь: «Горшкодрай мовчав. А коли люди мовчать, то й казочка кінчається».

З казкових подій оповідач виводить слухачів, заявляючи про те, що нікому достеменно невідомий подальший розвиток подій: «Не знаємо, що було потому, про це у казці не розповідається»; «Він пішов мандрувати, і, можливо, ще й досі мандрує»; «Кожен каже, що його царівна... І до нинішнього дня ніхто не знає, чия царівна. Не знає ані той, що казав, ані той, що слухав»; «Я вже там не був, і дале ніч не знаю».

Згідно зі своїми уподобаннями казкар може ввести пацифістське закінчення – царевич та його родичі отримали по державі. І всі народи цих держав жили собі в мирі.

Недостовірність казкових подій передається і таким оригінальним способом, як марність пошуків чарівних предметів у реальному житті: «А той млинок, бігаль, шабля і кипиняг не знаю, де ділися. Тільки знаю, що раз, як десь вадасив у лісі, то стратив. Хто хоче, може шукати, то все його буде, як знайде. Небожата! Не трудіться, бо задармо будете шукати. Не один уже шукав, та не знайшов – і не знайде – ніколи, ніколи...» [Дерев'яне чудо 1981, с. 87].

Антропоцентризм виявляється і в фізичній присутності казкаря у фіналі: «А все це правда, бо я там був і все видів на свої власні очі»; «Було таке весілля, якого й світ не бачив. Аякже!», що нібито служить жаргівливим підтвердженням достовір-

ности подій. Оповідач з гумором під'юджує слухачів: «А хто не вірить, хай перевірять!»; «А mese eddig vót, aki nem hiszi, kérdezze meg azokat, akik látták a sok írott könyvet is róla» [Felsőtiszai 1956, p. 344] – (Досі була казка, хто не вірить, хай спитає тих, які бачили багато книжок, де про це написано); «Кед не віруете, придіть подивіться»; «Це чиста правда, бо мені її розповів мій няньо, а моєму няньові – розповів його няньо. А прадіди наші ніколи не говорили неправду! Через те треба вірити й казці» [Три слова 1968, с. 149]; «А хто не вірить, хай вилізе на золоту яблуню й залишиться у нас на обід, вечерю» (угор.).

Казкар жартівливо переконує читача в реальності персонажів: «Через короткий час вони поженилися. Я їх обох зустрічав у Львові – ходили по місту і самі не знали, що купувати» [Чарівне горнятко 1971, с. 205]. Казкар може наголосити на тягlostі традицій: «Досі тривала казка, і все було так, як розповідав мені мій батько»; «Eddig vót a mesém, nincsen már több belüle, de aki nagyon szeretete, hónap is kap belüle. Senki meg ne csudálja, hogy annyi sok van belüle. Hiszen mesélt az apám, de még tán a nagyapám is azt csinálta mindig, mikor ráér. De hát ű már régmeghótt» [Felsőtiszai 1956, p. 243] – (Досі була моя казка, більше її немає, та хто дуже захоче, завтра отримає ще. Ніхто не дивується, що казок так багато. Адже мій батько оповідав казки, та й, либонь, мій дід, коли мав час, завжди це робив. Та він вже давно помер).

Казка зазвичай закінчується весіллям. До опису весільного бенкету оповідач майстерно вводить і себе як одного з учасників, що бачив усе на власні очі. Тон таких кінцівок жартівливий, вони містять потішні слова, жарти-примовки, веселі небилиці. Виклад від першої особи та детальний опис розваг, спілкування з учасниками тощо створює ефект правдоподібності, адже оповідач має предметні докази своєї участі у події: «І я там був, мед-паленку пив, нич ся не журих... Далі сів на лушпинку з яйця, поплив морем до вітця. Тут лушпинка ся розпала, та й наша казка ся розстала» [Зачаровані казкою 1984, с. 193]; «Я теж там був і ушкварив такого аркана, що молодша царівна трохи не закохалася в мене. Добре, що не закохалася, бо якби то сталося, треба було би починати нову казку, а в мене вже язик розпух від балаканини» [Чарівне горнятко 1971, с. 110]; «Вчинив таку гостину, що чути було музику й спів аж у сьому державу» [Дідо-всевідо 1969, с. 180]; «Megtartották a lakodalmat. Fojt a dinomdánom, a sok hús meg a lé. Még az árvagyereknek is ekkora mákos kalács vót a kezökbe!» [Ungi népmesék 1989, p. 114] – (Влаштували весілля. Почався бенкет, багато м'яса й соку. Навіть у сиріт у руках був аж ось такий маковий калач!); «Megtartották a nagyszerű esküvőt, a nagy lakodalmat. Ojan lakodalmat csaptak, hogy Hencidátul Bencidáig fojt a bor, még a kutyák is feketekávét ittak. Űk pedig boldogan íltek. Még most is ílnek, ha meg nem haltak» [Ungi népmesék 1989, p. 256] – (Влаштували чудові заручини, велике весілля. Таке весілля зіграли, що від Генціда до Бенціда лилося вино, й навіть пси пили чорну каву. А вони жили собі щасливо. Й досі живуть, як не повмирали. У закінчення влітаються й місцеві назви: «Az volt csak a lakodalom, Szólt a duda, a cimbalom! Szólt hangosan, sokáig, elhallatszott, Beregszáztól Budáig, Tiszától a Dunáig» [Három arany, p. 64] –

~~~~~  
(Весілля справляли, на волинці, цимбалах грали! Грали довго, голосисто, це усі почули, від *Берегова до Буди* в краю, від *Тиси до Дунаю*).

Казкар вводить у фінал й окремі деталі з сюжету казки: «Együtt tartották meg a lakodalmat, ami olyan vót, hogy még az árva gyermekek is sült hús evett. Én is ott voltam, annyit ettem a fácanpecsenyébül, hogy beteg lettem. De adtak abból a csudavizbül egy pár cseppet, oszt meggyógyultam tüle. A fiatal pár dióhéjbe kerekedett, hónap legyen a ti vendégetek. A mese eddig vót, a kút még ma is megvan, de kevesen keresik, mert messze is van, még osztán kevés az olyan ember, aki megfogadja az anyja szavát» [Felsőtiszai 1956, p. 36] – (Разом справили весілля, на якому навіть сироти їли смажене м'ясо. Я теж там був – так об'ївся смаженою з фазана, що навіть захворів. Та дали мені з тієї води пару крапель, і я виликувався. Молода пара сіла в шкарлупу від горіха, за місяць стануть вашими гостями. Досі була казка, а колодязь існує й зараз, та мало хто його шукає, бо знаходиться він далеко, та й мало таких людей, які до-слухаються до материних слів); «Most csapták csak igazi dinomdánom. Még a táltost is az asztalhoz ültették. Ettek-ittak rogyásig, és közben Aranykézü Jánost éljenezték. A király szolgák boldog-boldogtalannak libacombot osztogattak, a kutyák kolbászt faltak, a macskák tejfelt nyaltak, és egy álló hétig sült malacoc futkározta az utcán. Itt a vége, fuss el vele!» [Három arany 1973, p. 83] – (Тут-таки почалося справжнє бенкетування. Навіть чарівника посадили за стіл. Їли-пили від пуза, а між тим сла-вили Золоторукого Яноша. Слуги короля ділили гусячі стегенця поміж щасливими і нещасливими, собаки лигали ковбасу, кішки лизали сметану, й цілий тиждень смажені поросята бігали вулицями. Тут і кінець, тікай з ним!); «A mese eddig vót, aki látta hiszi, hogy olyan szép is vót, én nem láttam, de azért elhiszem, mert sokat járok hajnalba, oszt szoktam látni a felkelő napba a napkirálynét» [Felsőtiszai 1956, p. 164] – (Казка тривала доти, поки Королеву Сонця бачили й вірили, що така красива, я ж не бачив, та повірив, бо часто встаю на світанку, й у сонці, що сходить, звук бачити королеву сонця).

У кінцівках наявні й натяки на винагороду, які загалом менш характерні для казок регіону.

Інколи такі фінальні формули перетворюються в розлогі описи фантастичних пригод казкаря з переліком їжі на напоїв, перебігу весілля та його власних вчинків, над якими він сам підсміюється: «Там велика свадьба була. На тій свадьбі і я був за іноша. Спершу їсти панам носив, потім пішов і я трохи заграти. Справив собі з вівсяної соломи та й із листя шарканти, ходив туди, викручуючись. Поливка у чотирьох міхах була вся спакована. Раз, як я іграв, запнувся шаркантивом за міх, міх розпоровся, поливка вилялася, стала велика вода. Я тоді напудився та на піч, із печі на під, а вода всюди за мною. Ось дивлюся, а он той (показує на когось із присутніх) хотів утопитися у тій воді, найшов на поді залізні вила, лиш такі, що діти ними бавилися, я хотів подати йому, але не потрапив, лише кинув у нього. Хай подивиться хоть хто, чи не має там знак – дві дірки (вказує на нас), де його пробив. Вода пішла на під, я найшов із горіха шкарлупину, сів у неї, не мав чим гнати, узяв

стебло та тим. Вода мене несла – із чотирьох міхів весь світ залляла. Там було помело, за мною путь замело» [Дерев'яне чудо 1981, с. 63, 64].

«Так той брат ужениу сьа, спровадиу сибі велику музику і зачинай висільа. І йа буду ти-х та тім висільі, давали минь іїсти і пити, і у кишеньу дали й за пазуху, і у хустину навйазали і у торбу наклали... Але йа буу пїаний – лежало у кутку у коморі клоча – і йа ліг у нему йї заснуу. Але там дуже стрільали з гарматіу, і брали се ключа і набивали до гарматіу. Там йїден сват молоденькій прийшоу, загорнуу те ключе зо мноюу і забиу йу гармату. Йак вистрілили з теїй гармати, і йак вистрілили, та й йа литьіу та й литьіу, та й прилетьіу у ту до вас, до хати, і на лавці сьіу і вам оповіу. У ті байці кінец, і горівки збанец, і хльїба дробйаска, і кобас вйаска і цибер кісьільу, і усьї гостьї подьільу. – Те, што минь там дали то йа те ніс» [Роздольський 1895, с. 26].

Основним прийомом зображення тут служить іронія, забарвлена переважно у легкі, добродушні й дещо скептичні тони. Лукаву насмішку казкар спрямовує переважно на себе й на саму казку, вважаючи її вигадкою: «Казка-небилиця, най панам лисіє потилиця. Я сів на потік, та й аж сюди втік. Я сів на весло – і аж сюди мене принесло»; «Eddig vót, mese vót, Kelemennek kedve vót. Kanna méz vót melette, kanalazd ki belüle! De csak akkor, ha lehet, hazudtam, mer vót kinek» [Pallag 1988, р. 198] – (Досі бувало, казка тривала, Келемена радувала. Поряд з медом дїжка, хай черпає ложка! Та лише тоді, коли можна, я брехав, бо було кому).

З розлогих описів особливо чітко видно, як казкар модифікує фольклорний текст, розширює, нарощує, вживає різні стилістичні прийоми та засоби (гіперболи, епітети, метафори, повтори, синоніми, інверсію).

У деяких варіантах оповідач з'являється в кінцівці як виконавець фольклорних творів, тобто нібито в реальних обставинах і в реальному місці: «Тоді цар сказав зробити велику гостину, запросити багато людей. Царські слуги ходили запрошувати по всіх містах і селах. Прийшли вони й до нас, на Полик, і кажуть, що треба мені збиратися до царя на балъ. Хтось шепнув цареві, що я знаю багато співанок і казок, то цар сказав, аби я там, на балю співала й казки розказувала. А я беру й чоловіка, бо він мене саму-одну нікуди не пускає. Вже ми там балювалися: їли, пили, танцювали, а додому мусили пішки йти. Ще й по дорозі замість хльїба сухої кори давали і їли. Коли з'їли, джерельної водички напилися й здорові були» [Срібні воли 1995, с. 286]; «А ви, друзі-читачі, розповідайте цю казку про нашого Юрка-доктора та спритного Івана. І знайте, якщо вам буде погано, до покличте до себе Юрка. Він вам допоможе, бо від усіх недуг лікує, добрі ліки має, захистить і порятує, болі всі знімає. І робить це задармо або за символічну плату, хто що може дати. Не так, як сучасні наші лікарі – лиш тоді лікують, коли їм тицьнуть у кишеньу або в жменю круглу суму грошей. Інакше й Богу душу можеш віддати, і ніхто тебе не прийде з біди рятувати. А на Йванка не сердіться, що таке він робить, що дурних панів, попів із розуму зводить, що мав справу з попадею, у пеклі з чортами, то лиш тому, щоб не ходив піп за чужими жінками. А за мене, казкаря, ви не забу-

вайте, хоч сидячи, хоч стоячи казку прочитайте. Народився я в Другові, босий все гуляв, з Синевира до Теремлю бокори справляв. Живу тепер у Вишкові, свою хату маю і на призьбі файні казки дітям повідаю» [Золотий птах 1998, с. 80]. Згаданий казкар, Михайло Майор, полюбляє римовані приповідки, адже він знає і виконує також коломийки.

Задля більшої достовірності оповідачі називають і свої імена: «Цар вчинив велику свадьбу. На тій свадьбі погодився старостувати *Галиця Михайло* *Михайлович*. На честь молодих дуже стріляли з канонів. Піднявся такий гук, що земля дрижала. І я тоді вглух на одне вухо і з того часу погано чув. Там я сів на весло – сюди мене принесло. А я би тепер дуже хотів піти у той край і узнати, чи ще живуть близнюки Іван і Йосиф, чи ще живуть їх жони. Коли живі, то узнаю, що там з ними було і розкажу вам. А так при сім слові ви живіть здорові, а казці кінець» [Зачаровані казкою 1984, с. 100]; «І йа, *Вонуфрій Стольар* там буу – йак зачали там стрільяти с канонів на віват, але йа *Вонуфрій Стольар*, вина напиу сьї багацько й меду, і йа собі лыг трошечки у каноньї. Йак на віват зачали стрільяти, йак с того канона вистрілиу йак зачау литьїти – аж до Берлина упау. Йа ужениу сьа, і тутенька ту прахтику усьу сказау, шо йа видьїу» [Роздольський 1895, с. 39]; «А за той час, що їх не було, жінка з дітьми журилася та й сяла різні квіти. Між тими квітками пишно розцвіла червона півоня, а цю казку розказала *Юрчачка Доня*» [Золота вежа 1983, с. 16].

Закінчення може звучати й цілком реально, відображати соціальні погляди оповідача: «І молодий цар перебрав державу. Знайшов собі красну дівчину з бідного роду, чесну, просту, роботящу челядину. Заручилися і справили свадьбу. На весілля жених запросив своїх братів. Він не хотів просити царів, королів, графів, великих панів, бо поважав і любив бідних, робочий народ» [Зачаровані казкою 1984, с. 68].

Для кінцівок побутових казок характерні моральні сентенції, які можуть бути вираженими звичайною фразою: «Се була не казка, а істинна правда, бо сьак на світі буває» [Зачаровані казкою 1984, с. 442]; «Отак-то буває за лїнивство, за ледарство». Та особливу значущість кінцівки-моралїте набувають тоді, коли за тривалий період існування стають стійкими пареміями – прислів'ями та приказками.

Фінальні формули у короткій виразній формі виражають ідейну суть казки, її мораль, ставлення самого казкаря до подій, його понять про добро і зло, що йдуть в руслі моральних уявлень усього народу.

Авторська оцінка виявляється і в інших частинах тексту, де автор-оповідач загалом чітко розмежовує фантастичні казкові події та реальність і коментує їх з теперішнього часу, в якому він перебуває разом з читачем. Подібні коментарі за-свідчують суб'єкту позицію автора / аудиторії й у казках можуть бути представлені ремарками, авторськими відступами, риторичними питаннями, відповідями на незадані слухачами питання та іншими засобами авторської оцінки оповіді. Вони залучають слухача до роздумів оповідача, спонукають пристати до його точки зору, створюючи при цьому у слухача ілюзію свободи вибору і рівноправного партнерства з оповідачем у веденні дискурсу.



І в такому псевдо-розмовному реєстрі оповідача й слухача перший завжди визначає можливу суб'єкту позицію слухача, підпорядковану оповідачеві. Однак кінцевою метою двопланової діалогічної суб'єктивної організації дискурсу казки є забезпечення сталого інтересу адресатів до оповіді й адекватного розуміння казкової фантастики: «Метою оповідача є пробудження і привертання уваги, що досягається змінністю, нагромадженням подієвих масивів. Однак перебіг різноманітних подій повністю не вдовольняється рівномірно прискорюваним ритмом, і тому оповідач постійно шукає несподіванок, неспокійних, не очікуваних поворотів, раптових, хвилюючих перемін, нових раптових переходів і як умілий чарівник, прагне вразити аудиторію. Дія є драматичною, всуціль відбуваються події, а роздумам, ліриці заледве знаходиться місце. Він нагромаджує і в один вузол стискає труднощі, здавалось би, усуває зі шляху всі можливості їх розв'язання, аби потому раптово, так само легко, як перед тим створив, ліквідувати труднощі, й там, де напрямок ланцюга подій вказує на завершення, починає все спочатку введенням нових історій. Завжди лишається боржником у мотивуванні подій, та аудиторія не вимагає цього від нього, бо немає на це часу і новий блеф, новий потік стрімко наростаючих подій не дає змоги задуматися над цим рішенням. Причинний зв'язок не береться до уваги, дива безперестану прориваються через причинність, навіть у таких казках, які не є суто чарівними... Швидка безперервна зміна подій нагадає напружені драматичні фільми, драми, мета яких крім пробудження інтересу, полягає в тому, щоб утримати увагу зовнішнім, механічним шляхом, і найважливішим виявляється досягнення дедалі більшого ступеня зовнішньої напруги» [Braun 1923, p. 105].

Казкар може в казковій події вводити себе самого, як реальну особу, бути учасником якогось епізоду, де він допомагає своїм героям, виявляє себе як майстерний оповідач тощо. Це сприяє інтимній атмосфері спілкування, зближує його з читачем: «Невдовзі у Марійки народився хлопчик, справляли хрестини. Я була за куховарку. Парила дитині молочко, і молочко збігло, а я сюди прибігла та про все розповіла» [Казки Буковини 1973, с. 185]; «Na, jól van, elment egy harmadik asszonyhoz, amely olyan nagy vót, hogy szóval egy karosszéken nem tudott ülni. (Én is kövér vagyok, de még az kövérebb vót)» [Pallag 1988, p. 38] – (Ну гаразд, він пішов до третьої жінки, вона була такою великою, словом, не вмещалася в кріслі. (Я теж товста, та вона була ще товстішою)).

Такі відступи можуть містити й інформацію про сватання у селі; сватом, якому годилося мати добре підвішений язик, був зазвичай місцевий знавець фольклору: «Живуть вони разом, а син Іван росте. Вже й парубком став, кажуть йому женитися, а Іван у відповідь: – Та вже б женився, але нема кого у свати брати. – Іване, а пішов би ти до того діда Гараздюка, що казок багато знає, йому пасує сватом бути, – каже мати.

Приходять до мене: – Здорові були, діду! – Будьте і ви здорові! Сідайте. – Знаєте що? Ми прийшли зі своїм сином до вас. Ви нам мусите допомогти. Шукаємо свата. Нам сказали, що із вас був би добрий сват. Знаєте куди йти, а звідки вийти. – Я зі-



брався і за ними пошкандибав. Йдемо до відданиці. Йду я, яко старий сват, першим. У двері – стук, стук. Входимо. – Доброго дня! – Здоровенькі були! – Ми самі прийшли, – починаю, – а пригнало нас добро до вас. Хочем вам сказати, що вашу доньку думаємо Івасеві за жону взяти. Будьте ласкаві, не відмовте нам, аби не пішла погана слава. Думаємо остатися сватами не лише нині, а раз назавжди» [Чарівне горнятко 1971, с. 245].

Аби впевнити читача у правдивості своїх слів, казкар жартома зазначає, що він сам спостерігав за подіями. Особисту присутність казкар підкріплює такими прикладами: «Добувся до безкінечно довгої гілки. Та ця гілка була такою тонкою, як моя рука, та ще й тоншою» (угор.); «На вечір пішов Фаралампас сюди у той новий красний каштіль (мов якесь чудо був), та годинник поклав вверху постелі на чернену полицю...» [Дерев'яне чудо 1981, с. 67]. Заувага про каштіль – *замок* звучить так, ніби казкар бачив його на власні очі, що має викликати довіру читача до слів оповідача.

У своїй оповіді казкар вживає традиційні звороти на позначення перебігу часу й місця дії, достовірності казки, характеристики персонажів тощо, це, до прикладу, угорські вирази «крутити-вертіти» (вдаватися до викрутів); «та щоб я не переплутав слова...»; «вірите, не вірите»; «йшли, та йшли навпроти сімдесяти семи країн, звідти туди, звідси сюди»; «гей, слухайте про чудо...»; «якби він цього не сказав, то я б свою казку не переривав»; українські «Скоро байка мовиться, але не скоро робіца ловиться»; «хто не вірить, хай перевірить» та ін.

Ці засоби, які можуть часто повторюватися, належать до естетики тотожності, читачі сприймають їх як очікувані, давно відомі, впізнавані.

Можуть бути в казкаря й улюблені прийоми. Так, казкар А. Грига часто вводить і деталізує традиційну казкову інтригу, коли героя не впізнають близькі й він від третьої особи розповідає про свої пригоди. У казці «Як царський генерал обмовив царицю» цар вирушає на пошуки зниклої цариці й приходиться в якесь село, де розповідають різні історії. Там він знаходить «старого чоловіка, який розповідав казки, як як» [Зачаровані казкою 1984, с. 211]. Біля діда сиділа жінка-наймичка (це була цариця, яку не впізнав ніхто з родини), вона визвалася оповісти свою історію. Жінка скликала всіх домашніх і почала розповідати. Слухаючи, кожен з них – батько, брат, цар та ін. думав «се за мене», «се за нас», «се я був», «се за мене казку каже», «і ім'я вгадала» тощо. Напруга зростає, коли черга доходить до царя, який довідується про негідні вчинки свого генерала: «Цар схопився: – Сяк воно було? – Вихопив пістолет – і бух! Убив генерала і казці кінець» [Там само, с. 212]. Унаочнюючи, оповідач ще більше зосереджує увагу читача на розповіді, інтригує його, змушує переживати і хвилюватися.

У кінці угорської казки «Дівчата з яйця» в описі прядок дівчина двічі повністю переповідає, що з нею сталося. Збирач у цих місцях зробив примітки: «Казкар ще раз розповідає всю історію від початку до кінця»; «Казкар знову розкажує ту ж саму казку».

Інший казкар, аби зробити оповідь більш стислою, у даній ситуації перериває оповідь жінки про свої пригоди такою заувагою: «Все то описано в початку, що з нею сталося, як брат оженився, що сталося з дитиною, як стратила руки по лікті, як її узяв король, як він поїхав на війну, як вона знов мала синка з золотою головою і місяцем на пупці, все-все, як там в початках написано» [Казки Покуття 2001, с. 68]. Тим самим він апелює до читача, аби той відновив у пам'яті попередні казкові події, минуле, і знову переходить до теперішнього плану – «Тепер вона далі каже». Казкарі, твори яких уміщені в згаданому збірнику, загалом більш схильні до довгих описів, пряму мову використовують менше. Тож композиційна побудова твору може залежати від уподобань казкаря, місцевої казкарянської традиції.

Казкар часто полюбить нагнітати напругу, інтригувати читача, химерно закручувати сюжет. Так, в угорській казці «Діва Марія карає свою хресницю» оповідач описує епізод із зникненням королівських харчів: «És azután mi történt, mi nem történt, a kirájfít hivták vacsorára, előbb reggelire – bocsánat –, és akkor, mikor meg vót terítve a reggeli, az ebéd meg a vacsora, soha de soha nem vót a kirájfínak mit enni, mert a kirájfí mire felhivták a kertből, a kirájfí ott sétált fel-le, és mire felment a kirájfí, hogy meg fog reggelizni vagy ebédelni, vagy vacsorázni, nem volt semmi. Az alatt az idő alatt a néma lány az almáriumot belülről kicsukta, és szépen megreggelizett, megebédelt, megvacsorázott. Nohát, ez osztán nagyon bosszántotta a kirájfít, hogy mi lehet itten, hogy volt ebéd, volt vacsora, nincs vacsora, hová lett? Úgyhogy aztán ez így ment mindig. Úgy gondolta a kirájfí: “no várjál!”» [Űngi népmesék 1989, p. 333] – (І тому що сталося, чи не сталося, королевича покликали на вечерю, – перепрошую – спершу на сніданок, і тоді, коли були накриті на столі сніданок, обід і вечеря, ніколи-ніколи не було в королевича чого їсти, бо коли його кликали з саду, де він прогулювався туди-сюди, і він приходив, щоб поснідати, пообідати чи повечеряти, то на столі не було нічого. У цей час німа дівчина замикала зсередини буфет й гарненько снідала, обідала, вечеряла.

Отож-бо, згодом королевич дуже розгнівався, що то може бути, адже мали бути обід і вечеря, немає вечері, де ділася? І так щоразу. Тоді королевич подумав собі: «А чекай-но!»).

Порушення послідовності подій, перескакування думки, вставні слова казкаря, повтори слів та виразів тощо створюють невимушеність оповіді, підкреслюють її розмовний характер, невизначеність, незрозумілість вчинків, очікування подальших дій, інтригують читача. Вжиті в даному контексті слова «ніколи, ніколи», «щоразу» посилюють напругу в епізоді, виявляють гнів, замішання королевича.

Казкареві належать й авторські ремарки, які коментують хід сюжету, дають необхідні для читача пояснення. Так, оповідач може запропонувати читачеві «вернутися трохи назад», «вернутися до дурного назад», «подивитися, що зараз робить той чи інший герой», аби описати паралельну ситуацію. Казкар може «згадати» про якихось персонажів чи предмети, проінформувати, звідки вони взялися тощо – «щоб я не забув», «щоб я не поплутав». В іншому місці оповідач вважає за потрібне

додати певні пояснення подій, аби читачеві було все зрозуміло: «Вийшов від царя, зайшов до своєї хижки (бо він мав і свою хижку у царському каиштелі, йому цар дав), отворив годинника...» [Дерев'яне чудо 1981, с. 66]. Пояснивши, звідки взялося дивне ім'я героя, казкар повідомляє читачеві: «Így aztán elnevezték útet Kilencnek. Hát mán így fogom szólítani én is. Űrúla fog szólni a mese, Kilencrűl» [Ungi népmesék 1989, р. 353] – (Тож назвали його згодом Дев'ять. Та і я його так називатиму. Про нього *їтиметься* у казці, про Дев'ять); «– Fogadott anyám, hazasodhatnám. – Hát kit keressek neked, idés fiam? – Mer most mán ű is úgy mondta neki, hogy „fiam”, mer az anyjának szólította» [ Там само, р. 194] – (Я вирішив, мамо, буду одружуватися. – Кого тобі сватати, любий сину? (Бо тепер вже вона мовила до нього «сину»), адже він назвав її матір'ю).

Оповідач нагадує, що його герой насправді лише прикидається дурним: «А наймолодший Гандзалас (*нібито дурень*) не хоче їсти, бо узнав, що то за м'ясо» [Казки Покуття 2001, с. 165]; «De mán a cigányasszony alatt az ágy mozog. Ugye, mer ű saját magát elárulta» [Ungi népmesék 1989, р. 333] – (Та вже під циганкою зарипіло ліжко. *Атож, це вона себе саму видала*). Тут зауваги казкаря є вставними реченнями чи словами, що виділяються інтонацією. Коротка, здавалося б, неістотна заувага казкаря, може виокремити суттєву деталь, ознаку тощо: «Mátyás kiráj, amikor uralkodott, hát ű belátogatott ide is, oda is, a papokhoz, mindenhova. Hát egyszer amint a kíséretivel megyen a városon vagy falun – *nem is tudom, hogy hol* –, hát egy kastj vót ott. Azt mondják, hogy ebbe vannak a katólikus papok» [Там само, р. 382] – (Король Матяш, коли володарював, бував і тут, і там, у попів, і скрізь. Раз якось, коли він у супроводі йшов містом чи селом – *вже й не знаю де* – там був один замок. Казали, що в ньому мешкають католицькі священники). У даному прикладі виділені слова емоційно посилюють попередні розмовні вирази «*і тут, і там, у попів, і скрізь*», нагадуючи, що демократичний король обійшов вздовж і впоперек усю країну, побував серед різних верств населення, дбаючи про свій народ.

В угорській казці «Бездонний колодязь» оповідач пояснює, яким чином дівчина упізнала в циганові короля чортів: «Hát hunnen tudta azt, hogy a cigányképű az ördög? Hunnen, hát onnét, hogy a kisasszonynak az édesanyja tündérlyány vót, azok meg mindent látnak... Hát miér szaladt el? Meglátta, hogy lólábai van???» [Felsőtisza 1956, р. 194] – (Та звідкіля знала, що циган є чортом? Певно, звідти, що мати дівчини була чарівницею, а вони все бачать... Чому ж тікала?... Побачила, що має кінські ноги?..)

У наступному уривку оповідач сам себе питає і сам-таки відповідає на свої запитання, пояснюючи читачеві незрозумілу ситуацію: «No, vót ijedelem, hát nem elég gazdag a fiú, nem elég világgjártás? De hát hunnen látta meg a király, hogy ez a legény csak egy szegény csavargó csakugyan, aki a szél hátán járta be a világot? Hunnan hát? Onnét, hogy a királynak a szemin vót egy mindent látó szemüveg. Mikor ezt megtudta a legény, ű se vót rest» [Там само, р. 68] – (Ну й дивина, хіба хлопець не досить багатий, хіба не досить мандрував світом? Та звідкіля ж знав король, що цей хлопець є насправді бідним волоцюгою, який облетів світ на вітрові? Звідкіля ж таки? Звідти,

що король мав окуляри, які все бачили. Коли про це дізнався хлопець, то не сидів, склавши руки).

Задля утримання уваги й зацікавлення слухача автор-оповідач може вжити таку примовку, що містить певні ігрові елементи: «О таким зведі я буду вам казати, айбо слухайте! Бо котрий засміється, той ото й буде» [Дерев'яне чудо 1981, с. 191].

Отже, самі казкарі часто змінюють епізоди, прикрашають ту чи ту ситуацію, повертаються до ланцюга незакінчених подій, тобто зберігають традиційну структуру казки: «Казкар будь-якою ціною прагне зробити казку цікавішою й усю увагу слухачів спрямовуючи на дію та її перебіг і задля збудження зацікавлення до зовнішнього, механічних зв'язків не цурається жодних засобів. У своєму творі, у побудові оповіді, він поєднує, як кільця ланцюжка, певні мотиви. Кожна частина повноправно стоїть поряд з іншою, жодної немає під чи над іншою»[Braun 1923, p. 107].

Структура казки важлива і для слухачів, які вимагають дотримання своєрідної логіки. Якщо в цьому казкар допустився помилки, вони можуть навіть втрутитися. Тобто слухачі вносять свої корективи в оповідь згідно з усталеним смаком і традицією: «Без публіки немає вистави, слухач необхідний для того, щоб дати життя казці. Та публіка це водночас і колектив, що має своєрідні традиції, обов'язкові і для казкаря. Це – правила пристойності, що обумовлюють поведінку, драматична здатність колективу, як вона виявляється в народному театрі та звичаях; у різних місцях певні символічно-репрезентативні жести, трудові рухи, сформовані місцевою практикою. А також вплив містерій, шкільних вистав і сучасного театру» [Sándor 1964, с. 3].

Засобом вираження авторизації є також оцінні слова, запитання, вигуки, частки тощо, які посилюють емоційне ставлення оповідача до описуваних подій: «Magam se lettem vóna jobb, ha látom ott a nagy dicsába azt az állatot! – mondta kacagva a mesélő» [Ungi népmesék 1989, p. 182] – (Мені б самому було непереливки, якби я побачив у великій діжці таку тварину – мовив, сміючись, оповідач).

Задля «втягування» слухача в процес спілкування казкар часто вживає питальні речення, звертання тощо: «*Що ж тепер робити?* Треба було йому вертатися без крамщини, але йому сором було тата. *Що ж він діє?*» [Казки Покуття 2001, с. 148]; «Az meg megbeleesett egy lyukba. *De milyen lyukba? No ki tanálja ki? Hát ne törje rajta a fejét Boreca néném, megmondom. A kis fejr menyét háza vót az a lyuk. Oda esett a dió!*» [Felsőtiszai 1956, p. 98] – (Та горіх упав у дірку. *Та в яку дірку? Ну, хто відгадає?* Втім, не ламайте над цим собі голову, тіточко Борча, я скажу. Діра була домівкою білої кізочки. Туди впав горіх); «*No de mi történt itten, kérem, a dologba?*» [Ungi népmesék 1989, p. 110] – (*Ну то й що далі сталося, прошу вас, з ними?*); «A juhász úgy gondolkodott, hogy ő mindig csak juhász vót, *mir ne lehetne eccer kiráj is?*» [Там само, р. 434] – (Пастух задумався, мовляв, він завжди був лише пастухом, *чого б раз не побути королем?*); «A kisdisznó beültette a kis tácskába, elvitte. – *Hova vitte? Egy disznóólba. – Jaj, istenem, hát én itt leszek, ebbe a disznóólba? Ez nem lesz jó!*» [Там само, р. 176] – (Свинка посадила її в невелику тачку, забрала до себе. – *Куди*

збрала? – До хліва із свинями. – Ой, господи, *то я тут тепер сидітиму, у цьому хліві?* Це погано).

Кожен мовний засіб виконує свої підфункції: питальні речення розвивають процес мовлення, вони дуже часто вимагають відповіді, а тому несуть основне гносеологічне навантаження; звертання наділені аналогічною підфункцією з тією різницею, що вони стосуються не самої онтології процесу спілкування, а контакту між мовцями і тому можуть виражати ставлення людини до людини (від ніжності – до зневаги), бути камертоном спілкування, передавати соціальний статус співрозмовника, ієрархічну (вікову, соціальну) співзалежність між особами тощо.

У мові автора-оповідача не бракує суб'єктивних регуляторів, які допомагають класифікувати реалії відповідно до дихотомії «добре – погано», «так – не так», що, звичайно, певним чином упорядковує колосальний інформативний матеріал, який проходить через розум, душу і серце людини, в якому вона реалізовує себе як самостійний суб'єкт.

Так, казкар милується зовнішнім виглядом свого героя: «Mert ez nagyon csinos volt, mindig vasalt vót a nadrágja. Meg én nem tudom, hogy csinálta, de mindig olyan ragyogó vót a haja, mintha ki lett volna subickolva. Szóval szemrevaló legény volt» [Felsőtiszai 1956, p. 202] – (Бо він був дуже гарним, завжди мав гарно випрасувані штани. Я сам не знаю, як це робив, та завжди мав таке блискуче волосся, ніби чимось намащене. Словом, видний був парубок). Він схвалює вчинок свого героя з погляду сучасної моралі: «Na látják, éppen olyan vót a fiatalság akkor is, mint most. Ma is elvenne Iván az üveghegyre is, csak az üvé lehetne Anika» [Там само, p. 29] – (Ну ви бачили, саме такою була тогочасна молодь, як і зараз. Зараз Іван так само забрав би Аніку, аби тільки була з ним).

До позитивних героїв він висловлює співчуття, що, зокрема, виявляється у словах «ледве ноги волочить», «неборака», «сарачисько» та ін.: «Вийшов хлопець за ворота таким битим, що ледве ноги волочить за собою. А що міг, неборак, чинити?» [Зачаровані казкою 1984, с. 58]. Симпатія до позитивних героїв може виявлятися у вживанні незвичних словосполучень: «I в прокурених вусах закучерявилася усмішка» [Чарівне горнятко 1971, с. 194]; «Igen, de az üveghegy nem vót közel. Addig Jancsi te még sokat fogsz sírni meg izzadni!» [Felsőtiszai 1956, p. 104] – (Атож, проте скляна гора було неблизько. Поплачеш і попотієш, поки доберешся до неї, Янчі!). Так само звертається до свого героя: «Hej te király, de megjárod evvel a lyánnyal még!» [Там само, p. 188] – (Гей, королю, матимеш мороку з цією дівчиною!). В іншому прикладі він підбадьорює свого персонажа: «No, most osztán, János, mutasd meg, hogy igazán Dongó János vagy! Így gondolta ű is. Azt mondta gazdának...» [Там само, p. 230] – (Ну, тепер, Яноше, покажи, що ти справді Бджолиний Янош! Він і сам так подумав. Сказав господареві таке...). Казкар вибачається за свого героя: «Hát hogy – azt mondja – az anyád (bocsánatot kérek, nem mondta ki szíépen!)» [Tüzoltó nagymadár 1993, p. 102] – (Отож – мовив він – твою в бога мати (я прошу вибачення, він не дуже гарно висловився!)).

Оповідач спрямовує увагу читачів, так би мовити, в потрібне річище, схиляє їх до правильної оцінки подій, змушує реагувати, дивуватися, сміятися, лякатися тощо, що ми бачимо з таких прикладів: «Але він прикидайтесь сь: та нема йій! – і мацайть сьа до мошенки – і мошенки ни ма! І палаціу нима уже тих! (*бери батіжок, йди уовец пасти зноу* – сказав молодий Микола Кравіцкій, а стара Гананьніха докинула: *От так! Йак колись Пан-біг дасьть йаке добре, то ни на доуго!*)»; «Так та наша панна заснула, она добувайи ножа, повиймала йійі очі, повідрізувала руки, відризала ноги (*матко Божа! Скрикнула стара Гананьніха*)» [Роздольський 1895, с. 40]; «Azért nincsen már most ördög, higgyék el, Julcsa néném. Az úgy eltűnt, hogy hire-pora se maradt» [Felsőtiszaí 1956, p. 197] – (Тому й не існує вже зараз чорта, вірте мені, тітонько Ютко. Щез, і сліду по нім не лишилося). Фольклористка М. Пунько, що записувала казки в с. Нові Береги на Закарпатті, згадує, що казкар Іштван Надашді відповідально ставився до записування казок, вважав це не розвагою, а серйозною роботою. Він у своїх казках «вірив, запевнював, що це все сталося колись давно. Казковий світ він порівнював зі своїм оточенням, персонажів з членами родини. Вважав важливим, аби я добре розуміла казку, тому безугаву питав: „Ви розумієте?“. Понад то, коли на його „чи ви пам’ятаєте?“ я не цілком переконливо хитнула головою, мала повторити даний епізод. Я обов’язково мала брати участь в „містерії“. Де треба, дивувалася, шкодувала, раділа. Після одної-двох казок ми мали обговорювати казкові події» [Tüzoltó nagymadár 1993, p. 8].

Це є підтвердженням того, що: «В усному спілкуванні відчуття психології людини (реакції на сказане, емоційного тону, темпераменту, експресивного забарвлення тощо) є надзвичайно сильне, оскільки люди не просто розмовляють між собою, а психологічно взаємодіють, що також спричинено духовною сутністю як людини, так і мови» [Федик 2000, с. 207].

У зв’язку з цим постає питання про те, чи вірять (швидше, вірили) слухачі в достовірність описуваного. Ставлення до цього у фольклористів різне, однак неоднозначність, складність питання не викликає сумніву, зокрема тут багато залежить (і залежало) від аудиторії. Ш. Браун писав: «Поруч з оповідачем ми уявляємо слухачів казки, неосвічений чи малоосвічений люд та мешканців дитячих кімнат, два духовні табори казкарства. Мовою психоаналізу казка є останньою формою, в якій свідомість дорослої культурної людини ще може винести продукти міфологічної творчості і яка є об’єктивною реальністю для дитини, що живе бурхливою фантазією і примітивними поривами. Малоосвічений син народу вступний зачин казки «був де не був...» одразу відмежує від реальності, та тим самим не вимагатиме реальності. Завдяки анімістичному сприйняттю первісна людина вірить в казку, більшу частину її пригод вважає дійсними чи принаймні вірогідними, душевні переживання і враження з навколишнього світу вміщує в душі на *один*, не зовсім чітко продуманий рівень, і, як і дитині, відсутність чіткого розрізнення дає їй віру в реальність душевних переживань. Малоосвічені верстви оповідачів і слухачів серед культурного народу теж вірять, і не лише в казках, і тільки зрідка їм спадає на

думку виносити присуд про це з погляду реальності, саме тому, що, хай несвідомо, та ще яскраво живуть в них тогочасні явища, успадкована духовна пам'ять, й вони відчують казки ближчими до себе, ніж освічені люди, культура яких усі вияви давнього первісного духовного життя засунула в комірчину підсвідомості» [Braun 1923, p. 106].

Вже йшлося про те, що казкар володіє певними психологічними здібностями, добре розбирається в людях. Він передає та пояснює внутрішні стимули вчинків своїх героїв, їхні почуття та переживання. В одній з угорських казок йдеться про принцесу, яку тримали в замкненій кімнаті. Раз вона з вікна побачила баркас і задумалася, чи казати про це батькові: «Így gondolta: „На megmondom, lehet, hogy az apám fogságba veti, akik a bárkán jönnek. De ha nem mondam meg, oszt valami rablók vagy ijjesmik, akkor megint az lesz a baj, hogy én láttom, tudtam róla, oszt mír nem jelentettem”. Hát addig ült, addig gondolkozott, hogy a bárka mindjárt elírkezett a kastíj ablakától nem messzire, mert mingyárt ott vót a vízparton a királyi palota» [Ungi népmesék 1989, p. 224] – (Гадала так: «Якщо скажу, то батько може взяти в полон тих, що прибули на баркасі. Та коли не скажу, а вони якісь розбійники чи що, то знову біда, бо я бачила, чула їх, та не повідомила». Доти сиділа, доти гадала, доки баркас вже опинився недалеко від вікон замку, бо палац стояв на самому березі).

Казкар також коментує й пряму мову своїх героїв, аби краще розкрити їхній характер, пояснити читачеві приховані важелі вчинків. В іншому прикладі справжню суть матері героя, яка нібито любить свого сина, оповідач розкриває у короткій ремарці, з якої виявляється, що та діє за намовою коханця: «Синку, я не годна тим виздоровіти, бо коли ти туди ходив, мені приснилося, що із сеї муки маю богач спекти, а із божим поросям з'їсти, бо інакше не виздоровію (*І се злодій порадив матері*)» [Дерев'яне чудо 1981, с. 23].

Автор-оповідач використовує різні прийоми для поглиблення враження від вчинків персонажів. Так, у матері-зрадниці питають, що чинити з жінкою, яка послала на смерть свою дочку. Та нічого не підозрює: «Каже так мати: «Панове госьць! Перепрашайу вас, шчо буду казати – взяти таку матыр, прив'язати огирові до фоста і пустити у чисте поле!». *Так сама собі мати засудила; але вона сьї не сподівала, жи то йист ийї дочка жива. Трафила акуратньї на своїу дочку, і сама собі засудила таку тыаишку смерть! Уже кїнец ийї!*» [Роздольський 1895, с. 88]. Таким чином, мати сама собі виносить присуд, вигадує собі кару, про що емоційно пояснює оповідач.

Засобом передачі авторської оцінки часто служать вигуки. Їх функція полягає насамперед у тому, щоб виражати емоції, переживання тощо, тобто у звуковій словесній формі передавати емоційні спонукально-вольові реакції на навколишню дійсність, на мову і вчинки людини. В окличних реченнях експресія часто поєднується з наказом, проханням, бажанням, спонуканням, твердженням, запереченням тощо, і що відображає широку гамму людських почуттів, сприяє емоційному контактові між співрозмовниками. Інтонацію в цих реченнях використано як регулятор емо-

ційної інтенсивності, як фізичну величину, що передається від людини до людини.

У мові персонажів казкар розкриває їхній характер, так, цариця зверхньо ставиться до бідних людей, вживаючи вирази «голодранець», «встид і сором» тощо: «І сказала вона чоловікові: – Пристань дати за него нашу дитину. Але як він вивольить її, то ми цього не зробимо, бо цем голодранець. Встид і сором нам буде від міністерства і від всіх царів і королів, як ми за такого голодранця дочку дамо. *Слухайте, як фальшиво вона говорить! Лиш би добути донечку, а за голодранця не дати*» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 77].

Після репліки цариці оповідач, обурений її підступністю і нещирістю, висловлює свої почуття, засуджує її, апелюючи при цьому до читача, який включається в емоційний реєстр казкаря. При цьому він розділяє переживання оповідача: «Отже, експресія, як основний виразник суб'єктивності у мові пов'язана з усім комплексом людської психології, поведінки, мисленні, досвіду; оцінювальний аспект у мові підтверджує думку про те, що мова несе на собі емоційні відбитки особистості, що кожний мовний текст, будучи відокремленим від мовця, зберігає емоційний заряд особистості, який відповідно спричинює емоційне сприйняття його» [Федик 2000, с. 192].

Зануренню читача в текст казки сприяє також нейтралізація опозиції прямої мови персонажів і мови оповідача, коли спостерігаємо перехід одного плану в інший. До таких прийомів належить непомічена пряма мова, невласне пряма мова і змішана мова. У таких випадках голос персонажа зливається з голосом оповідача. Це сприяє зближенню плану умовно-особистого оповідача/слухача, що сприймає оповідь, і плану безособової оповіді про фантастичні події, і в результаті – залученню слухача до тексту, виникненню в нього довіри до оповідача і посилення інтересу до подій казки: «Не говорить хлопець Сонцю, що визволив Анну Престоюанну. Та думає собі, що скоїв шкідливу, препогану справу» [Зачаровані казкою 1984, с. 46]; «Айбо настало сухе літо, сіна для худоби він не накосив, і вівці ледве перебули зиму. Ще нічого пасти, а корму нема. Що робити?» [Там само, р. 353]; «Hát így és így áll a hejzet. Az urátúl el akar válni, mer úvele így és így esett a baj. A kislefű aludt a legfő vezérnek az ágyán» [Ungi népmesék 1989, р. 316] – (Тож становище таке й таке. Вона хоче розлучитися з чоловіком, бо з ним так-то і так потрапила в біду. Хлопчик спав у ліжку вожака); «Mind a ketten jöttek vele haza, mer hajón kellettett jönni az ő országokba. Messze vóták, gondolkoztak, kirdzötték túle, hogy válasszon. Testvirek, válasszon közülök! De a két kiráji is igen derik két kiráji vót. Úgyhogy a Mili Bana se tudta, hogy mejiket is válassza. Mind a kettő tetszett neki. Nem tudta, hogy mejiket válassza, mejik legyen a férje. Mejikhez menjen? De azt mondták, hogy az esküvőt nem itt foguk megtartani, hanem „az én apám országába, mer mán szegíny apám, mióta eljöttünk, bizonyára sokat sir, sokat búslakodik, mer még egy levelet se küdtünk neki, se hirt se halott felőlünk, semmi”» [Ungi népmesék 1989, р. 232] – (Обоє вирушили з нею додому, бо до їхньої країни треба було плисти кораблем. Були далеко, думали, просили її зробити вибір. Ми брати, виберіть когось із нас! Та обидва королевичі



були сміливими хлопцями. Тож Мілі Бана не знала, кого з них вибрати. Обоє їй подобалися. Не знала, кого вибрати. Хто стане її чоловіком. До кого їй піти? Та вони сказали, що заручини будуть не тут, «а в королівстві мого батька, бо він бідолашний, від часу нашого від'їзду, запевне часто плаче, часто горює, бо ми ще жодного листа йому не надіслали, жодної звістки, геть нічого»).

Уже зазначалося про роль діалогу в казці, побудова якого багато в чому залежить від уподобань казкаря. До прикладу, короткий і лаконічний діалог полюбляє закарпатський казкарь Ю. Порадзюк-Тегза. Мова персонажів тут не індивідуалізована й нагадує розмовну мову простих селян: – Ну що, злітав? – Добре. – Чи бачився з матір'ю? – Бачився. – А де мій брат Поганин? – Пропав. – Ну хай тобі щастить» [Зачаровані казкою 1984, с. 130].

Діалог у казці визначається ідейним змістом, розроблюваною темою, характером конфлікту, соціальною спрямованістю, вмінням казкаря імпровізувати. Діапазон діалогу є широким – від формалізації повторів до основного засобу розкриття образу.

У діалозі найбільшою мірою виявляється діалектика фольклорної традиційності й варіативності, оповідальної стереотипії та індивідуального начала у збереженні традиції. Він є також важливим елементом драматизації сюжету.

Казкар часто апелює до фонових знань читача, який переважно є його земляком, має з ним однакові соціальне походження, національність, уявлення про загальну картину світу тощо: «А хлопці росли, як із води (*одтоді звикли казати "росте як із води"*)» [Дерев'яне чудо 1981, с. 91]; «Ще не зоряло, коли газда хлопця підняв: – Вставай! Демо косити. *А кожний знає, що коситься добре зранку, на росах*» [Зачаровані казкою 1984, с. 89].

У казках широко відображено соціальний та лінгвістичний досвід казкаря, знання з історії, його власні життєві спостереження та згадки старших людей. Наводяться пояснення певних історизмів, звичаїв: «– Можна продати гусака за одного ринського, дванадцять шусток. *Тоді було так, що один ринський складався з дванадцяти шусток*» [Чарівне горнятко 1971, с. 33]; «Благословіть мене, тату, і я поїду на Запоріжжя. *А колись ніяка дівка не хотіла віддатися за хлопця, як він козацької каші не покиштував*» [Срібні воли 1995, с. 40]; «*Fel is vette a kis guzsalyát, az orsólyát, ément az asszonyok közé, a lányok közé fonní. Hát ezelőtt a fonóba úgy vót, hogy mindenkinek, minden jánynak szeretője vót. És ha leejtettiék az orsót, a szeretője fėkapta, és csak aziér adta vissza, ahány csókot kiért a szeretőjiétű. És akkor annak a lánnak annyi csókot kellett adni a szeretőjiének, hogy kíváltcsa az orsóját*» [Tűzoltó nagymadár 1993, p. 148] – (Взяла прялку, веретено, пішла поміж жінок і дівчат прясти. *А раніше на прядках було так, що у всіх, в кожній дівчини був коханий. І коли падало веретено, коханець хапав його і віддавав лише за поцілунок. І дівчина мала стільки разів цілуватися з хлопцем, скільки вибере веретено*); «*Vót egy pap. Az megfogadott egy cigányt, mert a fia tanult Sárospatakon, hogy vigyen neki csomagot. Mer akkor drága vót az utazás, hát nem jött haza karácsonyra*» [Ungi népmesék 1989,

р. 469] – (Був один священик. Він попросив одного цигана, бо його син вчився в Шарошпотоку, щоби той взяв йому передачу. *Бо тоді поїздки обходилися дорого, й син не приїжджав додому на різдво*).

Для позначення віддаленості певних об'єктів, їх районування вводяться географічні назви: «А то було так *далеко, як звідси до Москви*»; «Скоро той хлопець там упаде (приїде), щоби він взяв з мою донькою шлюб (бо то село належало ксьондзової парафії, *так як у нас Чортовець і Гаврилук*)» [Казки Покуття 2001, с. 49]; «А вони йому кажуть: Ми йдем нидалеко до сусідноо сила (йак уот село при сильі, йак уот *Берлин – Йазліучик* – то уже сусідки)» [Роздольський 1895, с. 7]; «Vót, hogy mondjam, *Beregszázba vagy Dédán tul*» [Tüzoltó nagymadár 1993, p. 176] – (Було, як кажу, у *Берегові чи за Дедою*). З наведених прикладів видно, що оповідач апелює до своїх земляків, яким добре відомі вказані назви, що поживають їх інтерес, викликає знайомі асоціації, увявлення.

У казках Угорщини це можуть бути також такі європейські країни, як Туреччина, Англія, Франція, місто Париж тощо.

Казкар має свої уявлення і про роль жінки у сім'ї, він повчає жінок, як зберегти злагоду та любов свого чоловіка: «*Жоні коло чоловіка треба бути веселій, ласкавій, аби не думав, що на нього сердиться, або що не любить його*» [Зачаровані казкою 1984, с. 477].

До суто розмовних зворотів, що містять інформацію про попередні події, належить заміна конкретних назв займенниками, прислівниками тощо з метою уникнення повторів, що додає мовленню невимушеності, сприяє наближеності до читача: «– З котрого ви села? – *З того і того*. – Як твоє прізвище? – *Я той і той*» [Там само, с. 472]; «– *Én – azt mondja – ennek és ennek a királynak a jánya vagyok, és engem eziért és eziért elzavart az én apám*» [Tüzoltó nagymadár 1993, p. 147] – (–Я, – сказала вона, – дочка *такого й такого* короля, мене *тому-то й тому* вигнав з дому батько).

Категорія суб'єктивності в мові має своє вираження і в таких ознаках, як категоричність сказаного, впевненість у своїх думках та висловлюваннях, достовірність інформації. Усі ці якості передаються також за допомогою вставних слів і словосполучень «либонь», «можливо», «запевне» та ін.: «Hogy űk látták a kirajkisasszonynak az arcképít, mondták az apjokot – *de én mán nem tudom, hogy hogy híjták az öreg kiráj* –, csak űk mondták, hogy kinek a fiaí...» [Ungi népmesék 1989, p. 225] – (Про те, що вони бачили портрет королівни, сказали батькові – *я вже й не знаю, як звали старого короля* – сказали лише, чиї вони сини...).

До авторських стратегій мовлення належать і паузи в творах, інверсії, зміна порядку слів, інтонації тощо. Так, паузою оповідач може підкреслити незвичність, ненормальність певної ситуації – батько розповідає, що один син став юристом, другий – лікарем, а третій... розбійником.

Усе зазначене вище підтверджує думку дослідників про те, що: «У вербальному кодї висловлювання на формально-семіотичному рівні маніфестантами комунікативних стратегій є звертання, займенники (ми), вигуки, стереотипні словоспо-

лучення (*зверніть увагу*), дієслова наказового способу (*подивіться, послушайте*), прислівники часу моменту мовлення, довгочасність/короткочасність мовлення, мовчання, паузи, вживання стану, вставних слів на кшталт *повірте, щиро кажучи, правда, факт*; повтори; конструкції, що служать для встановлення розуміння читача; вибір стилю тощо...

На когнітивно-інтерпретаційному рівні комунікативні стратегії виявляються у взаємній орієнтації на загальний чи подібний когнітивний фрагмент тезаурусів адресанта та адресата (ситуативних, енциклопедичних, референтних знань, наукову чи найвну картину світу), на здатність декодувати підтекст» [Селиванова 2002, с. 171].

## *Лінгвокреативна діяльність оповідача*

Результатом лінгвокреативної діяльності казкаря є інтеграція традиційних елементів казки та авторських інновацій. Водночас актуалізація тексту має відбуватися в межах традиції, не порушуючи його цілісності: «Більша частина компонентів задана казкарю зовні (традицією), повідомлення, яке містить текст (його смисл) не є витвором творчості казкаря і може ним не усвідомлюватися. Казкареві належить, по суті, інтерпретація тексту, нашарування нового смислу за рахунок розстановки акцентів, дуже значних модифікацій, введення якихось нових компонентів там, де текст це дозволяє. Більше того, цей смисл пов'язаний зазвичай не з індивідуальністю виконавця, а з певною соціальною групою, з усім середовищем побутування тексту. Переосмислення спричинені змінами, що модифікують усе це середовище і роблять текст незрозумілим чи неприйнятним; тобто повідомлення у фольклорному тексті не визначається носієм, а його індивідуальні інновації щодо проблем реконструкції сприймаються як шум, малозначущі елементи, що заважають правильному читанню тексту» [Левінтон 1975, с. 304–319].

До прикладу, казкар може творчо розвинути якийсь поетичний елемент, зокрема розповсюджений в угорській казці палац на курячій/гусячій/качиній/ півнячій ніжці, про який часто лише згадується. Відповідно до власної фантазії казкар майстерно модифікує це зображення. Так, це може бути *семиповерховий замок на качиній ніжці*, мати сім тисяч вікон й сім тисяч сходів й обертатися, як вихор, і ще швидше. Він може постійно обертатися, а може й на короткий час зупинитися лише опівдні та опівночі тощо.

У казці «Дівчина-пташка» казкар В. Холод розширює функції традиційного чарівного предмета – столика, що дає їжу та питво. Герой, наївшись, жартома пропонує столику самому поїсти й попити. Столик почав «собі горнути», він висловлює вдячність Іванові, мовляв, досі на нього ніхто не зважав і не годував, та пропонує стати слугою героя, якого понесе, куди він скаже. Отже, столик стає чудесним помічником героя.

З часом оповідачі вводять до своїх творів багато елементів із сучасної їм дійсності, вилітаючи їх у структуру традиційної оповіді. Казкарі деталізують оповідь, насичують реальними елементами, що актуалізують зображуване. Так, може траплятися «*сільгоспооператив*», «*відхід старого короля на пенсію*», «*трамвай*», «*пістолет*» тощо. Про ганебне становище підступного царя – у нього виростають роги – люди дізнаються з газет, і так новина поширюється на весь світ. Цього й прагнув казкар, про що свідчить його кінцева репліка: «Звістка дійшла і до редакції. Редактори написали про це і в газетах, і так цілий світ довідався, яке нещастя впало на царську сім'ю. Газети були розкуплені під кліпом ока, бо кожен хотів читати про ті страшні роги. Один царя шкодують, інші тішаться, сміються. Звичайно, останніх завжди – буває більше. – Давно треба було їм такого!» [Зачаровані казкою 1984, с. 64].

Король у казці може вживати сучасні розмовні вирази: «...*Fiaim, tudjátok, mi lesz a mai program? A lányomnak vót egy gyűnyűgü gyűngysorja*» [Ungi népmesék 1989, р. 227] – (Хлопці, ви знаєте, якою буде сьогоднішня програма? У моєї доньки була нитка чудових перлин).

У казках відображено реалії сучасного життя – телеграми на весілля, документи з фотокартками, телефони, сучасна зброя – царевич убиває мачуху з дочкою з револьвера, героя вертають до життя не за допомогою живої води, а оперативним шляхом тощо: «Прибіг лев, а ведмідь і вовк уже були на місці. – Хто з вас розуміється в хірургії? – Я розуміюся, – хвалиться ведмідь. – Мій нянько був доктором» [Дідо-всевідо 1969, с. 87]. Перед весіллям дівчину ведуть до перукарні: «Повів він її в парикмахерську і там звідав, чи вони учинять з неї файну жону для нього. Поникали вони на неї. – Буде в порядку. – І накучерявили вони її мало, сюди-туди» [Казки Закарпаття 2007/20, с. 125].

В угорській казці про одяг з блошиної шкіри всі в каретах з'їжджаються на бал. Казкар пояснює, що «*тоді ще не було таксі*».

Або інший приклад, звістка про політ першої людини у космос так вплинула на оповідача, що він використав це як порівняння: «З Вогняного моря вилетів златогривий жеребець. Через п'ять хвилин жеребець облетів цілий світ, а *летів він швидше, як Юрій Гагарін на ракеті*. Та жеребець нікого не увидів і кинувся знову до моря» [Зачаровані казкою 1984, с. 50].

Герой казки вже не просто сміливий воїн, він закінчив академію: «– Ой, – каже, – ніхто не міг доскочити. З усіх країн були і не доскочили. Але оден був з-за Червоного моря, незнаного царя легінь. То великий вояк і дуже вчений чоловік, безмірно вчений. Три метри йому бракувало доскочити, бо такий вчений, *що академію завитив*. І лиш три метри бракувало» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 27].

На лексиці оповідачів позначилися й тогочасні бюрократичні реалії, оформлення різної документації тощо: «Взяв з собою Іванко і свої *шкільні документи, всілякі метрики*. Цар написав йому *характеристику*... Коли вже всі документи були, він міг податися будь-якими дорогами у світ, міг бодай де появитися» [Зачаровані казкою 1984, с. 82]; «Коли настав час весілля, *перевірили документи хлопця*» [Там

само, с. 85]. Батьки впізнають рідну дочку лише з її документів, а героя – з державного прапора, з яким він прийшов до гостей.

Деякі казкові предмети тощо казкар може замінити іншими, більш реальними. Так, замість яйця-райця у нього з'являється календарія (календар) [Дідо-всевідо 1969, с. 32], відповіді на мудрі запитання персонаж знаходить у книзі талмуді тощо.

Казкарі більшою чи меншою мірою люблять ритмізувати казку, а також робити пісенні вставки. Як, до прикладу, в угорську казку «Жаба в колодязі»: «Tányértalpm / lompos farkam / szép jány-mátkám, / feküdj mellém! / Mit égértél? / Hogy feleségem leszel?» [Pallag 1988, р. 6] – (Як тарілки п'яти, і сам я хвостатий, дівчино-краса, ти б поряд лягла! Що ти обіцяла? Дружиною б стала?)

Пісенні вставки дають можливість оповідачеві збагатити інтонацію, урізноманітнити ритм оповіді. Таким чином поєднуються елементи прози, поезії та музики.

До казок залучаються різні пісенні уривки, частину формул пісенних вставок пов'язано лише з певним сюжетом. Їх тематичне, функціональне і стилістичне навантаження є дуже своєрідним. Елементи народної пісні пожвавлюють оповідь, надають їй динамічності. Вони уточнюють хід подій, коментують ці події, підтверджують уже відоме. Окрім того посилює емоційне ставлення казкаря до героя і сприяють розкриттю його образу. У пісенних вставках чіткіше виокремлюються ознаки національної своєрідності, особливості поетичного мислення народу.

У мові оповідача немало звуконаслідувань, які унаочнюють і увиразнюють події: «вісь у фірі – хрус – і зламалася»; «й – *гонн!* Карета вискочила з багнуки»; «Та кобила *трюк-трюк*, а бардичка за поясом – *цюк, цюк*. Перерубала кобилу наполовину» [Чарівна квітка 1986, с. 261]. Свиня в угорських казках хрюкає «*рьоф-рьоф-рьоф і гам*»; «*шупп-шупп палиця б'є в голову*».

Ставлення казкаря до подій та персонажів виявлено зокрема в пестливо-здрібнелих та згрубілих словах. Уживання пестливих слів допомагає передати позитивні емоції, відчуття ніжності, тепла, задоволення, що відображає ставлення оповідача до зображуваного предмета чи слухача, а все це створює сприятливі умови для спілкування. Натомість згрубіла лексика виконує функції зневаги, осуду тощо.

Неодмінним атрибутом казки є гумор, який як стилістичний засіб полюбляють використовувати казкарі у зображенні різних негативних явищ і персонажів. Це й знижені слова *глипнув і побачив, пантрують, прителінався, притарохає* та ін. Це може бути невідповідність ситуацій, персонажів, несподівані повороти подій. Незвичні порівняння, нехарактерна поведінка тощо створюють значний гумористичний ефект: «Баба з дубцом – казка з кінцом». Король «...*напився так, хоч йому зуби рви*. Іде і співає, аж ліс розлягається» [Казки Буковини 1973, с. 154]. Гумор може бути тонким: «*Még Julisnéni is megdicsérte, aki pedig mindig a más megszólásával kereste a kenyerit*» [Felsőtisza 1956, р. 101] – (Її хвалила навіть тіточка Юліш, яка, однак, інакше заробляє собі на хліб). З гумористичною метою казкар може вводити неологізми: «*айвайкати*», ім'я «*Чивинебачилитакого*» тощо.



Впродовж казки оповідач іноді м'яко кепкує з себе самого та своїх слухачів, що надає твору легкого й невимушеного звучання. Самі казкарі часто називають свої оповіді «фіглями», «збитошними фіглями», кажуть, що вони їх мають багато, «на повну торбу», чим підкреслюють їх розважальний характер.

Динаміку зображення підкреслюють й малі синтаксичні форми, що відображають динаміку мислення: «– Два з сумки! Рахуйте панові кості! Як вискочили два з сумки, як узяли пана в роботу!» [Чарівна квітка 1986, с. 57]; «А коли повечеряли, бідняк раптом схопився на ноги і – шульк у солому, що була на воді. Тільки ноги стирчали» [Казки Буковини 1973, с. 20]; «Нарешті запряг коней і – дим та нитка за ним» [Казкар 1995, с. 92]; «Лев як то почув, – тікай!».

Уже згадувані тут порівняння можуть бути як традиційними, так і незвичними: «А коли прокинувся, то *вимок, як конопля, і посинів, як курячий пуп*» [Казкар 1995, с. 93]. *Блоха* може бути як *дика свиня, велетень високий як хащові дерева, у нього голова, як бочка* тощо.

Казкарі вживають також властиві казці двочленні синонімічні формули, стійкі пари, де повторюються слова-синоніми. Вони семантично тотожні, а повтор служить цілковито меті підсилення. Тавтологічні повтори увиразнюють, урізноманітнюють, подовжують дію тощо, надають певного ритму оповіді. Дієслова *ходив-блукав, ходив-доглядав, бити-моцувати* (про коней), *гуде-муркотить* (про кішку), *жити-поживати і горя не знати, думали-гадали, просив-молив, ріс-вирослав, п'ють-гуляють* – завершуються здебільшого повідомленням результату Можуть траплятися й інші частини мови: іменники та прикметники – *гади-полози, ліси-хащі, срібло-золото, хліб-сіль, отець-вдівець і діти-сироти, солодко-п'яні напої*, прикладки: *гуслі-самогуди* та ін. В угорців це композити *ціцукам-міцукам, кицю-пицю, іціка-ніціка, купати в молоці-маслі* тощо.

Мовний досвід каздаря та його оточення широко відображається також у діалектних формах його оповіді (див. далі).

## Розділ III. Зовнішній та внутрішній простір людини в народній казці

### Поняття картини світу, концепти та бінарні опозиції

Відомий лінгвіст і літературознавець Р. Барт писав: «Дозволяючи твору «захопити» себе (вміло побудованим сюжетом, виразно змальованими «характерами» тощо), переживаючи за долю своїх персонажів, підкоряючись його вивіреній організації, ми – абсолютно підсвідомо – засвоюємо й усю його топіку, а разом з нею і той «порядок культури», маніфестацією якого є твір: разом з наживкою захоплюючої інтриги і несамовитих пристрастей ми заковтуємо гачок всіх культурних стереотипів, увібраних, сфокусованих і випромінюваних на читача романом, віршем, п'єсою. До певної міри твір є не чим іншим, як особливо ефективним (оскільки йому притаманна більша сугестивна сила) механізмом для створення подібних стереотипів, закодованих у мові певної культури і потрібних цій культурі з метою регулювання поведінки своїх підопічних» [Барт 1989, с. 42].

Це висловлювання можна стосуватися і народної казки, яка завдяки своїй традиційності сприяє закріпленню певних культурних стереотипів у свідомості слухача.

Кожна людина має власну систему життєвих координат, закріплених культурою, які вона реалізує у т.зв. **картині світу**. Поняття картини світу є одним із до фундаментальних понять, що відображають специфіку людини та її буття, її зв'язки зі світом, найважливіші умови її існування в світі. Картина світу визначає тип відношення людини до світу й природи, інших людей, самого себе як частини цього світу, закладає норми поведінки людини в світі, визначає її ставлення до життєвого простору. Її порівнюють з «концептуальним каркасом, що містить як невербальні, так і вербалізовані концептуальні моделі. Світ у свідомості «проціджується» крізь решето цих моделей і відповідним чином трансформується, категоризується, інтерпретується» [Логический анализ: образ человека 1991, с. 109].

Термін «картина світу» на позначення категорії фізики застосовано в кінці XIX – на поч. XX ст., першим його вжив Г. Геру (1914). Картина світу потрібна людині для кращої орієнтації у власному зовнішньому і внутрішньому життєвому просторі: «Людина прагне якимось адекватно вибудувати для себе просту і ясну картину світу для того, щоб відірватися від відчуттів, щоб певною мірою спробувати замінити світ цією створеною таким чином картиною. Цим займається художник, поет, філософ-теоретик і природознавець, кожний по-своєму. На цю картину та її оформлення людина переносить центр тяжіння свого духовного життя, щоб у ній віднайти спокій і впевненість, які вона не може відшукати у надто карколомній круговерті власного життя» [Эйнштейн 1967/2, с. 136].

Концепція «картина світу» увійшла в науковий обіг у 50-і роки ХХ ст. завдяки Р. Редфілду, який вклав у цей термін бачення світобудови тим чи іншим народом. Він мав на увазі бачення традиційної культури «зсередини», тобто очима її носія. К. Гірц, послідовник ідей Р. Редфілда, вкладав у поняття «картина світу» притаманну носієві певної культури концепцію природи, себе і суспільства.

Поняття «картина світу» передбачає й когнітивний сенс – інформацію про спосіб пізнання людьми довкілля. Дослідники прагнуть відтворити її, вписати в неї когнітивні установки того чи іншого народу, філософські уявлення, етичні й естетичні норми, релігійні вірування.

Водночас А. Гуревич, визначаючи картину світу як «сітку координат», за допомогою якої люди сприймають дійсність і витворюють образ світу, що існує в їхній свідомості, зазначає, що «модель світу в кожній культурі складається з набору універсальних понять – часу, простору, зміни, причини, долі, числа, співвідношення частин і цілого, чуттєвого і надчуттєвого» [Гуревич 1972, с. 17].

Знаковим відображенням картини світу є модель світу: «Картина світу є суб'єктивний образ-гештальт об'єктивного світу та є ідеальним утворенням, яке може опредмечуватися в знакових формах різного виду, не закарбовуючись повністю в жодній з них. Це глобальний образ світу, що репрезентує його властивості в тому вигляді, в якому вони осмислюються його носіями, і є інтеграцією всіх моментів психічного життя людини як представника того чи іншого етносу на тому чи іншому ступені його розвитку. Картина світу містить тим самим суб'єктивні й надсуб'єктивні відношення» [Маковский 1996, с. 15]. За Маковським, картина світу структурується за допомогою й через модель світу, і ця остання, в свою чергу, репрезентується і суб'єктивується за допомогою семіотичних систем другого порядку, зокрема мови. Він називає це **лінгвістичною картиною світу**.

Ще В. Гумбольдт свого часу називав два напрямки вивчення мовної картини світу: 1. Аналіз лексики, в якій зосереджено, втілено конкретну історичну картину світу певного народу (вона ще й транслюється); 2. Аналіз граматичних структур, частина яких є обрамленням для формування національної картини світу. Тобто історичні перипетії, яких зазнав етнос, формують і образ світу, і структуру діяльності в ньому лише в окреслених структурою мови межах [Гумбольдт 1984].

Теорію культурно-мовної картини (моделі) світу як цілісного Тексту запропонував Ю. Лотман: «Текст культури є найбільш абстрактною моделлю дійсності з позицій даної культури. Тому його можна визначити як картину світу даної культури» [Лотман 1969, с. 463].

Ця картина, яку репрезентовано в художньому тексті, відображає сукупність знань автора про зображуваний фрагмент дійсності, у створенні авторської картини світу виявляється принцип: автор, перебуваючи в центрі якихось подій, показує все зі свого погляду, виражаючи в цьому розуміння цих подій. І це передусім концептуальна картина світу, до якої додається мовна (використання певних мовних форм і конструкцій для зображення певних явищ): «Концептуальний простір тек-



сту інтегрує значущі в тексті поняття, що слугують реалізації авторських цілей і за-мислу: культурні концепти (добро, зло, істина, любов і краса), ідеологічні концепти (справедливість, патріотизм, перемога), антропоцентричні концепти, концепти-на-турфакти, концепти-артефакти (штучно створені об'єкти), концепти-архетипи (его, світло, темрява)» [Селиванова 2002, с. 247].

Отже, синтезом «житейського» і «наукового» понять, елементом картини світу (індивіда, соціуму), яка вербалізується через посередництво внутрішнього лексикону, є **концепт**: «Ми прирівнюємо концепт до ментально-психонетичного комплексу – певним чином організованої багатогранної одиниці свідомості, що містить вербальні й невербальні знання про об'єкт, його оцінку, що корелюють з образами, почуваннями, відчуттям, інтуїцією, трансценденцією і колективним підсвідомим. Ядром ментально-психонетичного комплексу є вербальні пропорційні моделі істинних знань, що формують стійкі конекції з асоціативними компонентами» [Там само, с. 248].

У словнику когнітивних термінів *концепт* визначається як «термін, що роз'яснює одиниці ментальних і психологічних ресурсів нашої свідомості та ту інформаційну структуру, яка відображає знання і досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, квант знання» [Краткий словарь 1996, с. 90].

Концепт є багатовимірним утворенням, тому єдності думок стосовно семантичних параметрів, за якими може здійснюватися його вивчення, не існує. Значний внесок у вивчення самого поняття та розкриття змісту багатьох концептів зробили Н. Д. Арутюнова [1998; див. серію видань за її редакцією «Логический анализ языка»], А. Вежицька [1996], Ю. С. Степанов [1997], С. Г. Воркачев [2000]. А. Залевська розглядає концепт з позицій психолінгвістики [Методологические проблемы 2001, с. 36–44]. Зокрема, на культурному вимірі цього поняття наголошує Ю. Степанов: «Концепт – це нібито згусток культури в свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І з іншого боку, концепт – це те, за посередництва чого – рядова звичайна людина, не «творець культурних цінностей» – сама входить в культуру, а в деяких випадках і впливає на неї» [Степанов 1997, с. 40].

Л. Савицька вважає пріоритетною ціннісну складову концепту й характеризує його як «умовну ментальну одиницю, що містить предметно-образний, понятійний і ціннісний компоненти з домінуванням останнього, він закріплений за певними вербальними засобами реалізації, що утворюють відповідну лексико-семантичну парадигму» [Савицька 2007, с. 5]. Д. С. Лихачев вводить поняття концептосфери, як «сукупності потенцій, що розкриваються в словниковому запасі окремої людини, як і всієї мови в цілому» [Лихачев 1993, с. 5].

Отже, концепт – це осмислений образ дійсності у свідомості людини, який має назву й групується на певних культурно обумовлених уявленнях людини про саму дійсність. Концепти дискретні, світ континуальний. Його членування не може

точно відповідати системі понять. Є багато об'єктів і ситуацій, що належать до різних концептів, до деяких же не підходить жоден. Такими є поняття, що лежать на межі різних понятійних полів.

Основи картини світу концептуалізують моделюючі опозиції, що пов'язане з оцінністю в бутті людини: «Таким чином, поняття „хорошого і поганого” виділяється серед інших категорій надзвичайною різноплановістю своїх зв'язків та функцій. Те, що позначає загально оцінний предикат, стосується дійсних властивостей об'єктів, їх відповідності чи невідповідності нормі (існуючій і ідеальній), сприйняттю об'єктів, відчуттям, які вони викликають (приємному і неприємному), до активного психологічного начала людини (її бажань, устремлінь, волі, обов'язків), до рішення і вибору з низки альтернатив, до життєвої програми людини та ідеалів людства, до прескриптивної функції мовлення, що реалізується в певних типах мовленнєвих актів (таких, як схвалення, засудження, заохочення, рекомендація, порада, інструкція, наказ, переконання, заклик, заборона, рекламування тощо). Зазначені зв'язки розподіляються за наступними планами: онтологічним, психологічним, діяльнісним і комунікативним. Поняття цінності, отже, виконує координувальну (між людиною і світом об'єктів), стимулювальну (спрямувальну діяльність), дидактичну і регулятивну (прескриптивну) функцію в механізмах життя» [Арутюнова 1998, с. 183].

Отже, оцінність пов'язана з феноменом опозиційності, зокрема бінарності. Під бінарним світоглядом загалом розуміють певну систему поглядів на світ і людину, «філософію життя», згідно з якою індивід-істота формувалася під впливом тих бінарних зв'язків, які склалися в суспільстві. Принцип бінарного протиставлення, обов'язковий як системо-утворювальний початок світу, стає автономним і самозначущим у колективному несвідомому, тлом, що інтуїтивно відчутне і пронизує всі рівні буття людини.

У дзенських містиків є коан: вони пропонують учням медитувати на звуці оплеску однієї руки. Це абсурд, адже звука оплеску однієї долоні не існує, для цього потрібні дві руки, вони протилежні одна одній, однак, по суті, створюють один оплеск, й тому є об'єднаними у своїх зусиллях, не суперечать, а доповнюють одна одну.

Отже, це завдання неможливе. Медитація дається задля того, аби учень вийшов за межі розуму і досяг вищого рівня свідомості. А також усвідомив те, що в житті людини не можна знайти жодного прикладу, який би ілюструвався оплеском однієї долоні. Існують оплески лише двох долонь: чоловік і жінка, день і ніч, життя і смерть, любов і ненависть.

Бінарність є давнім, архаїчним типом мислення та формування картини світу і, як вважають вчені (П. Маклін, Дж. Фодор та ін.), відображає діяльність найдавнішої – лімбічної системи головного мозку, яка формує сильні емоції, контроль репродуктивної, захисної діяльності, життєво важливих функцій. Сприймання зовнішніх об'єктів та взаємодія з ними на рівні «старого мозку» передовсім орієнтується на

інстинкт фізичного самозбереження, вираженого в усіх тварин, і розподіляє комунікантів між двома категоріальними полюсами «безпечно» («небезпечно») і «сприятливо» («несприятливо»). У суспільстві модель бінарної опозиційності функціонує на рівні підсвідомості. «Нова кора» головного мозку – кора півкуль – сформувалася значно пізніше й виконує дослідницькі та евристичні функції.

Французький антрополог і філософ К. Леві-Строс у своїх працях відтворює глибинні структури міфів, їх кодування, розміщуючи коди на географічній, космогонічній, соціологічній, техно-економічній площинах. Він виокремлює особливості міфологічного мислення, зокрема це логіка узагальнень, класифікації, аналіз природних і соціальних явищ. Водночас це мислення конкретне, образне й чуттєве, воно широко використовує метафори, символи, перетворює їх у спосіб осягнення світу й людини. Давня логіка, на думку вченого, побудована на подвійних бінарних опозиціях (високий – низький, день – ніч, правий – лівий, чоловік – жінка, небо – земля та інші).

С. Мелетинський, вивчаючи міфи, зробив висновок, що в основі первісних міфологічних інтерпретацій лежать елементарні семантичні опозиції, які в першу чергу відповідають чуттєвій орієнтації людини (верх/низ, лівий/правий, великий/маленький та ін.), і які згодом «об’єктивізуються» і доповнюються найпростішими співвідношеннями в космічному просторово-часовому континуумі (небо/земля, день/ніч, зима/літо та ін.) в соціумі (свій/чужий, чоловічий/жіночий, старший/молодший та ін.) чи на межі соціуму і космосу, природи й культури (вода/вогонь, сирий/варений, дім/ліс тощо), аж до більш абстрактних числових протиставлень (парний/непарний, три/чотири та ін.), і таких фундаментальних антиномій, як життя/смерть, щастя/нещастя та ін., а також магістральної міфологічної опозиції сакрального/мирського [Мелетинский 1995, с. 230].

Російські дослідники В. Іванов та В. Топоров окреслюють такі чотири великі групи опозицій у картині світу древньої людини: «I. Найбільш загальні і абстрактні характеристики, не локалізовані в просторі, часі і соціальних планах: 1) щастя-нещастя; доля-недоля; 2) життя-смерть; 3) парний-непарний (правий-лівий). II. Характеристики, призначені до просторових відношень: 4) правий-лівий; 5) верх-низ; 6) небо-земля (земля-підземне царство); 7) південь-північ; 8) схід-захід; 9) море-суша. III. Характеристики за часом, кольором чи стихією: 10) день-ніч (весна-зима); 11) сонце-місяць; 12) світлий-темний (білий-чорний); 13) вогонь-волога (сухий-мокрый, земля-вода). IV. Характеристики соціальних відносин у широкому сенсі: 14) свій-чужий (близький-далекий); 15) чоловік-жінка; 16) старший-молодший (головний-неголовний, предок-нащадок)» [Иванов, Топоров 1965, с. 64].

На основі відомих підходів В. Суковата запропонувала дванадцять тематичних груп, «які тяжіють до логіко-семантичних центрів, що відтворюють взаємозалежні рівні членування буттєвого простору: екзистенціальний („життя”/„смерть”), ідеологічний („свій”/„чужий”), антропологічний („чоловічий”/„жіночий”), просторовий („верх”/„низ”), часовий („спереду”/ „ззаду”), кількісний („парний”/„непар-

ний”), якісний („білий”/ „чорний”), феноменологічний („людина”/„нелюдина”), герменевтичний („ознайомлений” /„неознайомлений”), каузальний, („випадковий”/ „неминучий”), феміністський („мова”/ „тіло”). Кожна з цих ідеологем здатна увібрати до себе велику кількість вужчих, „видових бінарній”, що реалізують специфіку конкретної культури на базовому архетипі» [Суковата 1998, с. 10].

Фрагментом мовної картини світу є фольклорна мовна картина, яка на певному історичному етапі є сферою максимальної узагальненості реалізації наївної картини світу, що уможливило сформулювати уявлення про той чи інший концепт, зафіксований у колективній свідомості носіїв мови.

Своєрідність фольклорної картини світу обумовлюється особливим світобаченням етносу. Вона створюється відображенням міфологічних та етнографічних елементів через специфічну фольклорну систему шифрів за допомогою узагальнення, типізації та передачу культурних смислів на мову символів, мову поезії.

Фольклорний концепт, як особливий тип лінгвофольклорного концепту, на своєму понятійному рівні збігається з загальнокультурним концептом. Відмінності виникають на образному й аксіологічному рівнях, з ним пов’язана розгалужена сітка різноманітних асоціацій та конотацій, яких може не бути в загальнокультурного концепту. Оцінка того чи іншого концептуально оформленого предмета та явища у фольклорному тексті може бути виявлена інакше, ніж у загально мовному вживанні, до того ж фольклорний концепт має яскраво виражену оцінку полярність.

## Основні онтологічні уявлення людини

### Фольклорні концепти «доля», «життя», «смерть»

Концептосфера народної казки має яскраво виражений антропоцентричний характер.

Одним з основоположних у наївній картині світу є концепт долі (опозиція *доля/недоля; щастя/біда*), адже людина здавна задумувалася над такими ключовими поняттями її існування як доля, щастя, смерть чи життя.

Саме слово *доля* – *судьба* дослідники виводять від слова суд: «В давньоруській мові першим значенням слова «судьба» був суд, а вже потім воно означало темну сліпу силу, яка керувала плином людського життя» [Никитина 1996, с. 130]. У південних слов’ян існують вірування про Суджениць, Парок тощо, які з’являються на третій день після народження дитини й пророкують їй долю. Так, наречений чи наречена у фольклорі є судженими, тобто присуджуються, призначаються наперед одне одному, у казках героя закликають одружитися з певною дівчиною, вказують на неї як на суджену, вона йому може наснитися чи привидітися.

Уже саме слово доля, участь – частина означає, що людина отримує свою долю, свою частку від вищих сил, які нею наділяють, тобто ділять її: «Дія поділу цілого на



частини, передусім поділ хліба (і загалом їжі) набуває в народній традиції гранично ритуалізованого характеру і багаторазово відтворюється в найрізноманітніших ситуаціях і контекстах обрядової і повсякденної поведінки. Настійливе повторення цього архетипічного акту поділу загального блага і наділення його частиною кожного, безумовно, має магичну мету підтвердження, підтримання і підкріплення того початкового розподілу благ, який відбувається в момент появи на світ кожної людини» [Толстая 1996, с. 145].

Доля буває загальнолюдською та індивідуальною: «Це план, за яким проживає життя *кожна, всяка, будь-яка людина*; у цьому сенсі план універсальний. Та *кожна, всяка, будь-яка людина* одночасно і *єдина* у своєму роді, *неповторна, індивідуальна*. Це відображається і на її долі: *загальний* для всіх, обов'язковий шлях *кожна людина* проходить *по-своєму*. Отже, її життєвий шлях від самого початку будується за двома полярними параметрами: однозначність і варіативність, які відповідають основній опозиції Моделі Світу – *визначеність/невизначеність*. Людина виконує загальнолюдську долю й одночасно ту, яка виділена спеціально для неї, свою *частину* із *цілого*. Однак вона не просто топче свою стежину на цій загальній дорозі: обидва шляхи то сплітаються, зливаються один з одним, то дають найбільш несподівані девіації» [Цивьян 1996, с. 122].

У казці на мотив створення світу «Як Бог ділив літа» (АТУ 828 („Зміна терміну життя людей і тварин”)) подано основні моменти людського життя. Дещо гумористично зображується, як Бог наділяє людину й тварин певною кількістю років життя. Як своєму найкращому творінню Бог дає людині рівно тридцять – як виявляється згодом – щасливих, літ. Та чоловікові цього мало, він хоче торгуватися з Богом, та той різко відмовляє йому. Тож чоловік купує роки спершу у вола, потім у собаки й мавпи, які не хочуть жити довше, оскільки не вдоволені своїм життям, і таким чином виторгує собі дев'яносто років. З того часу чоловік добре живе лише перші тридцять: «А чоловік? *Тридцять літ – здоровий, молодий, красний, дужий!* Не має великої жури й не ходить по лікарях. Після них приходять *волячі, куплені*. Тут чоловік мусить тягти, як віл. Бо немало лягає на його голову жури – родина, діти, заробіток! Так тягнеться до п'ятдесяти. Після п'ятдесяти до нього приходять *собачі* літа: чоловік уже немолодий, і сили нема. Діти мають його за сторожу коло хати. І так він тягне до сімдесяти. Після сімдесяти приходять до чоловіка літа *мавпячі*: бавиться з онуками, розум у нього слабкий-слабкий. І так до дев'яноста. А тут уже нема і літ. Отак то Бог посміявся з чоловіка» [Зачаровані казкою 1984, с. 374, 375].

Дещо подібною є угорська казка «Три загадки», де йдеться про те, що король наказав слугі принести йому двадцятирічну паву, сорокарічну лисицю і сімдесятирічного дурня. Засмучений хлопець розповідає про завдання батькові, той іде до короля і каже йому, мовляв, я прийшов замість сина. Коли мав *двадцять років, був таким, як пав*. Коли мав *сорок, був хитрим, як лисиця*. А зараз мені *сімдесят*, і для менших, і для старших я *просто дурень*.

У казках відтворено швидкоплинність життя людини, її життєвий цикл від дитинства і молодості, зрілих років до старості й завершення життя. Кращі роки людини – це молодість, людина живе безтурботно, безжурно, в наступний період її обсідають турботи за сім'ю, її утримання та інші проблеми, а вже потім настає старість, що супроводжується слабкістю і хворобами. Це виявляється в опозиціях *молодість/старість, здоров'я/хвороба, сила/слабість*.

Цей життєвий шлях повторює кожна людина, він призначений Богом і природою, цей цикл – народження, життя, смерть – проходить кожна людська істота на землі, яка вже з часу свого народження приречена невпинно просуватися до кінця життя, й нікому не уникнути цієї участі. Та людина, на відміну від тварин, є істотою соціальною, вона має родину тощо, її життя сповнене турбот і праці, аж поки не стане немічною і має готуватися до смерті. Ці самі уявлення розкриваються в загадці «Вранці на чотирьох, вдень на двох, увечері на трьох» про періоди людського життя. Так само в російській загадці: „Не помню, не вижу, не знаю (рождение, жизнь, смерть)”. У всіх згаданих творах наголошується на тому, що людина народжується, живе і вмирає несвідомо, її життя швидкоплинне, у турботах і проблемах вона не замислюється, нащо живе, як живе, який сенс її життя, а коли на старості вже може оцінити свою долю, то змінити її вже пізно та й неможливо через брак сил та можливостей. Людина виявляється іграшкою в руках долі, Вищих сил.

Та людина має і свою, індивідуальну долю, свій життєвий шлях. Загалом у казках зазначається, що долю людина отримує під час народження, долю визначено наперед, вона призначається, нею наділяють, її дає Бог, тобто людина їй повністю підпорядкована і залежить від неї: «Було два брати. Один – багач, другий – бідняк. Чому молодший був бідний – *сам того не знає і ніхто йому не міг сказати*» [Чарівне горнятко 1971, с. 234]; «*Що має мені Бог дати на морі, то дасть і на сухім морі, а що має дати тепер, то дасть і відтак*» [Казки Покуття 2001, с. 148]; «Ой дурний чоловіче, чи не знаєш того, що *кожному чоловіку доля є судженою*, та і ти на свою тут у мене потрапив» [Дерев'яне чудо 1981, с. 137]; «Та й панували, панували, *поки їм пан Бог життя призначив*» [Казки Покуття 2001, с. 74]; «– Отепер ми, жоно, чисті, як зернина в полі, як та квітка, як та водиця. Вже нас нічого на світі не йметься. То видно, така була *наша судьба, що ми мусили перенести на собі таке горе*» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 82]; «– Від чого тобі падають з вух гроші? – *Бог таке дав – посміхнувся хлопець*» [Казки села 1979, с. 68].

Якщо людині щось судилося, то воно обов'язково збудеться, годі намагатися уникнути своєї долі. Так, у казці «Про багача, що сховав гроші у вербу» (СУС 834<sub>2</sub>, *Клад не дається в руки тому, кому він не судився*) йдеться про багатого газду, який ховав свої гроші у вербі, та страшна буря зруйнувала все його газдівство, позбавила родини, а верба поплавла за водою. Багач пішов жебракувати, й потрапив до чоловіка, який знайшов вербу з його грошима. Той здогадався, що це гроші колишнього багача й вирішив допомогти йому. Якось він залишив на мосту торбу з грошима, та жебрак не побачив її, другий раз він поклав гроші у велику хлібину, та жебрак

віддав ту хлібину каліці без ніг. Тоді чоловік з жінкою зрозуміли, що «ото багатство не йому суджено», тобто в казці мовиться, що змінити долю неможливо [Зачаровані казкою 1984, с. 248].

Існує й казковий сюжет про хлопчика з бідної сім'ї, якому пророковано в майбутньому одружитися з донькою пана/купця/царя тощо (АТУ 461, 930 (Три волосини з голови диявола)), про що останній довідується і робить все, аби згубити хлопця. Та хоч що б він робив, що б вигадував, події розвиваються за невідворотним сценарієм долі й хлопець таки поєднується з дівчиною. Версії казок з циклу «Про Марка багатого» у різних народів описує М. Сумцов [Сумцов 1894].

Звичайна людина не знає своєї долі («але людина ніколи не знає, що її завтра чекає»), у чарівних казках, як виправити долю знають лише чарівники та дуже мудрі люди, які дають цінні поради героєві та іншим персонажам. Так, спитати, як можна змінити свою тяжку долю, героєві доручають люди та інші істоти, яких він зустрічає на шляху до діда-всевіда. Той пояснює причини їхнього становища і спосіб його виправлення. До прикладу, ворогуючі гори з угорських казок, щоб припинити ворожнечу, мають розплющити людину, а дівчатам, щоб вийти заміж, – раніше вставати і виносити сміття тощо. Способи зміни свого становища дуже різні за різних ситуацій.

Таким чином, у перебіг подій, докладаючи певних зусиль, можна внести корективи, а це вже залежить від самої людини. Наводиться, отже пасивний і активний спосіб зміни своєї долі. Пасивний полягає в зміні думки про долю, й таким чином здобуванні щастя, яскравим прикладом цього є угорська казка «Сорочка щасливої людини» (про що йтиметься далі). Головне тут – прийняти свою долю, те, що судилося, мати оптимістичний погляд на світ. Герой чарівної казки бачить людей і життя з кращого боку, він живе надією, вірить у своє щастя, не опускає рук, що й дає йому змоги добути мети: «То що робити далі? Ніякого майна, лиш цур'я на плечах. “Ей, – думає собі, – я молодий, здоровий, ачей не загину на білому світі!”» [Зачаровані казкою 1984, с. 355]. Тобто тут людина змінює не зовнішній, а свій внутрішній світ, своє світобачення, погляд на події, що, здавалося б, зовсім не важко, однак для більшості стати іншим майже неможливо, про що засвідчено в казках, й, зрештою, спостерігаємо і в реальному житті.

До активного способу належить уміння героя не упустити сприятливий випадок, який йому часто підказують помічники, до того ж правильні рішення вберігають його від помилок.

Крім того, герой, який активно творює добро, кує собі щасливу долю, казка винагороджує його, це вияв мериторизму – відплати за чесноти. А ще йому притаманна сміливість, за допомогою якої він діє активно і не відступає перед труднощами, таким чином змінюючи свою долю. П. Іванов писав: «Народ каже: „Роби, небого, то й Бог поможе”, каже, що кожна людина своїми справами кує собі щастя. „Всяк свого щастя коваль”. Це визнання за своїм волею важливого значення у справі облаштування особистого щастя вказує нам, між іншим, на одну глибоку рису в харак-

тері малороса, саме на те, що ідея фаталізму не заглушила у народу ідеї особистої відповідальності, що витікає з усвідомлення малоросом знання в практичному житті тієї свободи волі, яка характеризується словами: я хочу» [Иванов 1991, с. 361].

Спокутування гріхів, покаяння як усвідомлення власного порушення певною мірою також є впливом на долю людини, йде в річищі релігійних уявлень. Спокутувавши гріх, покаявшись, визнавши свою помилку, людина отримує кращу долю.

Доля як невідворотність може виступати у вигляді написаного тексту: «На яворі – таблиця, а на таблиці написано: „Правою дорогою йдеш – головою заплаатиш, середньою дорогою підеш – голод знайдеш, лівою дорогою підеш – в розбійницький край попадеш”» [Казки села 1979, с. 107]. Слід сказати, що *дорога у казці виступає як життєвий шлях героя, вибір дороги означає вибір життєвого шляху*; перехрестя – завжди поворотний момент у житті персонажа, дорожні прикмети є доленосними, вихід з рідної хати на дорогу і повернення назад означають вікові етапи у житті людини. На початку казки герой вирушає у світ шукати свою долю, щастя, набратися життєвої мудрості, знань, чогось навчитися, подивитися, як живуть інші люди – *«світ поглядати», «світом походити, долі-щастя пошукати»*. «Édesanyám, szerencsét próbálnék a világban, hátha jobbra tudnám fordítani a sorsunkat» [Háron arany 1973, p. 76] – (Люба матінко, я б спробував щастя у світі, може зміг би повернути нашу долю на краще).

Архаїчний герой народної казки в дорозі зазнає складних випробувань: «Міфи про культурних героїв повинні пояснити соціо- і космогенез, оскільки ці персонажі моделюють племінну общину чи людське суспільство. „Мандрі” стають життєвим випробуванням чи, принаймні, найважливішим життєвим випробуванням» [Мелетинский 1995, с. 227].

Дорога є синонімічним відповідником і в такому прикладі: ворони, які часто віщують долю, покаравши заздрісного брата, пишуть на таблиці: *«Хто лихою дорогою ходить, на такій і пропадає»* [Правда і Кривда 1982, с. 175]. До чарівних речей, які здобуває герой, належить книжка – талмуд, де записано, що «царівна може бути жонною того, хто вгадав її загадки». Отож доля залежить від правильного вибору персонажа. Написане пророцтво є відкритим текстом, очевидним знаком, та таким самим очевидним знаком (вказівкою) виявляє себе *доля* під назвою *зірка – народився під щасливою зіркою*. Тут образ зірки асоціюється з небесною, вищою силою. Так само *щасливою є людина, що народилася в сороці*, смисл визначеного наперед, того, що судилося, загальний, однак образно-асоціативний комплекс уявлень є різним.

Щасливу долю може пророкувати й віщий сон. Так, у казці з території Угорщини «Хлопець-чарівник» хлопець наснилося, що він стане угорським королем. Дотримавшись певної перестороги, табу – не розповідати про свій сон, переживши низку пригод, він таки стає королем.

Щасливу долю закликає синам батько, вряждаючи їх у *добру годину*: «Ідіть собі в світ свого хліба шукати. Ви здорові, дорослі, нічого вам не бракує – вирушайте в *щасливий час у добру годину*» [Золота вежа 1983, с. 39].



Доля конкретної людини має аксіологічний аспект, вона буває **щаслива й нещаслива** і концептуалізується у казках як *доля і недоля, щастя і біда*.

Щастя, як і біда, у казках та переказах можуть персоналізуватися, уявлятися у вигляді живих істот – АТУ 735 (*Доля багатой і бідной людини*). Так, щастя уявляється у вигляді маленьких хлопчиків, у багатого ця дитина вправна і метка, у бідного – лінива, лежить під кушем і чекає, «як до рота впаде йому горіх» («Щастя»). В іншій казці у багатого брата щастя – дідо, а у бідного щось маленьке, чорне, як ніч. Абстрактні образи щастя та біди тут можуть бути наділені соціальними атрибутами свого господаря, якому не таланить у житті – «Як і сам брат, його *щастя дуже бідне, а біда багата*». Щастя може з'являтися і у вигляді птаха (СУС 735\*\*\*\*). Подібне є також у віруваннях: «Доля, за поняттями селян, є певний дух, який може приймати на себе образ то людини, то якоїсь тварини. І от коли доля з'являється в людській подобі, тоді й можна відрізнити *щасливу долю від нещасливої, гіркої*. Щаслива Доля – людина красива, вдягнена в багатий одяг, нещаслива – людина потворна, що має вигляд брудного голодранця» [Іванов 1991, с. 349]. Власне, існування кількох доль у людини Іванов пояснює трьома різними уявленнями, «ідеями» про поняття долі: «ідея природженості, ідея обумовленості, ідея випадку» [Там само, с. 362].

В угорській казці «Щастя бідної людини» щастя багатого брата подано у вигляді оголеної красивої дівчини, яка лежить серед чудової стиглої пшениці. Дівчина дає пораду, як бідному братові відшукати своє щастя. Той вирушає з жінкою і дітьми в інше село, в одній хаті знаходить якогось пана, що не звертає на нього уваги. Бідняк кілька разів звертається до нього, той не реагує, поки не отримує сильного ляпаса. Тим самим із зачарованого пана знімається прокляття за те, що за життя відбирив землю в людей. Пан іде геть (він уже 15 років як мертвий), перед цим даруючи свій багатий маєток бідному братові. Так бідний брат одержує своє щастя.

Удача може сприяти невезучому чоловікові після його одруження на щасливій жінці (АТУ 737В\* (*Щаслива жінка*)).

Щастя виступає в казках як *везіння, талан, удача в житті*, саме сприяння долі робить людину щасливою. Цікаво, що в угорській мові слово слов'янського походження «серенче» означає удачу, везіння, а слово «болдогшаг» – щастя: «De a szerencse is neki szolgalt avval, hogy felfogták jó pénzéért parádés kocsisnak» – (Та й *доля йому сприяла*, бо взяли працювати за гарні гроші головним візницею). До речі, в закарпатських казках запозичене з угорської слово *серенче* теж означає удачу, талан.

Про це йдеться в казках «Розум і щастя», «Про щастя та готові гроші» (АТУ 945 (*Щастя і розум*)). У першій сперечаються Розум і Щастя, хто з них важливіший. Вони мандрують світом і випробовують себе на людях. Першим змагається Розум, який допомагає бідному легеневі навчити говорити царську доньку, за що цісар обіцяє винагороду. Та не дотримує слова і намагається стратити хлопця. У цей час у хлопцеву голову входить Щастя. Хід подій змінюється. Цариця починає дорікати цісареві за негідний вчинок, приводять хлопця і він одружується з дочкою цісаря.

Розум після цього визнає силу Щастя й пропонує їм жити у добрій згоді. Подібною є казка з Угорщини «Удача і Благодать» (MNK 946C\*).

Власне, на даній тезі побудовані побутові казки про дурника. Не маючи великого розуму, він має добре серце й величезне везіння, що й допомагає йому в скрутних ситуаціях; згодом він винагороджується долею.

В іншій казці сперечається двоє подорожніх, що краще – щастя чи багатство: «– Ліпше мати щастя, ніж готові гроші, – говорить один. – Коли є щастя, то не треба й розуму. Дурнем будь, а щастя май – і люди носитимуть тебе на руках» [Чарівне горнятко 1971, с. 16]. Інший не згоджується з ним, і вони вирішують випробувати на бідному рибалці, у якого «щастя – як на жабі волосся, і грошей – як риби у дрявому відрі». Тричі дають гроші чоловікові, та вони в нього не тримаються – він їх час од часу втрачає. Та чоловік не журиться – адже дармові гроші довго не зберігаються. Потім чоловікові дарують щастя: «То був *файний віночок з дуже дивних квітів*. Бідняк повісив його на стіні та й пішов на рибу. У хаті гейби засяло сонечко. Стало весело-весело. Бідняк наловив повне відро риби. Прийшов, співаючи, додому. Не міг натішитися дітьми – вони здорові, аж рум'яні. Ніби хтось їх підмінив» [Там само, с. 18]. Згодом до чоловіка повернулися й подаровані гроші – так сприяло йому щастя.

У казці проводиться думка, що для щастя людині мало самих здібностей. І хоча вони, безперечно, знадобляться, життя у цілому є непередбачуваним і таємничим, воно не залежить від волі людини й ніхто не знає, «звідки вилізе кролик». Випадок відіграє величезну роль у житті людини. Сам премудрий Соломон колись сказав про це: «Знову бачив я під сонцем, що біг не у скорих, і бій не в хоробрих, а хліб не в премудрих, і не в розумних багатство, ні ласка – не у знавців, – а від часу й нагоди залежні вони. Бо часу свого людина не знає, мов риби, виловлені в пагубну сітку, і мов птахи, захоплені в сільце, – так хапаються людські сини за час лиха, коли воно нагло спадає на них!» [Біблія 1992, с. 672].

І якщо щастя *шукають*, домагаються його, то *біда* сама полює за чоловіком і приходить несподівано і неждано, хоча її й не звали: «*впав у біду, як курка до сьорбанки*».

Біди та нещастя набагато більше в житті людини, як ми бачимо з казкових історій. Біда уявляється у вигляді жінки, баби, що асоціюється з ніччю, темінню, смертю: «*Чорна, як ніч, баба стоїть. Біда*». Вона страшна і незрозуміла: «*Це якась дивна потвора. Чоловік? Не чоловік! Ворон? Не ворон! Звір? Не звір!*» [Дідо-все-відо 1969, с. 229]. Вона може переслідувати людей: «*Баба ганялася як Баба-Яга за людьми і хотіла їх з'їсти*». Антропоморфні горе, злидні, біда, недоля, нещастя побутують і в інших жанрах фольклору; вони є дуже активними: підстерігають людину, кидаються на неї, ганяються, переслідують її, змінюють свій вигляд.

Біда ходить по людях, хоча ніхто її не запрошує, і приводить із собою злиднів. Ці уявлення узагальнено в прислів'ях та приказках «*Біда не спить*»; «*Біда ходить не по лісі, а по людях*»; «*Не йди за бідною, біда сама йде за тобою*»; «*Біда дешева, бо всюди без дощу росте*»; «*Біда, кажуть, не спить, бо хати не має. Вона ходить*

по людях. Ото зайшла і до Кирила, бідного чоловіка, що мав жінку і дітей. Кирило не просив її у гості – вона сама прийшла й злидні з собою привела. Розсілася біда серед хати і сказала, аби той Кирило *тягнув її за хвіст до гробової дошки*. І він тягнув. Коли набридло, взяв торбу на плечі й подався у світ шукати гараздів» [Чарівне горнятко 1971, с. 18].

Біду із злиднями неможливо вигнати з хати, вона чіпляється в охоплену відчаєм людину і не відпускає її: «Біда так mocno засіла в хаті, що й макогоном не виженеш. *Хоч сиди та й плач, а хоч стій і реви*» [Чарівне горнятко 1971, с. 126].

Злидні обсїдають людину, з нею трапляються різні нещастя: «Та й пішли злидні за багачем. І прийшли аж до хазяйства. *І скоро все в хазяйстві пропало: то кінь здохне, то корова, то зlodії щось украдуть. Так і зробився багач бідняком*. За те, що хотів братові зло зробити» [Чарівна квітка 1986, с. 69].

У казках Угорщини може з'являтися персоніфікована *Нужда, Біда, Нестача, Бідність*. Вона може набувати подобу жаби, старої людини; Біда сідає людині на шию і та втрачає всі статки.

Та біда й щастя йдуть поруч. У житті людини вони чергуються, адже «*нині ти пан, а завтра пропав*», людське життя посічене смугами, то гарний період, то поганий, людина то сміється, то плаче: «Тяжкою є дорога до втіхи. *Хочеш знати втіху, то мусиш перед тим поплакати*. Коли щось робиш, май терпіння і думай про кінець» [Чарівне горнятко 1971, с. 47]; «То все так: за бідною приходять гаразд, а за гараздом – біда» [Чарівна торба 1988, с. 119]. В одній з угорських казок на питання мудрого короля, як далеко щастя від нещастя, бідняк, перевдягнений в преподобного отця, відповідає, мовляв, позавчора він був кочегаром, а сьогодні став преподобним. Це й є щастя і нещастя, які йдуть поряд.

Дихотомія щастя/нещастя є характерною для людської свідомості: «Якщо є щастя, тоді зразу за ним, десь буде присутнім і нещастя. Якщо є нещастя, то десь поблизу буде й щастя. Вони йдуть разом. За злим розумом йде щастя, та за щастям – нещастя, оскільки їх не можна розділити. Вони не два різних явища. Як ви можете бути щасливими, якщо не можете бути нещасними?»

Якщо ви забули, що таке нещастя, ви забули і що таке щастя. Якщо ви не знаєте, що таке хвороба, ви не здатні будете відчутти своє здоров'я, хороше самопочуття. Це неможливо. Щоб дбати про здоров'я, треба іноді хворіти. Ви не зможете писати білою крейдою на білому тлі. Не те, що не зможете, писати ви зможете, та ніхто не здатен це прочитати, навіть ви. Щоб писати білою крейдою, потрібна чорна дошка. Чорна дошка служить тлом. Біла крейда стає видимою. Таким є життя. Ваше щастя нагадає білу крейду, для цього потрібне чорне тло» [Ошо 1993, с. 82].

Життя прожити – не поле перейти, на людину чекають і радощі і горе. У казці «Доля» чоловікові пропонують вибрати, коли він хоче жити краще – у молодості чи на старості. Розуміючи, що має пережити і те, й інше, він вибирає краще життя на старості, адже у молодості «людина ще має здоров'я і здатна прогодувати себе». Його вибір виявляється правильним (АТУ 938 В (*Найкраще в молодості*)).

Людина може усвідомити глибину свого щастя й поцінувати його лише коли переживе біду, коли відчує це на собі, лише тоді вона зможе співчувати іншим. У казці «Як пан біду купував» молодий панич має все, що побажає, він найбагатший у цілім краю, його аж гонор розпирає. Та якось вночі йому наснилося, що він не має лише одного – біди. Тож панич купує її в Івана Дрантивого, після чого на нього посипалися нещастя, бо «до біди доріг багато, а від біди стежечки нема». Біда навчила панича плакати і працювати. Панич іде до мудреця, і той йому радить ще тяжче й довше працювати – «Як виростуть мозолі твердіші від дерева, то й біда спудиться і втече від тебе аж за три моря» [Чарівне горнятко 1973, с. 91], тобто перемогти біду можна лише активними зусиллями.

І якщо людина не знає своєї долі, того, що може з нею трапитися на життєвому шляху, то кінець цього шляху – **смерть** – є визначеним для кожної людини на землі, всі без винятку мають рано чи пізно вмерти. У казці показано вічний колообіг життя, одні народжуються, інші вмирають, і хоча казка закінчується переважно щасливим одруженням героя, про неминучість смерті йдеться у фінальних примовках: «Й жили щасливо до самої смерті / дня смерті»; «І досі живуть, якщо не повмирали» (укр., угор.) тощо.

Смерть передусім приходить до старих людей: «Під хатою почала дубати смерть, а від неї немає зілля» [Чарівне горнятко 1971, с. 79]; «Були дід та баба старі-престарі й зморшені, як дві печериці. Часто говорили поміж себе про *далеку-далеку дорогу, звідки ніхто не повертається*» [Там само, с. 38]; «*De hát az már úgy van, hogy mindenkinek megkell halni, így az asszony is meghótt elég hamar*» [Felsőtiszai 1956, р. 243] – (Та вже так ведеться, що кожному треба помирати, тож жінка теж невдовзі померла).

Персоніфікована смерть завдяки своїй невідворотності й неблаганності керує людською долею, наперед визначає її, і завдяки цьому часто зображується мудрою і всезнаючою. Так, у казці «Мамине серце», забираючи дитину в згорьованій матері, вона показує, як її невинна дитина гратиметься в раю з метеликами, а потому змальовує їй картину можливого майбутнього – її дорослий син вбиває ножем людину, за що його засуджують до повішення. Тут звучить думка про те, що людина не може знати, як складеться її життя, що саме для неї краще, бо вона є лише сліпим інструментом у руках Вищих сил, долі. Тому акт Смерті тут є милостивим – він рятує жінку від більших страждань, вертає їй красу та молодість. Однак життя і смерть невіддільні – жінка, втративши дитину, продовжує жити, виходить заміж, народжує нових дітей, дочікується правнуків. Вічний колообіг життя триває.

Та ніхто не знає наперед, коли прийде його *час смерті, день смерті, година смерті* (угор.). У казці «Чому людина не знає, коли прийде до неї смерть» (СУС 793\*) розповідається, що раніше люди знали час свого відходу й через те «стали недбалими». Бог пішов подивитися, що діється на землі й побачив, що дід, який невдовзі має померти, робить недовговічний пліт з лободи, а не з пруття. Тому Бог робить так, щоб люди не знали, скільки їм судилося прожити на світі [Золота вежа 1983, с. 194].

Кожному знайомий страх смерті: «Страх смерті, протест проти його незрозумілої неминучості. Якщо, повернувшись до Моделі Світу, ми розглянемо, що, так би мовити, є основною ставкою в конфлікті людини з долею, виявиться, що серед не особливо різноманітних варіантів (шлюб і народження дітей, багатство) основною є смерть, а все будується відповідно з тим, чи вдається людині уникнути її або хоча б відтягнути, чи не вдається...» [Цивьян 1994, с. 126].

Страх смерті, небуття спричиняє загрози, жахливий уявлення про смерть, вона асоціюється з жінкою-скелетом: «Раз лишень побачив на дорозі якусь жінку – іде йому назустріч. Та жінка якась висока, як трепета, худа – кістки у неї гримлять, чорна, очі запалі, та й голова не голова, а як череп'яний білий горнець, зуби вишкірені, ручиська кістляві, на плечі у жінки – коса, на косі кров присохла: – То Смерть! – згодився чоловік, і мороз побіг йому поза спиною» [Зачаровані казкою 1984, с. 392]. Цей образ запозичено з середньовічної західноєвропейської християнської традиції й переважно трапляється в казках про обдурену смерть – АТУ 332 (*Смерть кума*). Так, в угорській казці «Йонаш і смерть» циган Йонаш бере в куми Смерть, яку зустрічає в подобі величезного, могутнього чоловіка, з тієї причини, що вона не робить різниці поміж бідним і багатим, а забирає всіх – і щасливого і нещасливого. Смерть допомагає Йонашу збагатитися, та свого часу він має померти. Однак циган не здається, робить домовину, що обертається, й смерть не може його вхопити. Вона звертається зі скаргою до Творця, та той радить їй облишити цигана в спокої, аби той «жив далі, жив на світі і був щасливим».

Сміливий, винахідливий вояк Ганцин з казки «Вандрівка віслуженого жовнїра Ганцина» (АТУ 330 А (*Коваль і диявол*)) обдурює не лише чортів, а й саму смерть, ховає її в чарівній торбі й залишає на три роки. Коли вже стає зовсім старим, вирушає зі смертю на той світ, де його спершу не приймають у рай, бо він ще за життя звинуватив Бога у неправильному розподілі земних благ. У пеклі ж його лякаються чорти, бо вже мали з ним справу. Вояк сідає грати з ними в чарівні карти на свою душу і виграє. Тому його залишають за дверима у Бога. Отже, винахідливість, оптимізм, жага до життя перемагають саму смерть.

Саме слово може посилюватися означеннями – «загинути злою смертю», «страшною смертю», тавтологією – «померти жахливою смертю смертей» (угор.), передаватися образними висловлюваннями – «стати синами смерті» (угор.), «смертельний кінець». Спосіб покарання на смерть відображається у висловах «стати на голову коротшим», «пропала голова», «голова на палі» тощо.

Смерть у казках часто порівнюється, асоціюється зі сном: «та й поснули, як побивані»; «спить як мертвий»; «ой, як міцно (глибоко) я спав»; угорські – «спали, як чорна земля»; «і він так міцно заснув, ніби в нього забрали кров». Після оживлення героя на його репліку «– Ой, як довго/міцно/твердо я спав» відповідають традиційними формулами «спав би вічно, якби я не прийшов» / «як би не ми, то заснув би на смерть» / «міг би спати й до страшного суду». Л. Дунаєвська пише про витоки цих уявлень: «Мотив сну – як мотив смерті і відродження – споріднений

з давньоміфологічним мотивом вмираючого і воскресаючого божества, він сягає генези тотемного покровителя, здатного воскресити посвяченого у світ предків» [Дунаєвська 1997, с. 327].

До пізніших асоціацій належить те, що під час сну людина відключається від життя, подій, перебуває ніби в іншому світі.

Сміливий герой не боїться смерті, це він виражає стереотипними формулами «одне життя, одна смерть, як Бог дасть, я спробую це зробити»; «життя-смерть я віддаю у твої руки» (угор.).

У казках відобразилися й архаїчні, дохристиянські уявлення про сталий енергетичний баланс у природі, єдність часу й простору, життя й смерті. Як не існує розподілу на минуле і майбутнє, так і не існує розподілу на життя та смерть. Після смерті життя продовжується, щоправда в іншій формі – ось головна ідея цього підходу. «Смерть породжує життя» – це уявлення притаманне землеробській архаїчній свідомості з центральним культом родючості. Про це пише О. Надь: «Це безкінечний, постійний колообіг життя і смерті. Зі смерті народжується життя, й життя переступає через смерть, аби знову створити подальше життя. Тісне співіснування з природою розвиває в людині це космічне відчуття. День завжди воює з ніччю, й перемагати завжди перемагає, та ніколи по-справжньому, бо ніч завжди перемагає день, зима – літо. До нескінченності, бо протилежні життєві явища без кінця взаємозамінюються» [Nagy 1974, p. 6].

Давніми є уявлення про «життя після смерті», пов'язані з вірою в метаморфозу – перетворення людини в якусь іншу істоту, предмет або явище, тобто смерть як людини і продовження життя в іншій матеріальній оболонці (найчастіше рослини, тварини чи птаха). Часто це відбувається після закляття, прокляття тощо. Тут відображаються давні тотемні вірування, ритуальна смерть, коли жертва перетворюється в тотем чи різні частини ландшафту, у тварин, рослин (тобто з неї утворюється світ). Згодом утверджується віра в магію слова.

Тут відчутна характерна для періоду неоліту віра в нетлінність людської субстанції. У тих чи інших залишкових формах вона існує в усіх індоєвропейських народів, а найповніше збереглася в Індії, де в I тис. до н. е. оформилася в струнку релігійну систему, що дістала назву брахманізму. За фольклорною версією цього світогляду людська субстанція не зникає, а лише змінює свою форму. Внаслідок цього потойбічний світ у казках майже не відрізняється від перехідної зони – своєрідного порубіжжя, де відбуваються основні казкові події – ініціальні випробування юнака. На цій подібності у поглядах первісної людини з індійськими вченнями наголошував ще М. Костомаров.

Тому загалом казка не драматизує смерть, яка тут і не є страшною і остаточною, один вид матерії не вмирає, а перетворюється в інший. Виняток – коли помер не своєю, наглою смертю.

Негативні герої, «нечиста сила» згідно з мораллю казки жорстоко караються, та у такій формі, що не викликає у читача негативних емоцій. Так, відьма лускає

від люті, провалюється крізь землю, гине в поєдинку, її колибу «розносять чорти», їй перерубують залізного носа і вона гине тощо: «Відьма надулася як гора, впала в болото й тріснула». В угорських казках після бою відьма лопається, з неї вискакує тисяча жаб.

Як бачимо, види смерті у казці дуже різноманітні. Це й ритуальна смерть – через смерть до оновлення (нового народження), поїдання, проковтування. Це також спечення, з'їдання, спалювання; розривування, розчленування, зарізування; напування; ураження зброєю, розривання кіньми, повішення, застрілення.

Сам герой, хоча й помирає, та обов'язково оживає, іноді навіть стає ще кращим, що відбувається за допомогою мертвої та живої води (про це йтиметься далі). Я. Гонті писав: «У казках теж трапляються душевні страждання, трапляється смерть, – та вона повертається до людини не тою позитивною, категоричною, невмолимою стороною, як у міфах давніх і примітивних народів. У казці через смерть шлях іде до воскресіння: казковий герой не може погано закінчити, не може стати здобиччю пекельних сил. У казках є також смерть, у такому вигляді, як древні релігії цю страхітливу життєву реальність сформували і зробили доступною людській уяві, та – якимось чином видаливши смертельного зуба» [Honti 1945, p. 37].

Давні міфологічні уявлення, в основу яких покладено міф про вмираюче й оживаюче божество природи, виявилися живучими аж по наш час, адже цей міф є архаїчною паралеллю до Нового Заповіту в християнській обрядовості та у сучасній версії підносить людське страждання як шлях до смерті і оновлення. Його витoki вивчав Дж. Фрезер [Фрезер 1980] на прикладі римського жерця святилища Діани, який з мечем захищає своє життя від прибульця (потенційного спадкоємця), який має зірвати золоту гілку Аризії. Оновлення царського сану Фрезер розглядає на тлі ритуалів помираючих і воскресаючих богів і більш архаїчних ритуалів посвячення (ініціації).

Антиподом головного героя в казках є таємничий Костій/Кощій Безсмертний, якого не можна знищити звичним способом. Кощій є втіленням смерті, його ім'я виводять від слів: огидний, мерзенний, труп. Зовнішня душа Кощія має цілий ланцюг втілень (дуб – заєць – голуб – риба – яйце – голка). Лише знищивши останню ланку, можна його вбити. М. Драгоманов порівнював його з Шолудивим Бунякою, страховищем, що воювало з русичами.

В угорців подібний персонаж є в казці «Ружа Паллаг», там його душу в залізному погребі оберігає дракон. Тобто у погребі корова, в ній заєць, в зайці голуб, в голубі три яйця, а там жуки. Яйця, що є символом життя, необхідно розбити.

Є в казках і знаки життя та смерті. Зокрема, мертвим є те, що не може родити. Аналогом мертвого є назва «кам'яний», *кам'яна держава* є пустельним, мертвим краєм. Знаком умертвіння якогось персонажа мають слугувати серце й печінка як вмістилище душі, осердя життя, так само, як і язика, що символізують голову. Їх у казках приносять як доказ вбивства ворога. Душа людини може уявлятися у вигляді голуба, який злітає до неба через відтяту голову.

Смерть пов'язана з *трауром, смутком, чорним, темним кольором* – «вони ходили-бродили *так смутно, ніби кожен мав мерця у домі*» (угор.). Герой, мандруючи світом, прибуває до незнайомого місця, де бачить *чорні прапори*, що вивішуються на знак нещастя чи смерті. У *чорному Воронячому замку* (угор.) він не знаходить жодної людини, не чує навіть птахів. Все тут чорне, у жалобі через те, що король має віддати свою дочку дракону.

Якісні характеристики має в казці опозиція **чорний/білий** (темний/світлий, день/ніч тощо).

Означення «чорний» характеризується як *поганий, негативний, загрозливий, страшний, відразливий* тощо і трапляється в описі негативних персонажів, так, бабу-ягу, відьму змальовано «*чорною, як сажка, і худою як тріска*»; коли вона гине, з неї виливаються «*цілі потоки й ріки чорної крові*». На ім'я *чорний* відгукується чорт («– Ти, *чорний*, тут? – Тут»). У «*дідьчиному млині*» на героя чекає «*чорна година*».

*Темрява* в казках асоціюється з небезпекою, герой заїжджає в *темний, непролазний, дрімучий* ліс, де на нього чигають пастки. Ніч, темрява викликають сенсорно-смакові асоціації – в темряві «*нічого не видно, хоч око виколи*», «*ніч темна, хоч рїж її ножем*», тобто темінь ніби згущує повітря. Аналогічні угорські приклади: «*темрява така велика, що можна вішати на неї шаблю*». Н. Лисюк пише: «У часовій площині фольклорний ліс має суто нічну природу. Його постійні елементи темний, густий, дикий, епітет-прикладка ліс-бір, синоніми хащі, нетрі. Особливо показовим є нереалістичний епітет дрімучий, який відсилає до дієслова дрімати, одними з вихідних сем якого є семи сну та нічної пори. Окрім того, нерідко в текстах прямо вказується, що герої вирушають до лісу в нічну пору чи зупиняються в лісі на ночівлю» [Лисюк 2006, с. 170]. В акціональному аспекті ліс у чарівних казках вважається ініціаційним простором.

Згадка чорного чи темного в описі місцевості чи будівлі та ін. свідчить про *небезпеку, заборону, табу*. Так, заборонено ходити на гору під назвою «Чорна Полонина». В іншій казці царевич у пошуках коханої приходиться до великого *темного замку*, на середині якого стирчала височенна *чорна вежа*. У замку *темні переходи*, у кімнатах порожньо і *темно, як у пивниці*. Виявляється, що замок охороняють орли, які забороняють заходити туди *під страхом смерті*. Чорний колір асоціюється із закляттям. В угорській казці «Чари чорної жінки» чорна жінка забирає золотоволосу дівчинку до свого чорного замку. Там «*все було чорне, бо все було закляте*». За порушення заборони заходить до однієї з кімнат чорна жінка закликає дівчину мовчати й говорити лише з нею. Та впродовж ланцюга пригод дотримується обіцянки, від чого чорна жінка білішає, закляття знімається, золотоволоска знаходить украдених дітей і розповідає всю правду про себе чоловікові.

З чорнотою пов'язується негода й буря: «Все небо затяглося *чорними, як сажка*, хмарами. Скажений вітер прилетів, як змії, і таку шурю-бурю розв'язав, що море зіллалося з хмарами» [Чарівне горнятко 1971, с. 154].



За аналогією до природи епітет «чорний» характеризує людську біду, нещастя: «чорна біда», «чорно бідувати». Чорно означає важко працювати: «другий брат чорно працював». Темрява (зовнішня) у в'язниці, де перебуває герой, асоціюється з темрявою (внутрішньою), тобто переживанням горя в душі героя.

Чорною може бути й душа людини, в наступному прикладі протиставляється біле/чорне, зовнішнє/внутрішнє, хороше/погане: «У тебе, газдо, руки білі, бо сумління чорне. Дай боже, аби-сь сто років прожив, а до завтра не діждав» [Казки Буквини 1973, с. 15]. Двоє братів, Янко та Йошка, різняться між собою, як *день і ніч*.

Ніч і день можуть згадуватися в казці персоніфіковано, як вершники [Казкар 1995, с. 252].

Навпаки, прикметник **білий** (світлий) антонімічний чорному і означає позитивні характеристики. Білий колір – *щастя, добро, справедливість і благополуччя*.

Красивими вважаються *біле тіло, білі руки, біле обличчя*. Білий навіть асоціації із снігом, молоком: «хатка біленька як сніг»; дідо «білий як молоко». Угорські: «бo-рода біла як сніг». Білим буває вірний друг героя – кінь.

Білим, ясным є також день, світ на відміну від чорної ночі, коли здебільшого відбуваються погані події або ж героя зморює сон, що часто асоціюється зі смертю.

Білий означає також світлий, й за асоціацією зі світлом, сонцем може засліплювати очі: «калачі такі білі, аж очі вбирають», «білий-білий коржик як весільний калач», тобто тут білий – *якісний, смачний*, з білого, вищого сорту борошна. «Володимир глянув і аж закрив очі: така зоря-світло! На гіллі золоті квіти, трава вся шовкова. Куди лише глянеш – така краса, що не можна розповісти» [Зачаровані казкою 1984, с. 340]. В угорських казках від золотої шерсті коней «буває так світло в конюшні, ніби там горить тисяча й тисяча свічок, блискуче сяйво сліпить очі». В угорській казці «Королева Юліка» за головну героїню борються сили добра, яке втілює персоніфікований Місяць, і зла відьма, її мати, володарка темних сил. Місяця тут зображено як старого, що срібною косою косить срібну траву на срібному лузі. Без його світла «ночі є справжніми відьомськими ночами» [Három arany 1973, p. 104]

## *Особливості казкового часопростору*

Трагування **часу** невідривно пов'язане з найбільш фундаментальними уявленнями людини про дійсність – з осмисленням буття як такого, сенсу життя, усієї людської діяльності – як когнітивної, так і практичної: «Основні глобальні координати казкового світу... одночасно є найбільш важливими фундаментальними категоріями світу, як його бачить повсякденна свідомість: це людина, місце, час» [Мелетинский, Неклюдов, Новик 1970, с. 65].

Час і простір взаємопов'язані, не дарма дослідники вводять термін **хронотопу**, що означає часопростір, нерозривність часу й простору, час як четвертий вимір

простору тощо. М. Бахтін так характеризує хронотоп художнього твору: «Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [Бахтін 1974, с. 134].

Багато праць присвячено розгляду хронотопу і у фольклорі, зокрема народній прозі [Лисюк 2006; Олійник 2007; Герасимова 1978; Лихачев 1967; Адоньєва 2000, Неклюдов 1975; Пропп 1998; Berze Nagy 1943; Banó 1988; Vamos 2006 та ін.] Так, С. Неклюдов вважає його неоднорідним: «Отже, поділ на статичні та динамічні елементи дає змогу виокремити у часовій системі оповідального фольклору, з одного боку, замкнуте, непорушне, циклічне часове тло – «епохальний час», а з іншого – динамічні часові послідовності в біографіях різних персонажів, серед яких організуючою і центральною є біографічна канва головного героя. Ті самі підстави дають можливість углядіти у просторовій системі крім статичного замкнутого тла динамічні просторові елементи, пов'язані знову ж таки із сюжетним функціонуванням окремих персонажів. Їх основною просторовою характеристикою є переміщення, причому „ступінь рухливості” виявляється суттєво різним: він мінімальний для другорядного персонажа, він часто взагалі не виходить за межі свого locus'a, а максимальний для головного персонажа, траєкторію якого окреслює казковий чи епічний сюжет. Таким чином, біографічна часова послідовність і траєкторія просторових переміщень персонажа є динамічною просторово-часовою канвою фольклорної оповіді, в якій і реалізується згадана вище просторово-часова статика» [Неклюдов 1975, с. 185]. Учений вважає, що на відміну від міфу, в якому просторово-часова організація належить до змістового плану, до певної міри будучи об'єктом його зображення, для епосу і казки вона відіграє лише роль тла, своерідної «шахової дошки», на якій розігруються зображувані події, тобто є елементом формальної структури.

Цікавими є таблиці, що їх уклав С. Росовецький, де зображують час та простір українського фольклору. Тут час чарівної казки належить до замкненого казкового минулого, а час новелістичної – до історичного минулого та минулого виконавця. До художньої зони фантастичного простору (і сакрального неба), на його думку, належить серед інших жанрів чарівна казка, а дія новелістичної відбувається у конкретному просторі України та інших країн [Росовецький 2005, с. 167–175].

Українська фольклористка Н. Лисюк у праці «Міфологічний хронотоп» на основі міфологічних наративів різних народів та архаїчних творів українського народу, в тому числі казок, реконструює модель міфологічного хронотопу, також підкріплюючи свої висновки лінгвістичними даними. Вона виокремлює міфічну, календарну, родинну, казкову, вертепну, баладну часопросторові моделі.

Традиційна єдність зображення часу не є характерною для казки. Передусім для неї характерним є минулий час з деякими особливостями.

Умовність казкового часу, як зазначають дослідники, тісно пов'язана з його закритістю. Казковий час не виходить за межі казки, його нібито не існує до початку

казки і немає після її закінчення, зазвичай, ми не знаємо – чи далеко казкова дія від часу, в якому казка слухається. Сама казка починається ніби з небуття, з нічого. Час казки закритий не сам у собі, а в якомусь нетутешньому просторі. Водночас ця замкнутість казкового часу відрізняється від літературної, про що писав Д. Медриш, пояснюючи це тим, що фольклор відображає давній етап розвитку людства, коли уявлення про хронологічний зв'язок подій, розділених у просторі, ще не склалися: «У фольклорі послідовний хід подій є подібним до безперервності цілих чисел..., тоді як безперервність у літературному творі – це безперервність низки крапок, де між двома будь-якими крапками завжди є якась інша крапка» [Медриш 1974, с. 126].

Більшість чарівних казок починається з уточнення місця і часу. Вже ініціальні формули вводять у казку просторово-часову систему координат: «*Не нині й не вчора був собі*»; «*Був, де не був*»; «*Було де не було*, в сімдесят сьомій державі, за скляною горою, за Черленим морем»; «*Це було давно-предавно*, коли кури несли телята, а віщі – писанки, файніші, ніж у Косові»; «*Це було давно*, коли раки ще вмліли свистіти, люди коромислом стріляти, а верби родили фіги з маком»; «*Було це дуже давно*, коли ще й цар пішки ходив, не їв і не пив, бо грошей не мав. Жив у колибі, а газдівство мав у порваній тайстрині». Угорські – «*Давно-давно, у ті часи*, коли вовки ще жили в одному хліві з баранами, а пастухи їли за одним столом з королями, жив...»

Формули вказують на невизначеність цих координат, віддаленість місця, відриваючи його тим самим від реальності, часу оповіді. Наголошується на тому, що світ казки є цілком інакшим. Міфологічний час тут замінюється на нескінченно давнє, непевне минуле, що не може бути реальним.

Закінчується казка підкресленим зупиненням казкового часу – «Казці кінчик – мені дзвінчик»; «Ось вам і казка, а мені бубликів в'язка»; «А наш жених взяв до себе свого няня, і ще досі живуть, якщо не повмирали»; «А так при сім слові ви живіть здорові, а казці кінець». Кінцеве благополуччя – це кінець казкового часу. Вихід з казкового часу в реальність часто завершується саморозвінчанням казкаря.

Отже, ініціальні та фінальні формули є обрамленням казкового сюжету. Вони визначають відносне часове тло, оскільки, з одного боку, пов'язані із самою казкою, а з іншого – оповіддю про неї. Час, виражений у цих формулах, неперервний, тривалий і невизначений та існує, поки триває сама оповідь. Іноді він може виходити за її межі.

Окрім згаданих, зовнішня точка зору виявляється також у перехідних медіальних формулах. Об'єкт зображення в них протиставляється суб'єктові, виконавець перебуває поза оповіддю, і яскраво виявлено цю зовнішню індивідуальну позицію: «Та і то треба знати, *що відколи я це говорю, а Перчик уже на лікоть підріс*: і так йому треба було лиш один тиждень, аби цілий легінь був з нього» [Дерев'яне чудо 1981, с. 108]; «*Не знаємо, довго чи коротко він ішов*. І знову з'являється перед ним у лісі хатка» [Чарівна квітка 1986, с. 14]; «*І живуть вони там, скільки живуть*»; «*Мука мелеться, казка кажеться, час минає*, а мельник дивиться на чоловіка та й каже...» [Казки Буковини 1973, с. 104].

Казковий час невіддільний від сюжету, подій і від самої оповіді, про що неодноразово зазначали дослідники [Герасимова 1978, Бахтина 1975, Лихачев 1967]. Казкарі часто говорять про час, та його відлік ведеться від одного епізоду до іншого. Час відраховується від останньої події: через день, наступного дня, через рік тощо. Перерва в часі є також паузою в розвитку сюжету. Час усвідомлюється лише в події, існує лише в ній і ніби входить у казкову обрядовість. Це т. зв. подієвий час казки. Цей час, як наголошує Герасимова, «існує лише в момент дії, він замкнутий у рамках окремої ситуації... і не існує як протяжність і не відрізняється одноманітністю... Замкнутість, дискретність і доконечність просторово-часових відношень у кожному епізоді зумовлені синхронною позицією оповідача» [Герасимова 1978, с. 177]. Тому у кожній події казкар та аудиторія максимально наближені до переживання часу героєм.

Трансформацію подієвого часу визначено не стільки діяннями самого героя, скільки іншими, зовнішніми обставинами. Такий час бездіяльності казкового героя виявляється часом активності його помічників. Звідси особлива роль нічного часу. Узагалі сон – один з найбільш часто вживаних прийомів подолання часових пауз у житті героя.

Часове значення має багато традиційних формул на кшталт «*довго чи коротко вони йшли*», такі формули уповільнюють дію, зупиняють її там, де особливо помітний розрив поміж протяжністю подієвого часу і швидкістю оповіді про ці події. Ту саму функцію виконують і формули подолання часу діяльності чи предметно-чуттєвого його виміру: «*Ішов, ішов, полями, лісами. Три торбини хліба з'їв, п'ять пар постолів порвав – не ставав ані на хвилину*» [Казки Буковини, с. 187]. Труднощі і віддаленість мандрів передаються зношуванням залізних черевиків, палиці, перебігом вагітності та ін.: «*Jancsi meg ment, ment. Már elnyűtt rúla a ruha is. Beálott egy helyen pásztornak. Ott keresett egy kis ruhaneműt, élelmet, és osztán megint ment, ment. Már azt hitte, a világ végihez van közel, mikor egy este egy kis házba világosságot látott, osztán bekopogtatott*» [Felsőtiszai 1956, p. 104] – (*Янчі все йшов, йшов. Вже подерся на ньому одяг. В одному місці став за пастуха. Тут заробив трохи на одяг, харчі, й далі знову йшов, йшов. Вже гадав, що близько кінець світу, коли одного вечора побачив світло з якогось будиночка, куди й постукав*).

У казці трапляється перцептуальний, емпіричний час, що залежить від суб'єктивного сприймання. Виникає, отже аксіологічний аспект часового виміру. Так, він може розтягуватися, зокрема при очікуванні, в наступному прикладі це передається образними порівняннями: «*Жовнір узяв хліба, солонини й міцного тютюну. Сів у куточок замку, покурює, попльовує й чекає. Час тягнеться поволі, як голодне літо, – ніби чорти сточили докупи дві ночі*» [Правда і Кривда 1982, с. 108]. Очікування тут викликає асоціації з негативними відчуттями – голодом, безсонними ночами.

Навпаки, час може й пришвидшуватися. Він не йде, а пропливає, звідси порівняння з швидкоплинною річкою, плеском у долоні, миттєвістю днів і років: «*Але дні пропливали скоро, як дараби на Пруті. Лише настане новий рік і вже, дивись, минув, ніби в долоні сплеснув*» [Чарівне горнятко 1971, с. 19].



Згортання, згушення часу виливається в миттєве змушніння героїв, зростання їх упродовж години як за рік (*ріс не по роках, а по годинах*), різке старіння. Компресійним є й один із типів казкових завдань не до виконання – за ніч зорати поле, посіяти, зжати, змолотити пшеницю і спекти з неї хліб або ж побудувати розкішний палац, міст тощо.

Казкова фантастика продукує й фантастичний час. Людина за мить переноситься з одного місця в інше – «хлопець *миттю, якби кліпнув оком*, прилетів з ним на Скляну гору» [Казки села 1979, с. 91]. Долати величезні відстані героєві допомагають чарівні предмети: «Маріко, я знаю, що ти любила би піти до матері в гості. *То дуже далеко. Туди і ворон кістку твою не занесе. Але ти дійдеш. За одну годину будеш там.* Сіла на стілець і...» [Казки села 1979, с. 191]; «Az abba a percbe lebukott a kútba, *osztán nem tótt bele annyi idő, mint mióta mondom ezt a mesét, már hozta is a király gyűrűjét*» [Felsőtisza 1956, p. 194] – (В цю хвилину він упав у колодязь, *й не був там навіть стільки, скільки я розповідаю цю казку*, й одразу приніс королівського персня); «Mire kétszer kinyitotta a szemét, már ott vót az erdő közepén a boszorkány házánál» [Там само, p. 154] – (*Поки двічі розплющив очі, вже був там, посеред лісу біля відьминої хатини*). «De hogy el ne felejtünk, akkor még három napbul állott az esztendő, így a Jancsi ideje is hamar letött» [Там само, p. 106] – (Та щоб ми не забули, *тоді рік складався із трьох днів*, тож час Янчі швидко збір). Останній вимір є типовим казковим стереотипом під час виконання складних завдань.

Набагато повільніше тягнеться час в іншому, «тому» світі. Коли герой, після перебування в інших світах повертається додому, то виявляється що тут збігло вже набагато більше часу: «Спосіб зображення подій у просторі й часі в казці зумовлений культурно-психологічним уявленням про простір і час, характерний для традиційного світогляду. Один з виокремлених аспектів, що визначає це уявлення, є винятково важливим для розуміння світоглядних передумов казкової „реальності“. Він визначається уявленням про двосвіті, що покладено в основу традиційної фольклорної моделі світу, і полягає в ціннісному підході до простору й часу, в наявності „сакрального“ простору як місця контакту з „тим“ світом і „сакрального“ часу, часу „послаблення“ кордонів поміж світами. Саме в такому просторі й часі і відбуваються казкові події» [Адоньева 2000, с. 142].

На час може вказувати місце сонця на небі – «*сонце на дві кочерги від заходу*», такий час може пов'язуватися з вирішальним моментом у долі героя: «– Я тебе пускаю, але маєш вернутися в ту хвилину, *коли сонце буде на одну п'ядь від заходу*. Як не прийдеш, то мені буде велика біда» [Чарівне горнятко 1971, с. 86].

Плинність часу зображується такими градаційними повторами, як «так воно й тяглося, *один тиждень, два тижні, три тижні, чотири тижні*» (угор.). Через зображення одноманітних дій та ситуацій одного дня у казці «Як чоловік кішку вчив працювати» передається несприятлива ситуація в сім'ї, яка триває місяцями: «Почали молоді жити.

Час минав. Минав день за днем, тиждень за тижнем, місяць за місяцем. Чоловік рано встане, нагодує худобину, дасть їсти курям, свиням, потім зварить сніданок собі й жінці. Жінка встане з постелі, потягнеться, позіхне, проміє очі й сідає до столу. Чоловік подасть їжу, потім запряже коней до воза і їде в поле робити.

Що чинить удома молодиця? Посидить перед дзеркалом, припарадиться і – гайда по селу. Тут постоїть, поговорить, там послухає, ще десь посміється. На полуденок піде до матері, по обіді знову по плітках. Доки від хати до хати селом піде, і вечоріти починає.

Вертається чоловік з поля й не знає, за що йому взятися. Коней треба випрягти, корови доїти, свиней годувати... Роботи стільки, що потилицю почухати нема коли. Доки чоловік впорядкує худобу, і ніч приходить. Зайде до хати, а вечері нема. Вечерю слід би приготувати жінці, а вона сидить собі зі складеними на колінах руками, чоловік-неборак не каже їй нічого. Розпалює вогонь, варить їсти. За готову страву сідає й жінка.

І кожного дня так» [Зачаровані казкою 1984, с. 386].

Події у казці загалом відбуваються кілька днів – чоловік на прикладах вчить працювати ліниву жінку. На тривалий невизначений час вказано на початку казки, коли вживаються звичні формули «жив собі одного разу», «роки минали», потім йде опис життя хлопця після смерті матері. Парубок вирішує одружитися. Далі розгортаються конкретні події – сватання до дівчини й одруження з нею. Лаконічний перелік подій переривається описом побуту подружжя. Для контрастної характеристики звичок молодят детально описуються події, які щодня повторюються, що виражається на початку дієсловом минулого часу недоконаного виду – «час минав». Тривалість і монотонність буднів підкреслюють числові характеристики – день за днем, тиждень за тижнем, місяць за місяцем. Час тут хоч і тривалий, та однаково невизначений, він служить для опису роботящості та довготерпіння хлопця, його любові до молодої дружини, яку він жаліє. Детальний перелік занять чоловіка й дружини подано паралельно, тут час ніби пришвидшується вживанням дієслів доконаного виду, що знаходяться у безсполучниковому зв'язку. Безсполучниковість (асиндетон – навмисне опускання сполучників) надає розповіді прискореного темпу. Здебільшого короткі уривчасті речення, часті паузи використовують для створення напруги, динаміки, показу швидкої зміни подій чи вражень. Асиндетон також підкреслює градаційну послідовність явищ, посилює відчуття безупинності руху персонажів.

У поетичній мові казок використовується також полісиндетон (часте вживання словосполучників). Багатосполучникова будова речень дає змогу передати тривалість дії, монотонний плин часу або одночасність явищ, підкреслює значущість кожного відокремленого сполучником слова.

І якщо чоловік за зображуваний час перероблює дуже багато справ, то жінка переважно бігає без діла й пліткує або сидить перед дзеркалом. Кожна її дія розтягується в часі – «доки від хати до хати піде, і вечоріти починає».

Вечері жінка сидить і чекає вечері, часу в неї вдосталь, проте в чоловіка роботи стільки, «що й потилицю почухати ніколи». За роботою і ніч приходить. Опис завершується фразою «І кожного дня так». Зрозуміло, що чоловік не витримує такого темпу, «він уже з ніг падає», і вирішує щось робити. Гайнування часу жінкою тут протиставляється роботящості чоловіка, що неминуче викликає симпатію до нього й осуд лінивої дружини.

Час передається часто через простір, це переважно час у дорозі. Великі труднощі герой долає у пошуках пари: «хлопці йдуть, йдуть, аж поки ліс уже наближається»; «хлопці зранку до вечора йдуть горами-долинами, лісами-полями» (угор.); «І виїхав нїби собі у дорогу, своєї жінки шукати. Йїздив він без доугий час по селах і по містах, і не міг йїй де знайти. Шче стау йїхати лысами. Йїхав він лысом так-жи доугий час. Йїде він так дорогойу, лысом...» [Роздольський 1902, с. 88]; «Іде легїнь далї. Іде через перше, друге, третє... восьме село. Переходить дев'яте...» [Зачарованї казкою 1984, с. 268].

Світ у казці конечний, і в просторі, і в часі, має свій початок і кїнець – «Доти я буду тут стояти, бо я стою, відколи світ настав» [Казки Покуття 2001, с. 50]; «Вїдтоді як світ став світлом та ще сім днів» (угор.). Персонажі можуть потрапляти на край світу.

Отже, в передачі часу використовуються числові вказівки – день, рік, два, три, але це не конкретна, а епічна типізація.

Для казок на позначення часу властиво вживати дієслова руху «йшов, йшов, йдуть, йдуть», дієслів часу «минав», дієслів існування «жив-був», «було, де не було», вони можуть повторюватися по кілька разів. Збільшення повторів означає збільшення тривалості. Якщо ж трапляється точно позначення тривалості дії, то воно має не кількісний, а якісний зміст.

Загалом кожна подія у казці починається з дієслова дії. Дієслова руху служать на позначення зв'язку між подїями. Характерним є повторення двох однакових дієслів недоконаного виду і одного дієслова доконаного виду. Це формула шляху: «йшли, йшли і прийшли»; «йшов, йшов і бачить». З одного боку, ці дієслова передають непевно-тривалу характеристику часу шляху героя, з іншого – замикають часовий, подїєвий план кожного епізоду.

У казках використано й часові композиції, що є синонімічними зближеннями на кшталт *пора-час, іти-ходить* (укр., угор.).

Художній час нерозривно пов'язаний з художнім **простором**.

Простір у казці представлено надзвичайно конкретно, емпірично чи перцептуально: «Фольклор знає лише емпіричний простір, тобто простір, який у момент дії оточує героя, лише цей простір й існує» [Пропп 1976, с. 91, 92]. Крім згаданої, С. Адоньєва визначає й інші особливості традиційного мислення: «Отже, специфіку зображення простору у чарівній казці можна так описати. З одного боку, кожна подія відбувається в обмеженому чуттєвими можливостями людини просторі (палац-сад, хата в лісі, халупа на березі моря, перехрестя доріг тощо), під час руху з одного місця в інше кожен попередній локус щезає з оповіді так, ніби ми рухались разом з

героєм й бачили все його очима. З іншого боку, в межах одного простору події зображуються так, як їх не міг би бачити жоден з учасників» [Адоньєва 2000, с. 61].

Герой долає відстані, пробираючись від одного конкретного орієнтира до іншого. Загалом персонажі у казці поділяються на статичні, тобто ті, які належать до того чи іншого простору, і рухливі, які перетинають кордон просторової моделі.

На думку дослідників, простір може ставати сюжетотворним чинником: «Більш того, топіка диктує не тільки сюжет, але й наперед визначає життєвий шлях персонажа героя, який рухається по цьому простору. Для язичницького світобачення залежність героя від простору майже абсолютна: міфопростір – це, власне, доля персонажа, тож міфологема роздоріжжя, уречевлена в придорожньому камені, де розписано, що може трапитися, якщо піти в певний бік, означає для героя не що інше, як вибір долі. Отже, простір відіграє в міфологічних творах важливу сюжетотворну роль» [Лисюк 2006, с. 94].

Тобто спостерігається ціннісна неоднозначність просторових напрямків, нерозчленованість цільових і просторових орієнтирів. Антропоцентрична природа свідомості й мислення людини організовує і представляє в мові також непередметну дійсність, що виявляється в безпосередніх відчуттях. Праворуч – правильний шлях, ліворуч – недобрі задуми; угорі – приємне, внизу – погане, небезпечне. Найбільш архаїчною горизонтальною опозицією вважається протиставлення **попереду/позаду**, виникнення якої пов'язується з будовою людського тіла, тобто фізіологією. Простір, що пролягає перед людиною, можна побачити, він зримий, відкритий, і тому безпечний. Тому герой іде *куди очі світять, куди очі глядять, світ за очі*. З цих причин не можна озиратися, злі сили можуть забрати героя назад до підземного царства смерті (міф про Орфея). Опозиційність може відповідати бінарності *майбутнє/минуле*. В угорських казках це, зокрема, визначено певною формулою, коли герой кудись миттєво переноситься: «Переді мною світло, за мною темрява, за пару хвилин будемо в теплій Індії!». Подібною міфологічною семантикою пройняте й давнє протиставлення **правого/лівого**. У первісних семіотичних системах праве й ліве співвідносяться насамперед із просторовими класифікаціями, до певної міри дублюючи семантику переднього і заднього: праве осмислюється як синонім переднього – видимого і денного світу, тоді як ліве співвідноситься із заднім – тобто невидимим, потойбічним, нічним континуумом. Так само існує й опозиція прямого шляху і бічних напрямків, небезпечних для персонажа.

Більшість подій чарівної казки зосереджено навколо дороги, шляху, відносно стабільною є сюжетна схема: дім – дорога – ліс – інше царство. Тут «шлях героя ніби уособлює вісь оповідання. Це – найдавніша форма композиції. Оповідання закінчується або поверненням додому, або прибуттям його в інше місто чи в іншу землю» [Пропп 1998, с. 309].

Ці локуси можна поділити на дві групи – своє місце і чуже місце, тобто вони співвідносяться з більш загальною опозиційністю **свій/чужий**, правий член якої реалізується як «нелюдське», «потойбічне», «зооморфне», «чуже», «вороже» (бі-



нарія людина – нелюдина) тощо. Деякі дослідники вважають її кардинальною для чарівної казки: «...У казці ця опозиція є центральною, тому що вона моделює стосунки героя з його ворогами. До неї казка додає інші ціннісні опозиції – добрий/злий, високий/низький, людський/нелюдський – на макрокосмічному рівні вона локалізується у вигляді протиставлення свого і чужого царства, а на мікрокосмічному рівні – як контраст дому й лісу» [Мелетинский, Новиков, Новик 1970, с. 102].

Крізь призму категорії модельованої бінарної дихотомії «свій/чужий» аналізує особливості структурної поетики художнього простору казок О. Олійник [Олійник 2007]. Для з'ясування семантики бінарії свій/чужий простір дослідниця визначає специфіку функціонування ритуалу переходу в українських народних чарівних казках.

Світ свій і чужий мислиться у просторовому протиставленні, всередині кожного фіксуються локуси, що визначаються лише як місце події. Потрапляння в чужий локус пов'язане з необхідністю подолати кордон між частинами казкового простору, однією з основних особливостей якого є дискретність його окремих місць. Опинившись у чужомі царстві, населеному надприродними істотами, герой виступає як представник іншого, чужого світу, що й виявляється в усталених діалогах. Між різними локусами у казці існує видима ізоляція і невидимий взаємозв'язок.

І хоча в кожній казці існує кордон між своїм і чужим світом, географія цих світів є досить невизначена – «Я заїхав сюди аж з *тамтого краю, з-за води*».

Інший світ може бути внизу, вгорі, по горизонталі, ще далі. І шлях до нього ніколи невідомий, герой іде «*куди очі ведуть, куди ноги несуть*».

Інше царство може бути більш чи менш віддаленим. Велика віддаленість іншого царства позначається назвами *Тридев'яте царство*, *Тридесяте царство*, *Оперенційне море* (угор.), *за морями*... Герой приходить «туди, куди птах не долітає, риба не допливає»; «...де ластівка на колінах п'є воду з чорного едельвейса» (угор.); «Уше бегац от *Седморацкой жемі до Седморацкей жемі*, а уше крічці: йуй, бегал бі сом, йуй бегал бі сом!...Уше патрі от *Седморацкей жемі до Седморацкей жемі*, а ньігда му нье досц. Уше руца бузогвань от *Седморацкей жемі до Седморацкей жемі*, а ньігда му нье досц [Гнатюк 1986, с. 4].

Воно може бути під землею чи вгорі, у небі, тут діє давня опозиція **верх/низ**. У казці світ поділений на три частини: наш земний світ, над яким угорі чи внизу є подібний до нього. Шлях до верхнього і нижнього світу – за давніми віруваннями, що побутують у світі, можуть прокласти чарівники, талтоші, шамани (в угорців), а також напівбоги та герої. Наступниками попередніх є гноми й відьми, чарівні коні, змії, грифи і, нарешті, герой, якому допомагають добротворці та вдячні тварини, які перешкоджають відьмам, драконам, велетням тощо.

Царства особливо не відрізняються між собою, вони є дзеркальним відображенням наземного царства; тут усе, як на землі – ліси, поля, річки, гори тощо.

В угорських казках згадано тверде небесне склепіння, наступний шар якого засліплює очі своїм блиском, він може бути з золота, туди можуть вести дверцята тощо.

Поширеним угорським мотивом є мотив про «дерево до неба» (égig éró fa), по якому герой дістається до наземного світу. Угорські дослідники вважають цей мотив залишком давніх шаманських уявлень (про що буде далі).

Низ, підземний локус часто видається персонажам небезпечним, асоціюється з пеклом, проваллям, темрявою, місцем перебування нечистої сили. Іноді там панує царство чортів.

До підземного царства герой часто провалюється через велику дірку у землі, і тоді не бачить ні землі, ні неба (угор.). Він з товаришами «повзком-ковзком» просувається вперед і вперед, наступаючи то на змію, то на жабу.

Опозиція низ/верх може бути реалізована виразами: «від голови до п'ят», «від підніжжя до верхівки» тощо.

Простір, як і час, у казках є компресійним, здатним до миттєвого граничного згортання і розгортання. Так, потойбічний палац чи ціле царство можна скатати в золоте, срібне чи мідне яйце або яблуко тощо. При цьому сам зовнішній простір часто стає вмістилищем для чогось внутрішнього: «Членування простору задають основні координати: „зовнішній” простір (державна, царство, ліс, дорога) і „внутрішній” (палац, хата). „Житло” в свою чергу слугує вмістилищем (тобто чимось „зовнішнім”) для сім'ї; вона, відповідно, „вміщує” індивіда з його „зовнішніми” (тіло) і „внутрішніми” характеристиками» [Новик 1975, с. 26].

Числові характеристики простору можуть бути описані лише в межах опозицій **великий/маленький**, **близький/далекий** тощо. Числа в казках здебільшого магічні, та водночас не становлять ніякої математичної величини. Характеристики величини мають узагальнені, неконкретні значення, що загалом є властивим для фольклору з його генералізуючою семантикою.

Часто використовується число **три**, що, на думку вчених, пов'язане з трисединістю світу – він триярусний, тобто крім земного існує надземний та підземний. Окрім того світ існує в минулому, теперішньому та майбутньому часі.

В угорському фольклорі число **сім** входить до багатьох висловлювань, до прикладу, це формула «сім років, сім днів, сім тижнів, сім миттєвостей» та її варіанти тощо. Загалом семирічний вік (семирічна межа) має в казках семантико-психологічне навантаження. Як зазначає В. Давидюк, «наші предки... вже давно помітили, що погляди людини на життя, її уподобання міняються протягом кожних семи років. І найкращий час починати якусь важливу справу, справу свого життя – саме в рубіжні моменти цього прозріння» [Давидюк 2005, с. 30].

Число сім, очевидно, виділялося як число множинної вичерпності. Згодом воно набуло магічного значення. На цій основі склалася й семерична система відліку часу, яка й до сьогодні збереглася у переліку днів тижня.

У східній філософії ці величини так само є символом світобудови – світове дерево має три сторони по вертикалі і чотири по горизонталі. Сума цих частин складає сім. Варіації цих чисел становлять також «магічні» числа: три, дев'ять, дванадцять (12 ніг у коня, від трьох до 600 голів у дракона тощо).

Цифри можуть подвоюватися, в угорських казках зустрічаються 33 вівці, 33 ключі, 77 сіл тощо.

Передача просторової величини у казках тяжіє до гіперболізації, розміри передаються через зорове сприйняття, так море *«не має ні кінця, ні краю»*, в угор. – *«ні кінця, ні довжини»*; *«море таке велике, що оком його не можна задріти»*; держава буває такою великою, *«що в ній не заходить сонце»*, тобто знову ж таки не видно краю. Відстань теж може бути фантастичною – *«туди ще стільки, як від неба до землі»*.

Указ царя чи короля проголошується *«на всю країну»*, *«по всіх державах»*, *«по всьому білому світу»*. В угорців часто використовуються усталені позначення *«країна-світ»*, *«сім країн»*, *«сім порожніх сіл»*, зазвичай це порівняння – не було красивішої в усій країні-світі; *«Annyi katonaság szálott ki, kérem, hogy annyit még a világ nem látott»* [Ungi népmesék 1989, p. 113] – (Стільки вийшло солдат, що й світ не бачив). *«Великим на весь світ»* (угор.) може бути місто, снігопад тощо.

Та будь-які відстані не заважають розвитку сюжету, вони лише додають масштабності, вагомості. Простір оцінюється значущістю звершень. Похідна позиція **багато/мало** характеризується усталеними зворотами для опису певних явищ.

Неймовірну кількість тут передано через порівняння, часто гіперболізовані. *«Мав худоби видимо-невидимо»*; *«худоби тьма-теменна»*; *«стільки війська, як морського піску, як листя на дереві, як трави на землі»*; *«овець як трави та листу»*. Угорські – *«солдат було як зірок на небі, трави на землі, як краплин у морі»*; *«у дракона стільки овець, що не злічити ні в числах, ні в разях»*. Описи кількості ворожого війська тут введено, щоб підкреслити мужність і спритність героя, який спроможний подолати таку кількість ворогів.

Вживаються вирази *«страшенно/дуже багато»*, *«страшенно великий»*, *«у великій кількості»*, *«видимо-невидимо»*, *«такий, якого немає ніде у світі»*, *«багато, як полови»* (угор.). Кількість асоціюється з морем: *море срібла, золота і діамантів* (укр., угор.).

Поняття «мало, малий» трапляється в казках рідше: *«до краплі випити»*, *«як мізинчик»*, *«крихітний»* (угор., укр.); *«до краплинної краплі»*, *«мельник-мізинчик»* (угор.) та ін. *«Та одна волосина це не багато, однак і стільки помилок не знайшли у жатві»* (угор.) В угорській мові прикметник «маленький» часто має позитивний відтінок, додавання його у казках до назв персонажів надає виразу відтінку позитиву, симпатії [див про це Voigt 2007-2009, p. 71–76].

Народна фантазія створює прекрасні поетичні картини, що будуються на контрасті *чорного – білого, сяйва – темряви*, своєрідних кількісних позначень, що унаочнюють, увиразнюють ситуацію.

## Дихотомія «хороший – поганый» та її соціально значущі похідні (бідний/багатий, свій/чужий, чоловік/жінка та ін.)

Як зазначалося раніше, художньому твору властива аксіологічність: «Сюжети – це складні схеми, в образності яких узагальнювались відомі акти людського життя і психіки у формах побутової дійсності, що йшли одна за одною. З узагальненням вже поєднана й оцінка дії, позитивної і негативної» [Веселовський 1940, с. 495].

Для народної казки є особливо характерним оціночний, бінарний підхід до характеристики людини та її світогляду. Власне, всю казку побудовано на протиставленні **добра і зла**, оскільки в ній репрезентовано ідеалізовану модель світу, здійснено поділ на погане й хороше. Подальша дистрибуція опозицій відбувається за тією самою схемою. Хороше – значить відповідне ідеалізованій моделі макрочасти мікросвіту, усвідомлюваного як мета буття людини, й, відповідно, її діяльності. Погане означає невідповідність цій моделі чи одному з її параметрів [Арутюнова 1998, с. 181].

На відміну від міфу, який має справу з універсальними опозиціями (життя – смерть, вогонь – вода, темний – світлий та ін.), казка містить також не такі загальні, але значущі в соціальному, моральному і психологічному аспекті дихотомії (слабкий – сильний, бідний – багатий, дурний – розумний): «Казка спрямована не на зображення і пояснення стану світу та його змін у результаті діяльності героя, а на показ стану героя та зміни цього стану в результаті успішного подолання ним бід, нещастя і перешкод. Чарівна казка, тому, по-перше, оперує тими опозиціями, які суттєві для характеристики взаємодії героя з його антагоністами, по-друге, вона трактує самі опозиції набагато суб'єктивніше, ніж міф. У казці, на відміну від міфу, семантичні опозиції постають не як загальні координатори-класифікатори, а як ціннісні індикатори руху від негативного стану до позитивного... У казці ж кожному члену протиставлення приписується постійна п о з и т и в н а ч и н е г а т и в н а оцінка (часто етичного плану)...» [Мелетинський, Неклюдов, Новик 1970, с. 101].

Характерною для казок є опозиція **бідний/багатий**. Бідний у казках завжди *хороший*; героєм казки часто буває *бідний чоловік, бідний хлопець, солдат, наймит, пастух* тощо. Багатий протиставляється бідному як *поганый*, він зазвичай *зажерливий, скупий*. Згідно з названими опозиціями часто протиставлено рідних братів. Це пояснюється насамперед тим, що творцями і виконавцями фольклору були селяни, які переважно жили в бідності й нужді, тому позитивний герой казки репрезентував вихідця з їхнього середовища й, відповідно, відображав їхні інтереси, був ідеальним героєм і носієм кращих рис. Означення *бідний (худобний)* стосовно персонажа стає в казці називним, вартісним.

Багатий репрезентував інший, вищий за ієрархією соціальний прошарок, гроші давали йому владу над іншими. Представники багатих – пани, священики, судді та ін. були експлуататорами в очах селян, й слово *багатий, багач* набуло суто не-

гатиного значення. Про це побутує безліч прислів'їв та приказок: «Як багатий, так і клятий»; «Тіло в злоті, а душа в мерзоті»; «Пана в ребро – людям добро»; «З грошима і дурень розумний»; «Кожен пан ударений з-за рогу мішком по голові» тощо.

Водночас сама бідність є негативним означенням в очах селян. Недарма герої у кінці казки здобуває багатство й чарівні предмети, так відображено мрії про багате життя; золото-срібло, перли тощо стають еквівалентом багатства, в казках з'являється красивий золотий одяг, палаци й замки. Людина, отже, не має бідувати, вона повинна жити достойно, працюючий має отримувати віддяку, порядний та чесний – розумно розпоряджатися добром – такі думки звучать у казці.

Бідність погіршує життя. Через неї псується стосунки в сім'ї, чоловік і дружина часто сваряться, діти йдуть з дому шукати кращої долі й заробітку, інколи і сам чоловік тікає з дому.

До казки увійшли повсякденні сільські реалії – бідний хлопець має мало шансів знайти гарну наречену: «Та *найфайніший легінь* без кавалка поля, коня і корови *не вартій торби з січкою*» [Казки Буковини 1973, с. 132]. Та й дівчині, хоч яка б красива вона була, треба мати гарний посаг, аби одружитися. Багатий – не пара бідному, про подібне одруження говориться, що *поєдналися двоє жебраків або дві жебрацькі торби*. В очах багатіїв такий хлопець *голодранець, сирохман*.

Батьки пильнують, щоби кожен з молодят щось добув до спільного господарства: «В одному селі жив собі жонатий чоловік. Мав добре газдівство. Бо, знаєте, давно, коли легінь женився, позирав, *щоб молода принесла якийсь посаг*. Дівка-відданиця мусила мати бодай невелику трикоблову землю, бичата і ялівку... Але щоб і скриня була не порожня. Та й грошенят не бракувало. А молода теж собі дивилася, за кого виходити, якщо їй дають посаг, то *щоб і легінь був не з порожніми руками, і до молодого йшли на оглядини*: своїми очима хотіли побачити, який його достаток. Бо не раз траплялося, що легінь, *як сватав – шістьма крятав, а як треба орати – нічого впрягати*, – хвалився тим і тим, а потім виявлялося, що він голий, як бубон» [Зачаровані казкою 1984, с. 375].

Бідність зображено в казці досить переконливо, вона пов'язана з *голодом, бідною, злиднями*: «В одному селі жили два сусіди, один був багачем, а в другого *злидні з бідною подружилися – з хати не вилазять*» [Чарівне горнятко 1971, с. 184]; «У Максимовій хаті *злидні так розсілися, що не дають дихати*» [Правда і Кривда 1982, с. 42]; «*Hát bizony nagy baj a szegénység, de nem magok tanálták ki, így túrni kellett*» [Felsőtiszai 1956, p.288] – (Ото ж бо *бідність є великою бідною*, та не самі її вигадали, тож треба терпіти). Бідність співвіднесено з концептами *недолі, нещастя*.

Злиденне становище чоловіка підкреслюється повторами «*бідний-бідний*», що протистоять означенням «*багатий-багатий*», він буває «*бідним, як церковна миша*», часто в нього немає чого їсти, а найгірше те, що нічим годувати дітей, яких у нього народжується немало, в угорських казках та казках Закарпаття в нього «*Стільки діточок, як на решеті дірочок і ще більше*. Діти такі, *ніби з лантуха картоплі насипані*: малі, більші, ще більші» [Три слова 1968, с. 91]. Дітей стільки, як

трави на лузі, як волосся (угор.). Чоловіка охоплює відчай: «Жінко моя бідована і люба, прийшла в нашу родину згуба. Не можу я дивитися цілими днями, як *наші діточки вже стали трісочками*» [Казкар 1995, с. 150]; «От якось на переднівку в бідного не зосталося й кучки борошна. *Голодні діти плачуть, їсти просять, хоч бери та вішайся*» [Чарівне горнятко 1971, с. 184]. Діти в бідняка бліді, слабенькі, від вітру падають. Становище ще погіршується, коли в нього вмирає дружина і він лишається сам із дітьми. Чи, навпаки, сім'я втрачає годувальника.

Самі діти страждають: «Раз за синіми морями, за скляними горами жив собі чоловік. *Бідний, бідний! Убогий, убогий!* Був у нього син Юрка. А бідний чоловік завжди із чимось мав клопіт. Так і цей бідолаха мав біду. В школі діти дражнили хлопчика: „Юрку, Юрку, чи хочеш гурку (ковбасу)“. Він, *неборак, хотів би, та звідки візьме гурку?*» [Три слова 1968, с. 56].

Емоційне тло тут створюється повторами слів *бідний, убогий*, розміщенням їх після основного у вигляді окремих речень, а також характеристиками *неборак, бідолаха*, наявністю в нього *клопоту, біди*. Змалювання типового епізоду з життя хлопчика посилює реалістичність і психологізм зображеного.

Про бідність вказує й опис хати, одягу, їжі тощо. Хата в нього невелика, з малими віконцями, на краю села, вкрита травою замість даху. В угорських казках у бідняка «схожа на спину жука хижка», нема в ній ні стола, ні стільця, ні ліжка, лише купа соломи в кутку. У бідного завжди хворі або дружина, або ж діти (угор.).

Єдине, чого має чоловік багато – це дітей: «*Vót egy szegény ember, annak annyi gyermeke vót, mint a rostán a juk. Mindig akarta megszámolni: „egy, kettő, három...”, de belezavarodott, mán akkor nem tudta megszámolni azt, hogy hány gyereke van. Hát mán nem tudta üköt tartani, azt mondja: – El kell nektek menni szógálatot keresni. – Sorba állította az udvaron üköt. Ippen tizenkettő – tizenkettő jutott egy sorba. Úgyhogy huszonnígy gyermeke vót*» [Ungi népmesék 1989, p. 114] – (Був собі бідний чоловік, у якого стільки дітей, як у решеті дірок. Все хотів їх порахувати: один, два, три... та плутався, тож не вмів порахувати, скільки має дітей. *Та й не міг їх утримувати*, все казав: – Вам треба йти шукати роботу. Вишикував їх у дворі. *Тож виявилось їх дванадцятєро – саме дванадцять вміцалося в ряд*); «Мелаю у бідака на поді не було ані тільки, а *дітей – у кожній закутині повно*» [На вербі дзвінчик 2002, с. 54].

Все в нього *нелегко, гірко*. З їжі – *цибуля й корж*, з одягу *лахміття* на виріст. Доведений до відчаю, він навіть радий спекатися власної дитини: «Виріс старший син і каже: – Няню, іду я світом. Може, наймуся десь служити. *Зрадів* чоловік і думає: „*Бодай один впаде з плечей*”. Спекли кукурудзяного коржа, знайшли в огороді кілька цибулин, відклонився хлопець від батька, від мами, від братів, від сестер. Одягнув хлопець *якесь рване батьківське лажміття* – холошні взяв такі, що землею тягнули, і рушив світом» [Зачаровані казкою 1984, с. 86].

В угорських казках бідний чоловік від голоду бачить «зелене та червоне, у великій муці майже лізе на стіну...»; «*Volt egyszer egy szegény ember, de olyan szegény vót, hogy még a mindennapi kenyere se került ki. Nagyon sokat bucsálódtak, gondókoztak*

а feleségivel, hogy is tudjának megélni hat gyerekükkel. Rájuk jött a hideg tél, *de még egy kis fájok se vót, hogy megmelegedjenek*. Mit vót mit tenni, az ember vett egy üres tarisznyát, nyakába akasztotta, és elindul világgá szerencsét próbálni» [Pallag 1988, p.152] – (Був раз один бідний чоловік, та такий був *бідний, що не мав навіть хліба на повсякдень*. Дуже багато сумували, роздумували з дружиною, як їм прожити з шістьма дітьми. Прийшла холодна зима, *та не мали й одної дровини, аби нагрітися*. Що мав робити чоловік, взяв порожню торбину, повісив на шию й подався у світ шукати щастя).

Бідняк трудиться як чорний віл, зранку до ночі/день і ніч, та однаково нічого не має, інколи навіть сорочки. Чоловік може перебиватися випадковими заробітками, ходити в ліс по дрова, ловити рибу тощо, він не живе, а *животіє*.

Основна опозиція *бідний/багатий* передбачає інші протиставлення, зокрема *мало/багато*, адже в бідного нічого не має, окрім дітей, багатий же навіть золото має в надмірі. Якщо бідному їсти нічого, то багатий «панисько в *золоті спав і золотом накривався*» [Казки Буковини 1973, с. 18]. В угорській казці пастух пасе у пана *велику отару овець*, а сам має *велике ніщо*.

Як уже зазначалося, в казці завжди відновлюється соціальна справедливість, тому похідною від основної опозиції може бути протиставлення **низький/високий** та **принижений/возвеличений** (див.про це далі). Опозиція *низький / високий* є не прямою, а парадоксальною (звратною), адже йдеться про видимість, що не відповідає внутрішньому стану персонажа. У ході сюжету низьке виявляється маскуванням героя (і сутністю фальшивого героя) і в кінці казки перетворюється на високе. Це стосується як його вигляду, рис і здібностей, становища, так і статусу, у фіналі він часто стає царем. Це підтверджують опозиції *істинний/фальшивий, таємний/явний*.

Опозиція *бідний/багатий, селянин/пан* дистрибується далі – на зовнішність: *худий/товстий*, стан персонажів: *голодний/ситий*, а також на властивості та риси людини, її моральні якості, а саме *розумний/дурний, добрий/злий, сміливий/боягузливий* тощо, про що вже згадувалося в характеристиці персонажів.

Мрії про відміну панщини, доброго царя відобразилися в алегоричному сюжеті про царевича й трьох коней. Царський син хоче знати, як живе народ і стає за робітника в пана. Він бачить, як пан знущається над людьми, змушує їх працювати по дванадцять годин на добу, не дає їсти. Царевич купує трьох коней – сліпого, худого і вгодованого (тучного) – і приводить до батька. Він загадує царю загадку – подивитися на коней, бо це і є його народ. Худий кінь виявляється робочим народом, тучний – панством, а сліпий – самим царем, який не бачить справжнього становища своїх підданих. У результаті цар прозріває і ділить землю між селянами, а також скасовує панщину [Зачаровані казкою 1984, с. 442].

Пихатими та зарозумілими виступають у казках польські, зрідка пани іншої національності, тут протиставлення *бідний/багатий* є визначальним, так само як і в оповідях про опришків, яким були ближчі їхні лісові побратими, аніж заможні

представники своєї національності. По-новому в інтерпретації казкаря Ю. Тегзи-Порадюка зазвучав загальновідомий у фольклорі європейських народів сюжет «спритний злодій», тут йдеться про опиришків *Русина і Румуна*, які «як близнюки дуже любили одне одного, ходили разом по роботах».

Отже, протиставлення **свій/чужий** трапляється й за більш реальних обставин, тут може протиставлятися чужина й рідна земля, чужинець і земляк, про що складено багато прислів'їв та приказок: «Це було давно, ще за першого цісаря. Жив-був жовнір Іван. Відвоював своє на війні, відслужив у війську. Капрал поплескав його по плечу, уткнув три крейцари у жменю і вигнав геть за браму касарні. Іван плюнув і розтер ногою. Почвалав до Коломиї шукати гараздів між своїх людей, *бо на чужині, хоч і бородатий, та все одно – сирота. Ліпше своя солома, ніж чужа перина*» [Правда і кривда 1982, с. 104]; «– Не проси мою доньку, бо тобі на ній женитися не можна: *ти – слов'янин, а вона – туркеня*» [Казки села 1979, с. 83]; «Нудно в чужих палацах. *Де я народився, там і кропива мила. Вертаймося в село, бо тут мені світ дошками забитий*» [Казки Буковини 1973, с. 147].

Ці уявлення пов'язані з авто- та гетеростереотипами. В. Гнатюк писав: «Новели відзначаються дуже великою різномірністю тем та малюнків життя різних верств і станів, наших і чужих. Ми здибуємо в них селян, міщан, купців, ремісників, урядників, духовних, вояків, панів і царів. Навіть в оцій збірці можна з усіма ними зустрітися, хоч яка вона маленька. Так само подибуємо в новелах представників різних націй, з якими наш народ де-небудь стикається або стикався. В оцій збірці бачимо жидів, циганів, волохів. Поза нею подибуємо поляків, москалів, білорусів, литвинів, татарів, мадярів, німців, словаків, сербів і т.д. У новелах (і так само у приказках) переливається народне життя, немов у калейдоскопі (між піснями таким всестороннім охопленням життя визначаються коломийки). Перед нами виступають як би в малюнках: любов і ненависть, надія і розпука, пристрасть і крайня здерливість, підступи й хитрощі та наївність і простота, лагідність і лютість, доброта і злоба, щедрість і скупство, чемність і брусованість, правда і брехня, розбій і шляхетність, – словом усе, що може порушити душу живої людини» [Гнатюк 1966, с. 202].

Героєм казки регіону може бути узагальнений образ *гуцула, бідного хлопця-верховинця, русина*, який знайде вихід з будь-якої ситуації і завжди сповнений бадьорості й оптимізму: «Царівну не засватає ніхто! Хіба її якомусь гуцулові повісити на карк. *Той і з чортами дасть собі раду...* Убрав свої гачі, кептар і крисаню, взув постолі й схопив жінку за руку» [Правда і кривда 1982, с. 120, 122]; «Служить Іванко на чужині. Навкруг нього *васкають, геркають, фраукають* – нічого не второпає... Поставили Іванка чистити коней: „ – Та най буде, – відповів Іванко – *Гуцул із бідюю – як із рідною мамою. Вітер йому завжди в очі віє*”» [Там само, с. 110].

Героєм побутових, рідше чарівних казок, анекдотів українців та угорців є циган: «Легінь черпнув жменю грані і подав цареві. Від того часу почали його називати – *Лабардо Янчі*. Або по-циганськи *Погорілий Янко*» [Казки села 1979, с. 196].



Ковалем у селі теж часто буває циган, це його типове заняття: «Село без цигана – не село. Бо де циган, там і кузня, а де нема цигана, там нема і кузні. Селу без цигана не обійтися» [Зачаровані казкою 1984, с. 298].

Основна риса в цигана – хитрість, за допомогою якої він обдурює людей: «Між вояками був циганчук. *Сміливий і хитрий хлопець*» [Дідо-всевідо 1969, с. 177]; «Якось зустрічається з циганином. А *цигани звикли гендлювати, обдурювати людей*» [Зачаровані казкою 1984, с. 82]. Цигани ходять по селах і *«туманять»* людей. Циган у казках переважно брехун, злодій, часто невмілий і досить смішний. Хитруючи, він претендує на тонкі й хитрі вигадки, та лишається в дурнях.

Однак він може бути й дуже кмітливим, вміє вдало збрехати, задурити голову і тим самим виграє, що особливо часто трапляється в сюжетах із дурним чортом (АТУ 1030–1199). Раз циган ходив красти із чортом поросят. Накравши, вони їх ділять, циган забирає собі тварин із покрученими хвостами, мовляв, так він помітив своїх. Чортові дістається лише одне хворе порося з прямим хвостом. Чорт зарікається ходити красти з циганом. «Відтоді є народна приповідка: *циган і чорта обмане!*» [Чарівне горнятко 1971, с. 191]. Ш. Дьомьотер писав: «У наших казках циган ніколи не збуджує остраху, а є хвалькуватим, хитрим, винахідливим хлопцем, який досить дивними способами перемагає надзвичайної сили драконів, велетнів, спритних чортів» [Dömötör 1929, с. 84].

Циган обдурює й жадібних панів. Так, в одній з казок пан гадає, що в цигана є дурило, яке він наказує привезти йому. Циган обіцяє й поміж тим видурює в пана шубу й коней. Оце й виявляється дурило.

У свою чергу лінивого цигана можуть навчити працювати.

Євреї в казках є переважно корчмарями, купцями, гендльрами. Це Мошко, Янкель та ін., які роблять «гешефт», тобто зі всього прагнуть мати вигоду: «Мошко хотів зажити по-панськи. Збудував корчму, завіз горілки й оселедців та й розпочав гендель. У перші дні люди ходили до корчми, а потім перестали, бо Мошко був такий невмиваний, що люди гидували і чарку спорожнити» [Чарівне горнятко 1971, с. 36]. Два жовніри-гуцули Штефан і Михайло обдурили його, вкрали корову, а замість неї лишили Михайла. Більше Мошко не хотів жити по-панськи.

Є в казках регіону й хрестоматійний образ солдата-москаля, який нічого не боїться, є хитрим і винахідливим. Його бояться чорти, і хитрощами виманюють з пекла, куди він потрапив. Солдат варить кашу з сокири, висміює зрадливу дружину тощо. Його мова пересипана русизмами «попушка», «бабушка» тощо.

Згадуються в казках і румуни: «Чорт сказав на дітей: Гутю-гю! Ви, хлопці, бийтеся, би з вас були *волохи!* А ви, дівки, красно обшивайтеся, би з вас були *волошки*. Чортове плем'я – волохи, люблять битися. Там легінь не жениться, поки в темниці не посидить. А жінки волошки файно шують і файно носять» [Казки Закарпаття 2007/20, с. 216].

Для казкових персонажів важлива й вікова характеристика. «Старі» переважно виступають у ролі випробувачів чи порадників, а «молоді» – в ролі героя чи його суперників, причому для героя-дитини коло дій обмежується рухом від «втрати рід-

ного дому» до «повернення додому», тоді як для дорослого «втрата родини» компенсується «створенням нової сім'ї», тобто вступом у шлюб [Новик 1975, с. 224].

Бинарна опозиція **старий/молодий** у казках є неоднозначною. З одного боку, старість є зазвичай присмерком людського життя, коли людина стає слабкою й немічною: «Ворожит був *старий і слабкий, як муха восени. Лежав і ледве дихав*» [Чарівне горнятко 1971, с. 159]. Ознаками старості є сивина, довга борода, неохайний вигляд: «*Ott vót egy kis halászkunyhó, benne egy öreg halász. De már térdig írt a szakállá. Ősz vót, mint a fehér galamb. Öreg, nagyon öreg*» [Ungi népmesék 1989, р. 252] – (Там була рибацька хижка, в ній старий рибалка. Борода в нього вже дівтавала до колін. *Був сивий, як білий голуб. Старий, дуже старий*). Дід може бути таким старим, що «*весь мохом поріс, як пеньок*», тут старість буває «глибокою». В угорських казках старезному королю піднімають віки залізними вилами, як, зрештою, й відьмам в українських та угорських казках.

Уже згадувалося, що старі літа називаються в одному з творів мавпячими, людина не має колишньої сили, невдячні діти можуть вигнати старих батьків з хати.

Старими й потворними є в казках відьми, вік їх може бути дуже значним. Відьми підступні, хитрі, часто такими бувають й інші антиподи героя похилого віку, адже мають більший життєвий досвід.

Старість протиставляється молодості, її красі, силі, енергії. Старий цар мріє стати молодим, він посилає синів за молодильною водою: «Що-б то робити, що йа старий, а йа хочу бути молодий? Угадуйти, йак то робити?... Може хто межи вами може знати, що-би молодий стау, вісьміннайцьїть лїт стау молодий? Вже мое мау шїсьдеьсат – а він хтїв молодий буту!» [Роздольський 1902, с. 17, 18]. «*Mifene, hát már még az ilyen öregember is házasodni akar?* – kérdezte a kocsis magában. De hát parancs parancs. Mit tud csinálni a dudás?» [Felsőtiszaei 1956, р. 222] – (До дідька, і *такий старигань ще хоче женитися?* – спитав подумки кучер. Та наказ є наказ. Що міг вдїяти волинщик?). Саме тому в угорських казках захід життя може іронічно називатися як «*друге дитинство*» (угор.). Недоречність бажання царя тут посилюється реплікою персонажа чи самого казкаря, адже в очах селян порушення циклічності, як у природі, так і в людському житті неможливе і неприродне.

З іншого боку, старість у казках викликає повагу, що виявляється у сценах зустрічей та розмов героя зі старими дідом чи бабою, до яких він виявляє велику шанобу, як, зрештою, і до своїх батьків.

Мудреці в казках зазвичай старі люди, адже у них за плечима довге життя, вони багато пережили й збагнули, тож дають цінні поради та перестороги героєві: «*Néhány öreg is akadt közöttük, a többiek pedig az öregektől várták a jó és bölcs tanácsot*» [Három arany 1973, р. 40] – (Серед них було кілька старих людей, від яких *решта чекала доброї та мудрої поради*). Стереотипною є формула: «*Я вже прожила на світі 100 (120 тощо), а про такого хлопця (дівчину) не чула*».

Уявлення про старість і молодість у казках загалом є характерні для багатьох поколінь людей і різних народів.



У сучасному світі подібні уявлення більш характерні для Сходу, де краще зберігаються традиції, тоді як у країнах Заходу спостерігаємо певне тяжіння до другого члена опозиції. Це пов'язане із тенденцією до значних змін у традиціях, способі життя, збільшенням можливостей, культом молодості й краси, який пропагують і посилюють рекламні корпорації, надмірним продукуванням предметів споживання, нав'язуванням прагнення до життєвих насолод, із сексуальною революцією тощо. Споживацьке суспільство орієнтує людей на ідеали, якими є молодість і краса, пропонує безліч способів і засобів для реалізації цих ідеалів, що породжує в людях негативне ставлення до старості, страх стати хворим і потворним. Орієнтація на зовнішню красу, прагнення мати ідеальну зовнішність породжує як у в молодих, так і в старших відчуття власної неповноцінності, зрештою призводить до розчарувань і трагедій. Чи не нагадує дехто з тих, хто надміру захоплюється пластичними операціями, царя, який хотів продовжити молодість, купаючись у киплячому молоці?

Одним із найважливіших у картині світу є гендерний концепт, адже він пов'язаний із основним інстинктом людини. **Чоловік і жінка**, протиставляючись за своїми природними особливостями, доповнюють одне одного, становлять певну цілісність: «Аналізуючи специфіку „жіноче/чоловіче” можна простежити такий ланцюжок: на біологічну опозицію надбудовується культурна, і результатом поєднання характеристик, обумовлених біологією, з характеристиками, обумовленими культурою, є психологічні особливості поведінки представників обох статей» [Мельникова 2003, с. 40].

Основним принципом класифікації світу в східній інтерпретації є ян та інь, де ян символізує чоловіче начало, південь, світло, життя, небо, сонце, непарні числа, а інь – жіноче начало, північ, темряву, смерть, землю, місяць, парні числа.

У західній філософії з моменту утвердження патріархату чоловіче й жіноче порівнюють як дух і матерія.

На думку дослідників, категорія чоловічий/жіночий характеризує всі сфери людини й природного життя, об'єднуючись при цьому з іншими дуальними опозиціями: правий/лівий, верх/низ, хороший/поганий, небесний/земний: «Отже, в певному сенсі опозиція чоловічий/жіночий диктує членування світу, діє досить активно, підкорює (перекодує) інші опозиції, причому початкове значення („сенсуалізація”) і операційне (основний механізм породження) затіняється суто кваліфікаційним. Очевидно, особлива «вирішальна» сила цієї опозиції може бути вкоріненою в її об'єктивній і абсолютній приналежності людині. Освоюючи та класифікуючи світ, людина бере себе за одиницю відліку, застосовуючи при цьому різні способи й різні критерії, зокрема критерій відносності/абсолютності. Так, простір, час і пов'язані з ними категорії залежать від того, куди вміщує себе людина в даній ситуації, а не іманентно; вони принципово суб'єктивні – звідси, наприклад, уявлення про антиподів, звідси таке актуальне зараз поняття, як „точка зору”, звідси, нарешті, та суб'єктивність у мові, яку на рівні граматичних категорій розробив Бенвеніст» [Цивьян 1991, с. 87].

Гендерні проблеми завжди викликали інтерес у суспільстві, та справді революційним стало відкриття Зигмунда Фрейда про приховані підсвідомі інстинктивні потяги людини, сексуальну природу підсвідомого, її вплив на людину, і проблеми, що виникають через притлумлення природних потягів і бажань. Фрейд та його учні розглядали їх також на прикладі фольклорних творів [Фрейд 1989; Фромм 1992; Дандес 2003; Юнг 2007; Фон Франц 1998].

Свої корективи в питання внесла сексуальна революція минулого століття. У цей час змінюється погляд на певні гендерні проблеми, зокрема це традиційний погляд на жінку, як істоту нижчого ґатунку. Змінюються також погляди на деякі стереотипи щодо здібностей та призначення жінки, її стосунків з чоловіком, становища в суспільстві, де правлять чоловіки. Яскравим вираженням цього стали феміністські рухи за рівноправність.

Герой та його пригоди займають більше місця у чарівній казці, однак у ній скрізь відчувається присутність героїні, жінки, яку він шукає, і, зрештою, знаходить. Кінцевий хепі-енд, поєднання чоловіка й жінки, як норми людського існування, набуття природної цілісності, гармонії двох начал, коли жінка не існує без чоловіка й чоловік без жінки, є органічним як з природної, так і соціальної точки зору. Герой шукає, здобуває, завойовує, оберігає жінку – таким є закон природи, у тваринному світі самиця вибирає найсильнішого, за неї змагаються, її завоюють тощо. Та до природного потягу в людському суспільстві додається й духовний – це кохання, яке стимулює героя на подвиги.

Позиція героя в чарівній казці – це позиція ян, чоловіча позиція, в основі покладено певну філософію: життя – це боротьба, це діяльність, це конфлікт, це змагання за виживання, позиція «немає відпочинку для того, хто живе» (Конфуцій). Чоловік має виявити себе, свій характер і силу волі, змагатися й перемагати. Ця філософія є панівною на Заході.

Отже, якщо чоловік у казці є активний, з агресивним началом, то жінка, яка в ідеалі має бути пасивною, здебільшого чекає, поки він прийде до неї, попросить руки й серця, визволить з темниці, вб'є Коцю й забере її з собою. Її місцеперебування переважно визначено в межах своєї домівки, краю, сім'ї, а йти звідти її змушують обставини – її виганяють, забирають дітей, чоловіка тощо. Вона живе в своєму невеличкому світі, її інтереси проєктуються переважно на оточення. Власне, це є природним покликанням жінки, яка має зберігати традиційне, усталене, тоді як чоловік призначений відкривати нове, торувати шляхи і йти на ризик, бути першопрохідцем. Ця природна тенденція простежується в гендерній диференціації сфер та форм вияву активності традиційного селянського суспільства, яку можна визначити бінарією зовнішній/внутрішній, де зовнішнє, динамічне, космічне – чоловіча сфера, внутрішнє, статичне, домашнє – жіноча.

Тож герой не може залишатися на місці, він має кудись рухатися, пізнавати нові світи, про що неодноразово згадувалося (*щастя шукати, ходити світом* тощо). Чоловіки більше цікавляться не власним оточенням, а далекими країнами й ман-

драми, у всі віки вони були учасниками та ініціаторами безперервних воєн. Жінка ж є більш земною (опозиція земля/небо), приземленою, вона дбає про дітей і чоловіка, власне гніздо, так би мовити, «вкорінює» його на землі, її не обходять космічні пригоди. Сучасні українські філософи так визначають призначення двох статей: «...душа і душевність виражають метафізичну жіночість, тоді як дух і духовність – метафізичну чоловічість. Дійсно, душевність концентрує в собі риси, які ми традиційно розглядаємо як жіночі – здатність до любові, співчуття, зверненість до теперішнього, а не майбутнього, переживання самоцінності теперішнього. Тоді як дух і духовність є ознакою чоловічого начала з його потягом у майбутнє, зневагою до теперішнього, бажанням прогресу, трансцендування» [Філософія. Світ людини 2006, с. 270].

Підлегле становище жінки виробило в ній більшу терплячість і сумирність, що особливо виявляється в образі дівчини-сирітки з народної казки, яка без нарікань долає життєві труднощі й кривди.

*Жіноче начало* яскраво виявлено в казці, героїні є жіночними, їхня краса неабияк впливає на чоловіків, про що вже йшлося вище. Жінки є відданішими в коханні, довірливішими, адже вони живуть переважно емоціями, їхнє кохання є жертвним, вони ладні задля нього на все. У казці це зображується в пошуках дружиною зниклого чоловіка.

Жінка тут є ближчою до природи, що виявляється в опозиції *порядок/хаос*, спонтаннішою, почуття в неї домінують над логікою, що вчені пояснюють більшою розвиненістю у чоловіків лівої півкулі, яка є раціональна, логічна, знакова, мовна, права ж є інтуїтивною, просторовою, емоційно-образною. Недарма у казках трапляється чимало жінок чи дівчат-чарівниць, які допомагають чоловікам як порадами, так і діями. Вони вміють обертатися різними речами, рослинами і тваринами, пророчити майбутнє.

Надприродними здібностями наділені відьми. Вони знають майбутню долю героя, бачать те, чого не можуть знати інші, володіють здатностями перевертництва: «*Hej, megijedt a fiú, hogy miféle isten teremtette ez az öregasszony, hogy azt is tudja, ki fia bojra ú, meg azt is tudja, hogy mi van a zsebibe*» [Felsőtiszai 1956, p. 150] – (Гей, перелякався хлопець, що за бог створив цю стару, яка знає навіть, якого батька він син, а ще знає, що в нього в кишені).

До природи жінка ближча й тим, що вона є також матір'ю, виховання дітей переважно лежить на її плечах. Жінка творить нове життя, і саме це в ній цінується найбільше. Так, з трьох сестер, кожна з яких обіцяє щось королеви в обмін на одруження, перша – наткати одягу на все військо, друга – із зернини нагодувати все військо, третя – народити золотоволосих близнюків, королеви вибирає третю. Це теж, очевидно, є давнім відлунням матріархату, культу жінки, в основі якого лежало материнське начало. Т. Зуєва зазначає: «Згідно з естетичними особливостями жанру могутність героїні осяяна фантастично прекрасною подобою її дітей, яка закарбована яскравою казковою формулою. Цю формулу, що відзначалася точною

зоровою конкретністю, використали давньоруські іконописці, які зображували святих та героїв „по лікоть руки в красному золоті, по коліна в чистому сріблі”» [Зуева 1978, с. 8].

В українській та угорській народній прозі загалом відобразився демократичний погляд на жінку, героїня є рівнею героєві, вона обирає свого коханого, бореться за нього, одружується з любові.

Водночас у казці трапляється й ставлення до жінки як до істоти нижчого гатунку, що було характерним для патріархальної сім'ї, де при народженні більше цінувалися хлопчики, як майбутні воїни, захисники. Так, в угорській казці «Розумна дівчина» семеро братів порівнюються з сімома *шаблями*, а семеро дівчат – з сімома *горщиками з квітами*.

Згідно з цими поглядами розум вважався приналежністю лише сильної статі, жінці його мати не обов'язково. У казці «Божий Фін» за нібито недостатню віру в Господа жінці Бог дає довге волосся й короткий розум, а її сину коротке волосся й довгий розум. Тому жінка вважалася дурною, вона без чоловіка нічого не вдіє.

Така суперечливість у ставленні до жінки підтверджується конкретними спостереженнями щодо життя жінки в традиційному селянському суспільстві, які здійснила О. Кісь: «У підсумку маємо підстави стверджувати, що в народному світогляді українців ХІХ ст. чоловічий та жіночий первні мисляться дихотомічно та ієрархічно, а жіночі та чоловічі соціальні ролі розглядаються як розділені та взаємодоповнювальні. Джерелами формування традиційного стереотипу фемінності були і архаїчні, і християнські уявлення та цінності, що призвело до витворення складного й суперечливого образу жінки, який поєднує у собі і позитивні, і негативні настанови. У гендерній ідеології того часу простежуються водночас егалітарні і патріархатні тенденції, причому перші підтримуються головню нормами звичаєвого права, тоді як останні підкріплені положеннями законодавства та церковними регламентами» [Кісь 2008, с.94].

Чоловічий шовінізм відчувався і в ставленні до хатньої жіночої праці, яка вважалася набагато легшою, ніж, до прикладу, праця в полі. Спростування цього погляду наводиться в сюжеті про те, як чоловік та дружина помінялися місцями, це угорські казки «Чоловік, що прорахувався», «Чоловік, що любив ярмаркувати», «Хитра дружина» (АТУ 1408 (*Чоловік, у якого жінка не працювала*)). Тут розповідається про селянина, який постійно дорікав дружині, мовляв, поки він до сьомого поту трудиться на землі, вона лише прохолоджується вдома. Врешті дружина вирішила помінятися з чоловіком місцями, взяла косу й пішла на поле жати. Чоловікові ж доручила домашню роботу – вимішати та спекти хліб, збити масло, попросувати одяг, випустити свиню у стадо, випасти корову й приготувати вечерю. Чоловік гдав, що зробить все за виграшки.

Він став до роботи, прив'язавши ззаду до спини маслоробку, хай, мовляв, поки він замішуватиме хліб, збивається масло. Між тим у хліві захрюкала свиня. Селянин кинувся до неї, та зачепився за стіл, тісто вилилося, він посковзнувся і впав,



а на голову йому вилилися вершки. Згодом він якось дошкандибав до хліва, де на нього напала і почала його облизувати свиня, зачувши запах вершків.

Потім чоловік вимісив тісто й сунув його до печі, і щоб краще випеклося, довго тримав там, аж поки хліб не згорів. Між тим поставив праску прямо на вогонь, аби попрасувати свою білу святкову сорочку. Провів кілька разів праскою, й від сажі на сорочці з'явилися чорні смуги. Розлютувавшись, чоловік в серцях жбурнув праску просто на ліжко з периною.

Тут він згадав про вечерю. Гайнув у поле, накопав картоплі й, не миючи, по-вкидав у горщик з водою. Забіг до хати, де горіла перина. Загасив вогонь спершу водою, потім молоком, сметаною, тут-таки згадав про голодну корову. Вивівши її на двір попастися, прив'язав за шию до себе мотузкою, яку перекинув через димар. Корова рушила з місця, і селянина на мотузці підтягло на димар.

У цей час повернулася з поля жінка, побачила корову з висунутим язиком і мотузкою на шиї, перелякалася, зняла з неї мотузку, а чоловік, звільнившись з полону, упав через димар просто у вариво, що стояло на плиті. Тож довелося жінці витягати його звідти ополоником.

Після цього чоловік уже ніколи не казав, що жінки байдикують у хаті, і ніколи більше не мінявся місцями з дружиною.

Подібною є казка з українських теренів поза Карпатами про чоловіка, який, нарікаючи на те, що йому важче працювати в полі, аніж жінці варити обід, відсилав дружину орати, а сам залишається на господарстві. Намагаючись робити все одночасно, він зв'язує курку з курчатами, щоб не розбіглися; місить діжу, збиваючи масло у прив'язаному на поясі горщику. Поки повернулася дружина, крук украв курку з курчатами, наздоганяючи їх, чоловік упав і розбив горщик зі сметаною, свиня перевернула діжу з тістом. З того часу чоловік працює в полі, не нарікаючи, що жінка вдома відпочиває.

Селянин, який ставить себе вище за жінку, потрапляє в казках у смішні ситуації через свою неумілість і непристосованість до роботи, яка загалом вважалася жіночою. Традиційний розподіл праці у сім'ї, що складався віками, відповідав фізичним можливостям і здатностям чоловіка й жінки певного соціального прошарку, історичного періоду, географічних умов і схильностей, та був доцільним у даному суспільстві. Чоловік і жінка мають свої усталені заняття, які не є важчими чи легшими – просто іншими і потребують своєрідних навичок та вмінь. Жінка є повноправним членом сім'ї, вносить свою важливу частку у її функціонування, є хранителькою домашнього вогнища – ці думки звучать у казці.

Підсумовуючи сказане вище з проекцією на сучасність, зазначимо, що бінарне світосприймання, характерне для людського світогляду, не є позитивним у багатьох випадках і потребує розв'язання за допомогою медіації, зближення протилежних дихотомій, які не існують одна без одної, становлячи єдину цілісність. Зокрема, акцентуація на одному з полюсів (хороший/поганий, молодий/старий, чоловічий/жіночий тощо) призводить до викривленого світосприймання, неможливість знахо-

дження компромісу в людських стосунках. У міжнаціональній взаємодії особливо небезпечно нині слідувати бінарній опозиції свій/чужий, що призводить до численних конфліктів і навіть воєн.

Водночас упродовж останніх десятиліть відчутний процес руйнування бінаризму, відбувається природна медіація всередині традиційно протиставлених концептів. До прикладу, лібералізація сексуальної політики, відхід від жорстких схем у сприйманні соціостатевих ролей вказують на прагнення гармонізувати опозитивність «жіночого» й «чоловічого».

## Особливості реалізації концепту «бажання» у народній казці

У поетичній формі казка відображає реалізацію основних бажань і мрій людини, її основні прагнення. О. Дей писав: «Жоден жанр усної поетичної творчості не розкриває таких безкраїх просторів для людської уяви і фантазії, як народна казка. Протягом віків вона вгамовувала тугу трудової людини за бажаним, але недосяжним, відгукувалася на її вічний подвиг до надзвичайного, небуденного, на її прагнення до пізнання невідомого, на її гаряче бажання переступити межу можливого у стосунках з природою, в соціальних відносинах і трудовій діяльності» [Дей 1981, с. 3].

Бажання є стимулом до активної діяльності людини, яка реалізує їх за допомогою сили, що називається волею; воля, власне, і є здатністю до виконання своїх бажань.

У чарівній казці герой завжди реалізує свої прагнення через подолання величезних труднощів і перепон. І робить це тому, що має велику силу бажання, віру в його реалізацію і, відповідно, могутню силу волі, яку він ще більше загартовує під час виконання важких завдань і поєдинків з ворогами. Адже труднощі, з якими зіштовхується людина на шляху реалізації сильного бажання, ще більше посилюють його, мобілізують на досягнення.

Героєм рухають позитивні, благородні цілі, саме за позитивні якості казка допомагає йому їх вершити. Йі до того ж винагороджує його, він отримує те, до чого прагнув – одружується з коханою, а на додачу, й те, що, за казковою логікою, потрібно людині для щастя – царство чи півцарства, чарівні предмети і тварини, надзвичайні здібності та ін., тобто він отримує все, що тільки може побажати людина.

Не існує людини, яка б не бажала *щастя*. Події майже кожної казки починаються з того, як головний персонаж вирушає у світ: «– *їдемо світом щастя шукати*»; «*куди мені йти, аби щастя-гаразду знайти*»; «*йти пробувати / шукати щастя*» тощо. Це загальне місце часто повторюється в казці. Під пошуком щастя тут розуміється різне – це й пошуки матеріальних статків, кохання, подружньої пари, набуття життєвого досвіду, знань, ремесла, випробовування власних сил тощо. В українських народних піснях козак, якому «нічого їсти – голодом сидіти», просить у матері пустити його «погуляти, доленьки шукати».



Стимулом до мандрівки може стати нужденне становище сім'ї, герой вважає, що *«щастя треба шукати, добувати, йти за ним у світ»*. «– Ей, няню, надокучило мені наше життя мізерне. Йду я у світ глядати собі щастя й не повернуся додому, доки його не знайду» [Три слова 1968, с. 149].

Під час мандрівок набувають життєвого досвіду, знань, здобувають професію: «– Неньку, піду я по світу мудрості вчитися. – Та хай буде» [Зачаровані казкою 1984, с. 198]; *«Йдемо у світ ремесла повчитися»*; «– Захочемо ці гроші, щоб ніхто не найшов і про них не знав, та й підемо у дорогу шукати щастя. Бо не в грошах велике щастя, а в житті, – каже менший брат» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 37].

Та поняття щастя у людей різне. У казці «Три персні» батько, умираючи, дає синам по персня, кинувши який, сповнюється одне бажання. Старший брат, здавалося б, розумно використовує батьків дар, допомагає дітям бідних людей – вони перестають бути горбатими. Та за це годують свого благодійника все життя і від тяжкої праці знову горбатіють. Бачачи це, брат умирає від жури. Середній брат якось тонує, та жаль було кидати персня у воду, так і пішов на дно. А молодший допоміг людям – зупинив бурю і потік. На запитання, чому не захотів стати багатим, відповів: «– Хіба можна бути щасливим серед нещасливих? Тепер чую себе найбагатшим, бо зробив для всіх добро. З того часу люди не давали йому бідувати – хто як міг допомагав молодшому брату» [Казки Буковини 1973, с. 224].

У казці утверджується думка про те, що найвищою людською цінністю є бажання робити добро іншим, допомагати їм, і хоча це не дає матеріальних статків, та приносить духовне багатство – вдячність і добре ставлення інших, за добро людина отримує добро.

До виповнення своїх бажань треба докласти зусиль, нічого у світі не дається даремно – про це звучить у мотиві про нерозумних чи заздрісних братів чи сестер, які хочуть мати всі блага задарма. Через свою легковажність і потяг до «красивого життя» у дорозі затримуються безвідповідальні старші брати, які забувають про мету своєї подорожі: «Позирає: веде путь, викладений із грошей... Видить – парадний готель. На дверях табличка: „їсти, пити, гуляти. Днесь задарма, а завтра за гроші...”» [Зачаровані казкою 1984, с. 67]. Оманливість дармового пригостання передається чи то іронічним написом на табличці, чи то дорогою з грошей, чи то короткими лаконічними реченнями.

Негативні персонажі казок – царі, королі, цесарі прагнуть здійснювати свої бажання чужими руками, вони посилають героя на пошуки чарівних тварин і предметів, часто на вірну смерть, самі нічим не ризикуючи. Та в казці вони їм не дістаються, а опиняються в героя, який їх здобуває ціною власних зусиль. Негативні персонажі теж прагнуть пожитися за чужий рахунок, надбати капіталу, вдаються до хитрощів та обману, та це їм не вдається.

Однак виявляється, що щастя не обов'язково треба *шукати*, воно вже є, людина просто цього не знає. Так, на початку однієї казки старий батько, задоволений з того малого, що має, дивується бажанню сина: «– Тату, доки я буду твій хліб їсти? Ти

вже постарів, пора мені йти грошей заробити та й свого щастя у світі пошукати. – *Ой, синку, нащо тобі щастя? Маєш хату, маєш худібку. – Чого йти?* – Тату, це не є щастя. Я *більшого пошукаю* для себе. – Коли так, благословляю тебе на добрий путь» [Золота вежа 1983, с. 43].

Людина прагне щораз більшого, їй завжди чогось бракує. Ця думка звучить у сповненій глибокої мудрості угорської казці «Сорочка задоволеної (щасливої) людини» з циклу казок про угорського короля Матяша.

Твір починається традиційним угорським казковим зачином, далі згадується добрий і справедливий король, ймовірно король Матяш. Він зображується як особа з тонкою душевною організацією, бере близько до серця біль інших, хоче покращити життя своїх підданих. Він вихований мудрою нянькою як *«людяна людина»*. Через це він і захворів дивною хворобою – його охопив великий сум (у наш час це б назвали депресією). Аби вилікуватися, він іде шукати сорочку вдоволеної (щасливої) людини.

Під час блукань та пошуків королеві розкривається сутність людської природи, логіка людського розуму – люди, навіть маючи достатньо, однаково лишаються невдоволеними, вони думають не про те гарне, що в них є, а про те, чого в них немає. Вони нібито шукають привід для свого нещастя й насолоджуються ним. Це власне всім, король обходить усі верстви населення і ніде не знаходить вдоволених своїм становищем. Піддані скаржаться на малий заробіток, тяжке життя, великі податки тощо. Ставлення короля до цих скарг виявляється в іронічних зауваженнях – *«не можуть достатньо красти»*; *«не достатньо м'яка постіль у солдат»*, а для позначення переситу багатих – *«не достатньо білий хліб у панів»*. Усім чогось бракує, священникові – грошей на новий дзвін, селянинові – пшениці з врожаю, суддя просить нової дороги тощо. Всі чогось хочуть, вимагають від короля.

Вдоволеним у казці виявляється лише один – бідний дроворуб, який не має навіть сорочки на тілі. Та він щасливіший від самого короля – у казці він навіть шкодує того: «О, ти бідолашний друже! Мені шкода тебе від усього серця, та в мене немає сорочки». Дроворуб розстібує свитку... Король вражений в саме серце – як може бути щасливою людиною, яка не має навіть сорочки на тілі!

У казці звучить думка, що щастя не треба шукати, за ним не треба полювати, про нього не треба розмірковувати, його треба лише розпізнати – воно є в самій людині, варто лише вміти насолоджуватися життям і сприймати його таким, яким воно є. Бідний дроворуб вдячний Богові за все, що має – за роботу, за хліб, за саме існування. Те, що інший розцінив би як приниження – йому дістаються рештки м'яса здохлої худоби, – він вважає вдачею, везінням. І чогось більшого, кращого не бажає. Щастя в нас самих, треба вдовольнятися малим, цінувати життя, любити існування і дякувати за все, що маєш, Богові – такий висновок казки. Сорочка щасливого чоловіка, якої в нього немає, символізує те, що справжнє щастя полягає не в матеріальних благах, а духовних, воно у самому ставленні до життя. М. Монтень писав: «Кожному живеться добре чи погано залежно від того, що він сам з цього

приводу думає. Задоволений не той, кого інші вважають задоволеним, а той, хто себе таким вважає. І взагалі, істинною і суттєвою тут можна вважати лише власну думку даної людини.

Доля не приносить нам ні зла, ні добра, вона подає лише сирий матеріал того й іншого й здатна запліднити цю матерію насінням. Наша душа, могутніша в цьому, ніж доля, використовує і вживає його на власний розсуд, будучи, таким чином, єдиною причиною і розпорядником свого щасливого чи нещасливого стану» [Монтень 1979, с. 64, 65].

Однак людина не змінилася за багато століть. І в наш час її роздирають безліч бажань: «Усі ваші нещастя зводяться до простого виразу, ні до чого іншого: речі є не такими, якими мають бути. У вас має бути краща посада, більше визнання, ви маєте бути багатшими, ваше тіло має бути красивішим, ви повинні мати кращий будинок, кращу дружину, кращого чоловіка... У вас мільйони скарг, і всі ці скарги у вашій голові утворюють ваше страждання... Потрібно прийняти ситуацію, якою б вона не була, без жодного невдоволення, знаючи, що це й є те, чого хоче суще. А якщо так хоче суще, це має бути правильним, оскільки ви не можете бути мудрішим, ніж саме суще. Очевидно, ви якимось чином потребуєте цього; очевидно, якийсь частині все-рідні вас це необхідно, щоб зробити вас довершеним» [Ошо 2001, с. 45].

Недарма в різних філософських, релігійних, містичних ученнях, сучасних психологічних розробках йдеться про вдячність, яку має відчувати людина до Бога, Всесвіту, буття загалом, має вчитися дякувати за подаровану їй радість існування, сприймати навколишній світ як великий дар буття. На думку Григорія Сковороди, вдячна воля є джерелом «світлого смислу» людських діянь: «Гей, учися самої вдячності. Вчися, сидячи вдома, літаючи в дорозі, засинаючи й прокидаючись. Хай буде вона тобі найсолодшим і вечірнім, і раннім, і обіднім шматком!» [Сковорода 1994, с. 111].

Бажання бувають дуже сильними, людина часто не в змозі протистояти їм. Вони засліплюють її, змушують втрачати почуття реальності, в її думках лише одне устремління, що, природно, добром не завершується. Так, в угорській казці пастух за мішок золота, хоч і дуже боїться змія-королевича, видає його таємницю чарівникові. Жадібний старший брат в сюжеті про золотоволосих близнюків ладен вбити невинних дітей, аби лише отримати золотоперого чарівного птаха. Багач не може у своїй жадобі спинитися, збираючи гроші, й через це гине. Жінки вдовольняються ще меншим, за цікаві дрібнички дочка царя цілується з пастухом чи показує йому небесні символи на своєму тілі, дружина царевича дозволяє його колишній нареченій переночувати з ним.

У казці відображаються й давні уявлення про продаж людської душі нечистій силі за виконання певних бажань. Часто зустрічається мотив, коли за послугу персонаж обіцяє чорту віддати те в його домі, про яке він не знає; а цим виявляється його дитина. Зголоднілі вояки за їжу та напої виконують умови чорта і мимоволі чинять недобрі справи.

Отже, людські бажання можуть служити для людини джерелом як щастя, так і нещастя. Вище вже згадувано казку «Як Смерть кумувала в чоловіка», де бідний чоловік несподівано розбагатів і отримав все, чого прагнув – славу, багатство, гроші, та щасливим від того не став, його бажання дедалі зростали, і вже нічого не могло його вдовольнити.

В угорській казці «Циган, якому всього було мало», упавши вночі в ковбаню, слізно просить Бога лише про одне – визволити його. Бажання сповнюється, й він опиняється біля циганського шатра. Побачивши, що бажання здійснилося, циган одразу запрагнув більшого – поїсти, випити, шовкової постелі, а потім грошей, слугу тощо. Врешті він стає королем і висловлює бажання лишитися ним назавжди. Та якось один із міністрів зауважує – ніщо не існує вічно, лише милосердний Бог, що на небі. На це циган запрагнув стати самим Богом і жити вічно, що суперечить законам природи. Цієї ж миті він знову опиняється у брудній ковбані.

Подібною є українська казка «Про діда, що носив глину мішком» – тут старигань стає попом, потім папою Римським, а далі йому закортіло стати Богом. Мораль узагальнено в дотепний словах: «Як хоч бути божком, то носи глину мішком».

Непогамовність, нерозумність людських бажань зображено в казці з території Угорщини «Старий рибалка та його дружина», яка подібна до східнослов'янських казок про золоту рибку (ATU 555 (*Рибалка та його жінка*)). Тут бажання рибалки сповнює королевич, зачарований в акулу.

Мораль української казки «Дерево до неба» зосереджено в словах старого діда: «Господи, Боже, буду казувати всім людям на світі, *щоби не були зажерливі, захлапні, щоби дякували Богу за життя, за здоров'я. Би не хотіли люди захопити світ – пів замало, цілий замало, – бо з того всього стає нічого*» [На вербі дзвінчик 2002, с. 119].

Сповнення безглузких бажань нерозумних та жадібних людей до добра не доводить – ця думка звучить в українській казці «Як бажаєш – бажай мудро». Старим дідові з бабою пропонують виповнити три бажання. Дід хотів просити міцного здоров'я, а баба – багатства. Та дід закашлявся і встиг побажати лише кишки з гречаною крупною. Дід був задоволений, а баба почала сваритися. Дід розгнівався і побажав, аби кишка повисла бабі з носа. Тож бабі нічого не лишалося, як наостанок попросити у мари, щоб кишка зникла з очей. Так і сталося. Засумували дід і баба, що не вдалося поїсти кишки з гречаною кашею.

В угорському каталозі казок (MNK 750 I\*) є подібний сюжет під титулом «Ковбаса», який, однак, закінчується інакше, звичним хепі-ендом – старі більше не сперечалися через бідність, а багато-багато працювали, тому в них з'явилися і воли, і коні, і земля, і гарна хата.

Проблемність, недосконалість людини полягає в тому, що вона часто сама не знає, чого хоче. Її роздирає маса суперечливих бажань: «Мені здається, що серед показників нашої слабкості не можна забувати й того, що навіть при всьому своєму бажанні людина не може визначити, що їй потрібно. Ми не в стані дійти згоди,

навіть у нашій уяві і в наших побажаннях стосовно того, що нам потрібно для нашого задоволення. Якщо навіть дати нашому розуму повну свободу вибирати, що завгодно, він і тоді не зможе побажати того, що справді потрібно для його задоволення: Чого ми боїмося чи бажаємо розумно? Що колись так вдало задумали, аби потому, коли бажання виповнилося, нам не доводилося жалкувати?» [Монтень 1979, с. 508].

Сповнення нібито природних бажань за будь-яку ціну теж призводить до нещастя, в українських та угорських казках таким жагучим бажанням є для дівчини одруження, вона бачить, що всі її подруги мають чоловіків чи коханих, тож і вона просить у Бога, вірніше, каже спересердя, мовляв, хочу бодай якогось коханця – хоч старого, хоч кривого, хоч самого чорта; в угорських – хоча б одногого чи з кінськими ногами. Її бажання сповнюється, коханий справді виявляється чортом і намагається забрати дівчину з собою до пекла. Таке палке бажання є не випадковим, адже «у традиційній українській культурі одруження було засадничою передумовою успішності жінки. Лише заміжня жінка могла повноцінно реалізувати свою гендерну програму, виконуючи ключові соціальні ролі – дружини, господині та матері, щоб досягти визнання як соціально повноцінна особа» [Кісь 2008, с. 123].

Таким чином, як самі бажання, так і їх сповнення можуть приносити людині муки й страждання.

У східній філософії зречення всіх прагнень проповідував Будда, відмова від бажань – є відмовою від страждань, адже людина ніколи не задовольняється: «Слід зрозуміти тонкий механізм бажання. Бажання діє так: воно ставить умови вашому щастю. „Я буду щасливим, якщо я отримаю цей автомобіль, цю жінку, цей будинок”. Виконання бажань знімає умови, що стоять на заваді вашому щастю. По суті, все, що ви зробили, – це усунення непотрібних перепон до свого щастя, та вже невдовзі ви починаєте думати: „Якщо я знову зможу створити таку перепону, а далі знову її повністю прибрати, я знову відчую таку саму полегкість, яку відчув минулого разу, і знову чудово почуватимусь”. І таким чином бажання, навіть якщо ми його сповнюємо, знову спричинює виникнення нових бажань... Чим це важче, тим більшою мірою ви відчуваєте виклик. Чим це важче, тим більшою мірою ви закладаєте всю свою істоту, ви готові бути гравцем. І, звичайно, виникає більше надій і більше бажань» [Ошо 2001, с. 174].

У сучасних розвинутих країнах людина має все, до чого вона прагнула, саме це східні філософи вважають причиною депресії у людей. Тобто якщо людина ще чогось потребує і продовжує мріяти про краще, сподіватися на завтрашній день, який може все змінити, має надії та сподівання, то на Заході людина, отримавши всі блага, зрозуміла, що однаково не стала щасливою, їй нема чого сподіватися, до чого прагнути, і таким чином зайшла в глухий кут.

Бажання є дуже різноманітними, вони поділяються на тілесні, пов'язані з фізіологічними потребами, і духовні. Основними групами бажань, які реалізуються в кінці казки у її щасливому закінченні, є типові людські прагнення, властиві всьому

людству, його виживанню й процвітання в світі – це здобуття матеріального добробуту, влади, а також подружньої пари. Цим загалом і закінчуються всі чарівні казки: «Azóta már bizonyosan megcsinálta a szerencsését, megsegített egyikét bajba jutott királyt, elbánt egypár boszorkánnyal, és bekötötte a legtakarosabb királykisasszony fejét, s boldogán él szüleiével és testvéreivel a maga fél királyságában. Így teljesedett be a mókuskirály jövődölése» [Három arany 1973, p. 115] – (Відтоді він уже, певна річ, здобув своє щастя, допоміг одному-двом королям, що потрапили в біду, покарав кілька відьом й одружився з найгарнішою принцесою, й щасливо жив з батьками та братами у власній половині королівства. Так справдилося пророцтво короля білок).

Броніслава Кербеліте, що здійснила структурно-семантичний аналіз литовської чарівної казки, виокремила п'ять типів елементарних сюжетів, які й характеризують основні цілі й прагнення героїв казок. Ними є: 1. Прагнення до вивільнення від чужих і панування над ними. 2. Добування засобів існування чи об'єктів, що створюють зручності. 3. Намагання здобути рівноправність чи високе становище в роді, сім'ї та суспільстві. 4. Пошуки ідеального жениха чи нареченої. 5. Прагнення до цілісного і повноцінного роду, сім'ї чи суспільства [Кербеліте 1979, с. 94, 95].

Люди, більшість з яких в ті часи жили дуже бідно, передусім прагнули забезпечити свої фізіологічні потреби, адже часто в хаті не було шкоринки хліба, панували злидні. Тож про що міг мріяти селянин, як не про харчі, їх достаток у майбутньому. Тому й з'являються чарівні предмети, що постійно забезпечують людину їжею, пишно описуються багаті пригощання тощо. В угорських казках традиційним зворотом є побажання – «*хай буде все, чого бажать очі-рот*». Чарівні предмети трапляються в багатьох сюжетах (АТУ 563, АТУ 564, АТУ 567, АТУ 590). Це може бути чарівна скатертину чи чарівний столик, якому варто лише наказати «Столику, застеляйся...», насіння, з якого виростають чудодійні гарбузи: «Закотив гарбуза до хати і нагострив ніж. Коли розрізав на дві половини, то очам не повірив: там був білий хліб, калачі, бринза, м'ясо, ковбаса, солонина – варене, смажене, солодке, квасне й гірке. Та ще й пляшка рому. Максим викладав те добро на стіл, а в гарбузі не меншало» [Правда і кривда 1982, с. 44].

У другому чудодійному гарбузі був необхідний одяг, а в третьому – золото. Гроші, золото, діаманти, коштовності символізують багатство, тому їх теж часто прагнуть. При чому, як і всього іншого, їх буває надмір. Так, персонажі блукають кімнатами, в одній повнісінько срібла, в другій – золота, в третій – діамантів, у четвертій – усіляка їжа, в п'ятій – напої: «– Хочу, аби мині було на завтра: золоті двори на штири пьонтра, коло дворів золоте дубе з діяментовим листем заввишки тих дворів, від цих дворів до царських золоті мости, биті діяментовим звільдям!» [Шухевич 1908, с. 44]. «Magához vette a jányt. Osztán fogta, odaütött a szobának egyik sarkára is, a másikra is. Egyik váltott aranyalmának, a másik váltott gyémántnak, a másik ezüstnek. Fogták, betették a zsebbe. Avval elindultak. A fiú meg a jány otthon odavágta az almát az egyik sarokra meg a másik sarokra, mint a négy almát, visszaváltozott nekik tiszta aranypalota, arany kacsalábon forgott. De még hozzá az apjától meg az anyjától



vóták vagy negyven méterre, de aranyhíd vót nekik az apjához, bársonnyal vót behúzva. És szoba mind berendezve nekiek, ami csak létezett a világon, mindenjek vót» [Ungi népmesék 1989, p. 100] – (Він притиснув дівчину до себе. Далі штовхнув її в один куток, у другий. Один став золотим яблуком, інший діамантовим, ще один срібним. Схопили, поклали їх до кишені й вирушили. Хлопець і дівчина дома кинули яблуко в один куток, у другий, всі чотири яблука перетворилися на палац з чистого золота, що обертається на качиній ніжці. Та ще й від батька та матері вони були на відстані сорока метрів, й туди вів золотий міст, вистелений оксамитом. Й кімната була облаштована всім, що лише існує на світі, все в них було).

Зрозуміло, що уявлення про статки й багатство даються у казці згідно з уявленнями селянства, які вони брали з власного досвіду і на основі власних понять. Так, інтер'єр царського палацу може нагадувати селянську хату, а цар хвалитися «кінями, коровами, биками, вівцями – словом, усім, що має». «Мав усього доста: і хліба, і грошей, і худоби, і землі, свою винницю – словом усе, що треба чоловікові, аби став багатим» [Зачаровані казкою 1984, с. 134]. Ці уявлення можуть бути досить наївними: «Чоловік дивиться у дзеркало, бачить: його дочка у прекрасному палаці. А навколо палацу – загорода, квітники, яких ніде не побачиш. А в самому палаці стільки кімнат, скільки днів у році. Кожна кімната має своє призначення, і на дверях написано, що вона може дати людині. На одних написано: „Мені треба взуття”. Бідняк, не довго думаючи, сказав: – Мені треба стільки й стільки пар топанок! Раптом перед ним появилася ціла купа взуття...» [Казки села 1979, с. 45].

Описи ці є яскравими, наочними, образними саме через їх близькість до реальності. Кімнати, золоті меблі королівських палат загалом нагадують оселю найзаможнішого господаря. Сам король від своїх дворян відрізняється хіба що короною на голові й королівськими атрибутами. Дружини драконів готують вечерю чоловікам, щоправда, хліб тут з каменю, а ніж величиною з дошку, галушки олов'яні чи залізні, вино споживають цілими бочками, та загалом все нагадує звичайне пригощання гостя.

Мірилом достатку в усі віки були гроші, які теж можуть з'являтися чудодійним чином. Їх може приносити чарівний віслюк («потрусися, віслюче») чи баранчик, який б'є копитом і сиплються гроші (угор.), щодня під подушкою знаходять гроші золотоволосі близнюки, які з'їли серце та печінку чарівного птаха тощо.

Казка відображає дійсність у формі бажаного, її фантастика стає художнім засобом подолання реальних життєвих перешкод. М. Горький писав: «Немає фантазії, в основі якої б не лежала реальність. Суцце і бажане: звір сильніший від людини, треба бути сильнішим від звіра. Великі звірі не можуть спіймати птаха у повітрі, звідси бажання літати, швидко пересуватися по землі – «чоботи-скоророходи», «килим-літак» і т. д. Фантазія первісного чоловіка як вираження бажаного, уявлення про можливості для нього. Скелети птерозаврів і літаючий ящур – «дракон-воланс» як прототип дракона, Змія-Горинича. Казка як прототип гіпотези» [Горький 1937, с. 192].

Людина завжди мріяла полегшити свою тяжку працю і зробити її плідною. Тож у казках з'являється навіть пшениця, що родить двічі на рік, тобто набагато збільшується її врожайність.

Людина прагне мати велику силу й надприродні здібності, бути захищеною від ворогів, непеременною в бою: «І почав ділити хлопцям дари. Дав їм такі коні: куди загадають, туди понесуть. Дав їм шаблі. Шаблі такі, що загадають, то зрубають. Дав їм пушки. А були такі, що хлопці загадають, то й застрілять. Дав їм одіж, що до неї ся ніч не бере – ні вогонь, ні вода. І повів їх під фундамент, а там – три керниці. Всі киплять і діамантовий пісок підкидають. В одній червоне вино, в другій – чорне, в третій – молоко. Зачерпнув їм по погару червоного вина – випили, й показав їм явора: „– Но, Лайош, кой вирвеш цього явора – на світі не буде дужчого за тебе”» [Дідо-всєвідо 1969, с. 113].

Старий мріє стати молодим: «– *Azt szeretném, ha még megfiatalodnék, oszt látnám a boldogságotokat.* На valaki elmenne, osztán elhozná nekem az élet vizét, hogy esser megfiatalodnék» [Ungi népmesék 1989, p. 92] – (*Я б хотів помолодшати, у цьому бачу щастя*). Якби хтось пішов і приніс мені води життя, аби я знову став молодим). Однак таке бажання неприродне, адже суперечить законам життя, на все є свій час, людина не може вступати в одну й ту саму воду, тож короля покарано і він гине. С. Савченко писав: «Казка повчає нас приборкувати свої бажання і вірити у призначення» [Савченко 1914, с. 260].

Недосяжною мрією людей у всі часи було безсмертя, уникнення страшного кінця. Герой казки хоча й умирає, та воскресає за допомогою живої та мертвої води. Мрії про безсмертя втілилися в угорській казці «Юнак у пошуках безсмертя» (АТУ 470 В (*Земля, де ніхто не помирає*)), яка відома в європейському фольклорі; у східнослов'янській традиції існує лише російська версія, про що згадує Є. Шабліовський, який детально дослідив цей і подібні сюжети [Шабліовський 1990, с. 95, 105]. У казці висуваються складні філософські проблеми про життя і смерть, досягнення безсмертя. Ми спостерігаємо ту саму непогамованість людських бажань – героєві мало жити 600, 800, 1000 років, він хоче жити вічно і спершу досягає цього. Та «випавши» зі свого реального часу і простору, сумує, і повертаючись до своєї землі, бачить безрадісну картину – все цілковито змінилось, рідні давно померли, йому тут нічого робити. Розгублений, він хоче повернутися до країни безсмертя, за ним женеться Смерть, та королева безсмертя дивом рятує його. В інших варіантах закінчення не є щасливим. Трагізм ситуації героя символічно підкреслюється тим, що він опиняється на мурі замку, що оточує володіння королеви безсмертя, тобто між життям і смертю, його обсідають болючі вагання – він нещасливий у країні безсмертя, бо це не його світ, і не може бути безсмертним у своєму фізичному просторі, тут він підпорядкований невмолимому закону життя.

Бажання людини, що потрапила в біду, пов'язані з поверненням до попереднього стану, коли вона могла й не помічати, що була щасливою. Тоді вона особливо починає цінувати здоров'я, яке теж є щастям. «Питає цісар: – Де ти йдеш? Він від-



повідає до цісаря: – Іду щастя шукати. Цісар каже : – *Іди шукай і мого щастя, бо в мене син сім рік на один бік лежить, хворіє*» [Казкар 1995, с. 214].

М. Горький помітив дуже важливу річ – саме творча фантазія сприяла великим науковим відкриттям у майбутньому: «У світі немає нічого, що не може бути повчальним, – немає й казок, які б не містили матеріал «дидактики», повчання. В казках передусім повчальною є «вигадка» – дивовижна здатність нашої думки випереджати факт. Про «килими-літаки» фантазія казкарів знала за десятки віків до винайдення аероплана, про чудесні швидкості пересування у просторі передбачала задовго до паротягу, до газоз- чи електродвигуна.

Я гадаю, що саме фантазія, «вигадка» створила і виховала також одну з дивовижних якостей людини – інтуїцію, тобто «вимисел», який приходить на допомогу дослідникові природи у той момент, коли його думка, вимірюючи, рахуючи, зупиняється перед вимірним, не в змозі пов'язати свої спостереження, зробити з них точний практичний висновок. Тоді на допомогу досліднику приходить вимисел: „А може, це ось так?“ І доповнюючи розірваний ланцюжок своїх спостережень ланкою умовного припущення, учений створює “гіпотезу”, яка або виправдовується подальшим вивченням фактів, – і тоді ми отримуємо сувору наукову гіпотезу, чи ж факти, досвіди спростовують гіпотезу» [Горький 1955, с. 86].

Це саме зазначав і О. Дей: «Як бачимо, віра в казку своєрідно обумовлювалася інтуїтивним відчуттям можливості існування певних явищ і об'єктів поза сферою набутого людиною досвіду, стимулювалася нестримним прагненням пізнати непізнане. Фантастичне начало виростало на ґрунті об'єктивної дійсності як реального збудника перспективної мрії трудової людини... Скажімо, непосильну вимогу ставив казковий цар перед хлопцем, що сватався до його доньки, – побудувати за ніч золотий міст між двома палацами і віз-самохід, що курсував по тому мосту („Лемик”), але в цій вимозі пульсувала мрія про якийсь новий досконалий спосіб сполучення. А що на сьогодні ця мрія вже технічно втілена в різних формах, – яскраве свідчення її первісної реальності, незважаючи на казково-фантастичне оформлення. Здавалось би, нічого спільного не має сучасний понтон і кинутий через Дунай героєм казки “Шаркань купила хлопця” рушник-місточок, що забирається цим героєм з собою після переходу річки, або дерев'яна, сонячна та зоряна сукні красуні-героїні з казки “Дерев'яне чудо” з сьогочасним одягом із синтетичних матеріалів, а втім між ними все ж відчувається якась невлонима спорідненість в плані самої ідеї створення легких рухомих мостів чи одягу із зовсім незвичних для цього матеріалів...

Як бачимо, в глибинах фантастичних вигадок знаходяться продуктивні зерна сміливих припущень, відчувається нестримне бажання численних людських поколінь хоч би уявно розширити свої можливості впливу на природу. Врешті казка як така по-своєму відображала й підживлювала людську пізнавальну діяльність, будучи історично обумовленим її компонентом, продуктом творчості трудового колективу раних етапів розвитку суспільства» [Дей 1981, с. 5, 6].

Людина мріяла не лише в казках. Подібні гіпотези існували і в численних легендах та міфах, згодом у науковій фантастиці, кращі твори якої передбачили багато наукових відкриттів і досягнень. Паралелі між казками й фантастичною літературою провів і вивчив російський дослідник Є. Неєлов [Неєлов 1987].

Таким чином, бажання людини, яке існувало у формі мрії, надихало її на пошуки реалізації цієї мрії. Та приступити до цих пошуків міг не кожен, а лише той, хто попри всяку логіку і здоровий глузд повірив у неможливе, фантастичне, про реальне існування якого годі й думати. І не тільки наукові пошуки, а передусім творча енергія людини, віра у виповнення нездійсненого, а також інтуїція, що часто є сильнішою за логіку, сприяли створенню речей, справді на той час казкових для людини.

Технічний прогрес нині досяг рівня, якого в минулому годі було й уявити. Праця надзвичайно полегшилася, вивільнився час для творчого розвитку, життя стало комфортнішим, та чи стала людина щасливішою? Навряд чи, адже моральний, духовний розвиток людини значно відстає від темпів розвитку наукової думки, у зв'язку з чим постає низка проблем щодо моральних аспектів втілення її в життя, подальшого виживання людства. Зрештою, за блага цивілізації, відхід від природи людина змушена платити велику ціну – це погіршення фізичного стану, загроза глобальних катаклізмів, втрата сенсу життя, закоріненості в існуванні.

Одним із найсильніших устремлінь людини в усі віки було бажання влади над іншими людьми. Так, у казці «Падіння льодяного царства» Іванко захотів стати царем. Бажання сина бідного чоловіка викликає в усіх неймовірний подив і описується в трохі наївній та іронічній манері. Усі сини здобули якесь ремесло, не вистачило заняття лише найменшому, котрий хотів бути лише царем і тому вирушив на пошуки країни, якій потрібен правитель. У дорозі з нього підсміюються, дивуються царі, яким він пропонує передати йому царство: «– Гей, сине, ти думаєш, що царем бути фігля? Та ото на світі найтяжче ремесло!» [Три слова 1984, с. 12]. Однак Іванкові це *«любиться»*, він наполегливо йде до своєї мети, навіть ризикуючи життям, не відступає від свого слова, перемагає Льодяного царя і отримує таке царство.

Казка «Як хлопець-сирота королем став» відображає відомий світовий сюжет про принца й злидаря, де вони міняються місцями.

Однак великої влади заслуговує лише достойний – це чітко звучить у казці – тобто той, хто зможе правильно розпоряджатися цією владою, правитиме розумно й справедливо. Тому царство чи півцарства героєві дістається після великих подвигів і страждань: «Після весілля я передам тобі цілу державу, а на твою мудру голову накладу корону. *Ти її заслужив, бо ти і настраждався, і натерпівся, і багато лиха зазнав*» [Зачаровані казкою 1984, с. 85].

Майже кожна чарівна казка завершується одруженням героя, свою наречену він довго шукає і здобуває. Знайти свою пару – одне з найсильніших бажань: «Хлопець змузнів, став красним легенем. І скоро зажурився – *ніщо не тишло його, ні до чого не мав охоти*. – Що з тобою, сину? – здивувався велетень. Чому

ніщо тобі не миле? – Дідику, – мовив хлопець, – *хотів би я женитися*» [Таємниця гори 1975, с. 109].

Герой іде служити, аби набути статків й одружитися. В інших казках він вирушає на пошуки дівчини, яка йому сподобалася. Заради одруження хлопець може порушувати батьківський наказ, присягу баби-яги тощо, за що він карається. Народний погляд на одруження як нагальну необхідність звучить у словах мудрих помічників: «– Хлопче, зупинися трохи. Що ти так бурлакуєш по селах та й по містах? Та ти файний хлопець, здоровий, не каліка. Можеш узятися до якоїсь роботи, заробити собі грошей, *уженитися, мати жінку, діти. З тебе буде файний газда*». Це виражається у казці й прислів'ям: «– Ге, кажуть люди, – та як ти до тридцять нежонатий, а до сорок не багатий, то вже з тебе нічого нема» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 55]; «І були б довго ще стояли, якби Тимофій не подумав, що *ліпше умерти, ніж нежонатим свій вік звікувати*» [Казки Буковини 1973, с. 51].

У всіх казках герой «*щасливо жениться*» на коханій дівчині, наділений як зовнішньою, так і внутрішньою красою, тобто вона його *суджена* на все життя. Фаза одруження в сюжетно-образній структурі казки найчастіше є заключним елементом. Здебільшого – це шлюб із царською (королівською, панською) дочкою та успадкування тестевої держави (царства тощо). З одного боку, це ситуація «хепі-енд» – результат, винагорода за всі випробування (страждання) головного героя, з іншого – відображення певних особливостей, ймовірно, історичного престолоуспадкування екзогамним нареченим, що ставав царем у результаті адекватності наявним у тогочасному соціумі параметрам, якими маркувалася вакансія майбутнього (молодого) царя. Така відповідність з'ясовувалася в процесі проходження претендентом ряду складних і різнопланових ритуальних випробувань. В. Пропп вважає, що казка відображає канонічну ініціативну фазову схему-алгоритм: відсилання для ініціації в підземне царство (смерті) – ритуальне навчання-випробовування – чудесне переродження (воскресіння) – і як нагорода – жадане одруження.

Весілля, як один із кульмінаційних моментів казки і як одна з найкращих подій у житті людини, описано пишно й багато, так би мовити, зі смаком. Молодих змальовано за допомогою порівнянь, характерних для весільної обрядовості: молодий був як місяць уповні, молода – як та вірничка. Весільний бенкет зображено весело і з гумором: «Тут свадьба в розгарі: гудаки гудуть, молоді і старі підсакають – то грають, веселяться, співають, кричать» [Зачаровані казкою 1984, с. 256].

Молодим бажають щастя і злагоди: «– Але знайте, злагода й здоров'я – найбільше багатство. Любіть і не кривдіть одне одного» [Казкар 1995, с. 104]; «– Жийте, діти, щасливі і в мирі! Будьте веселі, як весна, здорові, як вода, гожі, як рожа, багаті, як земля наша!» [Срібні воли 1995, с. 205].

У деяких фінальних формулах згадується про довге й щасливе життя молодого подружжя: «Цар зробив весілля, повинував царівну та Івана. І вони добре жили, *статкували, любили й шанували одне одного*» [Там само, с. 267]; «І молоді потім собі жили, як двоє голуб'ят, у любові і злагоді. Ніякої гризоти не знали. Може й тепер живуть,

як не повмирали» [Чарівне горнятко 1971, с. 79]; «І хлопець лишився у тому царстві. Завів нові порядки, дав добре життя усім людям. Від старого няня привіз тої пшениці, що двічі на рік родила, роздав її газдам, і вони почали сіяти, хороший урожай збирати. *А наш хлопець ще й тепер любить свою молодицю*» [Дідо-всевідо 1969, с. 126].

Угорська фольклористка Л. Дег писала про психотерапевтичну дію казкового закінчення: «Казковий світ виконання бажань та світ суворой реальності прямують паралельними, невіддільними та взаємозалежними напрямками. Так само як люди готові зустрічатися з реаліями повсякдення, вони повинні мати й здатність полегшувати труднощі щоденного життя, мріючи та фантазуючи. Таким чином ці реалії стають більш прийнятними. Психоаналітик Бруно Беттельгейм сказав, що діти потребують казок, аби стати здоровими підлітками, потрібні вони й підліткам, аби зберегти здоров'я духу та здобути сили для боротьби й виживання. Ми не можемо існувати без оптимізму, яким постачає нас магічний світ. Ми не можемо не сподіватися, що подорож життям матиме щасливе повернення» [Дег 1997, с. 85].

Недарма казки, які нині адресовано переважно дитячій аудиторії, використовуються як психологічний лікувальний засіб. Це, зокрема, казкотерапія, методику якої у своїй книжці описує Т. Зінкевич-Євстигнєєва [Зінкевич-Євстигнєєва 2008]. Відповідно до впливу на пацієнта вона поділяє методи на художні, дидактичні, корекційні, терапевтичні та медитативні. Вона виокремлює такі види роботи з казками: аналіз, дослідження, розповідь, творення, малювання, створення ляльок і постановка спектаклів, імідж-терапія та психодинамічні медитації, варіанти сценаріїв занять та техніки абсурдизації. Про лікувальний вплив казок пише й угорська фольклористка І. Болдіжар [Boldizsár I. 2004].

Одним із важливих духовних устремлень людини завжди було встановлення справедливості, правдивих законів на землі: «Своєрідна чарівність і своєрідний реалізм казки полягає в тому, що вона в багатьох аспектах є цікавим і своєрідним відображенням реальності: в ній можна віднайти збережені казкою елементи минулого, теперішнього, повсякденного життя народу, як вираження віри у достойніше, справедливіше життя, втілений у казковому правосудді» [Banó 1988, с. 20].

Герой чарівної казки «іде у світ *шукати Правду*», оскільки: «– Нема тут життя, бо *моя правда записана на піску, а кривда – на камені*. Піду у світ» [Казки Буковини 1973, с. 51].

Справедливість завжди перемагає – антиподи героя, які його кривдять, караються, переважно за допомогою чарівних предметів, вигаданих народною уявою. Це може бути чарівна паличка, яка за наказом вискакує з міха і б'є кривдників, чарівні фрукти, з'ївши які, у людей відростають носи і вуха... У казці «Пан і слуга» Іванові дістається мотузок – варто лише подумати про те, що хочеш вчинити, зав'язати вузол і сказати: «Як є – так хай буде!». За його допомогою Іван відновлює справедливість, пан, як і обіцяв, віддає за нього дочку.

У побутових казках особливо сильно звучить прагнення відновити соціальну справедливість, адже селяни були повністю безправними перед владою. Тут по-



карання за приниження відбувається за допомогою висміювання дотепним героєм негативних соціальних типів, вони потрапляють у гротескні, безглузді ситуації, можуть каратися й фізично, аби краще запам'яталося. С. Росовецький називає це бажанням психологічної компенсації за причинену кривду: «Немає такого приниження, такої кари, яких не зазнав би пан від селянина та господар від наймита в новелістичній казці. Є в цьому вияві соціальної фантастики важлива деталь. Селянин, певна річ, бачив і розумів, що „пани” стоять на вищому за нього культурному щаблі, і тому в казці компенсує це на рівні інтелектуальному: пан завжди дурний, а селянин із надзвичайною легкістю його обдурює» [Росовецький 2007, с. 61].

Бажання справедливості, віра в неї відображається також у казках про доброго і чесного правителя (цикл творів про Матяша в угорців та закарпатських українців).

## Мораль родинних стосунків у народних наративах

Широко представлені в чарівних казках сімейні стосунки. Майже кожна казка починається з опису родини, головні персонажі мають сімейний статус, це батько, мати, брат, сестра, дочка, наречений, наречена, чоловік, жінка, тесть, теща та ін. Навіть надприродні істоти можуть мати родичів чи прагнуть здобути наречену тощо.

Стосунки між родичами в казках у своєрідній художній формі відображають реальні людські стосунки між членами тогочасної патріархальної сім'ї. Саме ці стосунки визначають основні конфлікти чарівної, і частково побутової казки. Вони є типовими, адже містять життєві спостереження багатьох поколінь людей. На матеріалі російського казкового фольклору дослідниця Т. Краюшкіна довела, що в чарівних казках віддзеркалено реальні форми шлюбних стосунків. Вона зазначила, що в них позначено не лише наявні в росіян форми родичання і свояцтва, але й показано ставлення російського народу до сім'ї і категорій, так чи інакше пов'язаних з сімейним життям. Найбільш розвинутими, на її думку, тут є відношення свояцтва: «наречений – наречена», «чоловік – дружина», «тесть – зять» [Краюшкіна 2003].

Розгалужену систему родичання у казках на прикладі опозицій подає О. Новик: «Номенклатура термінів родичання, що побутують у чарівних казках, є досить сталою. Чітко протиставлено два покоління: покоління б а т ь к і в та покоління д і т е й.

Батьки та діти можуть бути р і д н и м и (батько, мати, син, дочка) і н е р і д н и м и (мачуха, падчерка, пасинок).

Стосунки між родичами одного й того самого покоління визначено такими протиставленнями: для покоління батьків це різниця між с т а р и м и батьком та матір'ю, які часто фігурують як єдиний персонаж („батьки”, “старі”) і м о л о д и м и, які представлені у казці зазвичай як чоловік і дружина; для покоління дітей – це протиставлення старших *братів і сестер* м о л о д ш и м, р і д н и х братів і сестер н е р і д н и м (*зведеним*).

Особливу групу становлять *бездітні батьки та діти-сироти (підкидьок)*. Крім того, існують спеціальні терміни для фіксації п о з а с і м е й н и х стосунків родичання (*побратими, названі брат або сестра, хресник*).

Дистрибуція свояків також відбувається за допомогою тих самих опозицій: с т а р ш е покоління – це тесть, свекор, теща, свекруха, м о л о д ш е покоління – *зять, невістка*.

Усередині одного покоління розрізняють б л и з ь к и х (*чоловік, жінка*) і д а л е к и х (*шурин, зовиця*) свояків.

Тут також спеціально фіксуються п о з а с і м е й н і стосунки між свояками (поза- чи дошлюбні партнери: *співмешканець, коханець, наречена, наречений*). Відсутність одного із подружжя марковано такими термінами, як *вдова і вдівець*» [Новик 1975, с. 230].

Родичі залежно від сюжету потрапляють у різні ситуації, що стають або прикладами для наслідування, або ж осуджуються народною мораллю.

Про важливість сім'ї у житті людини доводить у казці те, що загалом основною метою героя є знаходження пари, одруження, чим, переважно, і завершуються чарівні казки. Одруження трактовано як найщасливішу подію в житті людини, про що вже йшлося раніше. Сімейний статус є майже обов'язком, людина без родини в суспільстві не ціниться. Особливо важливим вважалося заміжжя для дівчини, залишатися «у *дівочому вінку*» (з угор.) вважалося «*соромом на весь світ*».

Стосунки між чоловіком і дружиною в чарівних казках визначаються розвитком сюжету, фантастичними пригодами. Зокрема, це виснажливі пошуки втраченої пари, збереження любові й вірності коханій людині тощо.

Подружню вірність у казках ілюструє притча про ключ, що звучить у мотиві про чоловіка, який стоїть перед вибором – залишитися з новою дружиною чи з попередньою, яку всі вважали загислою і яка віднайшлася. У притчі йдеться про старий гарний ключ, що згубився. Замість нього роблять новий, та знаходиться старий, і його залишають замість нового. За цією аналогією чоловік залишається з першою дружиною – з нею прожито багато років, пройдено немало доріг, нажито дітей, вона є вірною і надійною подругою життя.

Над усе народ цінує злагоду та любов у сім'ї, їх не замінить і найбільше багатство. Про це йдеться в казках, де старша (старші) дочка багача виходить за багатого, як того хоче батько, а молодша закохується в бідного легіня і живе з ним без згоди батька (СУС – 923 А\* (*Багатій віддає одну дочку за багатого, а іншу – за бідного*)). Той, роззлившись, не хоче й чути про молодшу доньку. Та якось на свята, заїхавши до старшої дочки, він застає лише бійку та плач, за якими навіть не чути стукоту в двері. Тоді батько їде до молодшої доньки, де бачить ідилічну картину життя молоді сім'ї з малим сином – у них «хоча борщик ріденький, та люблять одне одного». Батько розчулюється й забирає молодих до себе.

Сім'я може руйнуватися за намовою заздрісних людей, чорта (в побутових казках). У чарівних казках це відомий мотив підміни дітей: «Та що сталося – поморка

взяла два золотоволосі хлопці, закопала у гній і, замість них, поклала двох щенят. І написала принцу, що у його жінки-найди не те, що два золотоволосі хлопці, і не хлопці, але два щенюки родилися. І пише, що має з ними та й із жоною-найдою чинити?» [Дерев'яне чудо 1981, с. 89].

Більш реалістично, з гумором зображуються конфлікти між чоловіком і жінкою в соціально-побутових казках. Ідилія чарівної казки тут закінчується і починається реальне життя людей.

У вирішенні багатьох домашніх справ, міжособистісних, родинних стосунків часто вирішальний голос має жінка, яка прямо чи опосередковано керує чоловіком. Про це, зокрема, йдеться у казці «Хто старший, чоловік чи жінка?», в якій один цікавий чоловік вирішив довідатися, хто є головним у сімейних справах. Він обходить кілька хат, та скрізь останнє слово залишається за жінкою. Лише в останній хаті йому дозволяє переночувати чоловік, не спитавшись дозволу у жінки, за що отримує від гостя в подарунок одного з двох коней. Однак наступного дня за намовою жінки він наздоганяє подорожнього, аби помінати подарованого білого коня на червленого. Гість не лишає йому жодного й робить висновок: «Я переконався, що жінки старші за чоловіків» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 280].

Типовою ситуацією побутової казки є конфлікти, спровоковані сварливою, завжди чимось невдоволеною жінкою. Чоловік – навпаки «такий добрий, що й курці „добридень” скаже. А жінка йому дісталася така, як коса: коли говорила, то гейби косила. Чоловік аж підсакував від її язика» [Казки Буковини 1973, с. 100].

Такий жінці завжди щось не подобається, вона постійно сварить чоловіка за малий заробіток, нехазяйновитість тощо: «А жінка щодня свариться, що він тупий як пень, що вона могла вийти заміж за урядовця... Терпіла жінка, терпіла, а нарешті почала сваритися. Аби кидав своє писання, бо немає в хаті ні поліncia дров. Як жінка свариться, то нема що робити – мусить слухатися» [Чарівне горнятко 1971, с. 201, 202].

Ситуація є досить типовою для реальної сім'ї, де такий чоловік називається підкаблучником. Слабовольний чоловік, боячись лайок дружини, слухається її у всьому і повністю втрачає право голосу, він починає дивитися на світ очима своєї дружини, її думка стає для нього визначальною.

Через це у казках такий чоловік часто сліпо виконує волю дружини, хоча й розуміє, що чинить недобре [див. про це Boldizsár 2004, р. 48–50]. Зокрема, про це йдеться у згадуваних вище казках на сюжет «рибалки і рибки», вигнання власних дітей з дому тощо.

В Українських Карпатах побуває й відомий у світі міжнародний сюжет про «синю бороду», так би мовити, маніяка, який убивав своїх дружин. Це може бути синьобородий пан, розбійник тощо. В окрузі про нього лине недобра слава, зокрема через бороду. Бідна дівчина, що одружується з паном, порушує його заборону не заходити до дванадцятої кімнати, й знаходить там трупи його попередніх дружин. В жаху вона тікає, та лишає доказ свого непослуху – кров на ключі, яка не змива-

ється. Пан вертається раніше й збирається вбити дружину. Казка тримає слухача у величезній напрузі, поки врешті не з'являються брати-гусари дівчини й визволяють її. В інших варіантах, до прикладу у казках Покуття, діє розбійник і подаються натуралістичні подробиці.

Насилля у сім'ях траплялося в усі часи й існує нині. Основною причиною цього була безправність жінки, її фізична та матеріальна залежність від чоловіка, який вважав її своєю власністю. Жінка, яка над усе цінує родину, терпить жорстоке поводження свого чоловіка заради її збереження, нібито задля дітей. Чоловік, який це бачить, розуміє свою безкарність і, взагалі, перестає рахуватися з жінкою, розвиває свої садистські нахили, тішитися владою над безправними членами сім'ї. Проблемами насилля у сім'ях у наш час, особливо в розвинутих країнах, переймаються державні органи.

Сім'я вважається неповноцінною без дітей – ця думка часто звучить на початку казки, коли зображується бездітна сім'я, яка журиться з цього приводу і молить Бога про дитину: «Vót eccer egy szegény ember meg a felesége. Az erdő szélin laktak. Nem vót gyerekök. Az ember mindig nagyon szerette vóna, ha egy gyereke lett vóna. *Imádkozott mindig, hogy csak a jó Isten nekik egy kisfiút vagy egy kis lányt adna, hát nem tudná örömében, hogy mit csináljon.* De nem vót. Eccer oszt azt mondja a feleségének, hogy: – Hallod, nem bánnam, ha kilenc vón is, csak vóna» [Pallag 1988, p. 66] – (Були раз один бідний чоловік та його дружина. Їхній будинок був на краю лісу. Не мали вони дітей. Чоловік дуже хотів дитину. *Завжди молився, мовляв, якщо милосердний Бог дав би їм одного сина чи одну дочку, не стягнувся б від радості.* Та Бог не давав. Якось він сказав дружині: – Знаєш, я б не жалкував, якби було й дев'ятеро, аби лишень були). Чоловік та жінка дуже бідкаються, бо «хто дітей не має, того ім'я пропадає» [Чарівна торба 1988, с. 67].

Чим більша сім'я – тим краще, адже в селянських сім'ях кожен мав працювати і тим самим примножувати добробут усієї родини. Добре мати багато дітей, значною є підтримка й допомога, дружнішою сім'я. Та в бідній сім'ї мати багато дітей – у казках може бути їх і 12, і 25 – проблематично, адже всіх треба прогодувати й виростити: «Жив, де не жив, та десь-таки на круглому світі жив один чоловік, а в того чоловіка було двадцять п'ять синів. Видите, як тяжко й виговорити – „двадцять п'ять синів”, а подумайте собі, як тяжко такої купі дати щодня їсти, постаратися, аби те чи те не ходило голе, не лишилося вічним туманом, аби знало читати й писати – досить думок для одного вітця. *Скільки має бити собою чоловік, у котрого так много дітей!* Правда й те, що у такій родині є на кого подивитися, та й робота спориться, де до неї візьметься аж двадцять п'ять рук! Та доста й того, що не нарікав ні той чоловік на своїх синів, не нарікали і сини на свого вітця. Жили собі у мирі та злагоді» [Таємниця гори 1975, с. 136].

У селянських сім'ях діти починають працювати змалку, допомагати батькам, їх дорослість вимірюється їхніми можливостями: «Коли найстарший син Грицько *вже міг з їсти за один раз повну миску колоченої квасолі*, батько сказав: – Ти, парубче, уже



став великий. Іди собі між люди шукати щастя-долі. Не роби кривди нікому, не смійся ні з кого, поважай людей і шануй своє здоров'я» [Чарівне горнятко 1971, с. 92].

В основу багатьох казок покладено стосунки між батьками та дітьми.

Патріархальний характер сімейних відносин над усе підносив авторитет батька як глави сім'ї й годувальника. Шанування і повага до батька – обов'язковий закон, що закріпив давні родові й виробничі стосунки. Будь-яке інше ставлення вважалось тяжким гріхом і злочином, особливо посиленим пізніше мораллю християнської церкви. Батькові належала головна роль у сім'ї і необмежена влада. Залишившись без годувальника, сім'я з дітьми була приречена на животіння.

Батько любить і турбується про своїх дітей. Так, в угорській казці «Найкрасивіша дитина» король доручив циганові знайти й привезти йому найкрасивішу дитину в королівстві. Циган не знав, що робити, все сумував і сумував, поглядаючи на свою дитину, і врешті вирішив, мовляв, куди б король не пішов, кращої ніде не знайде. Він привів хлопчика до короля. І це рішення виявилось правильним, король схвалив його вибір і сказав: якби циган не вибрав свого сина, то отримав би покарання. А натомість отримав нагороду.

У казках відобразилися й давні мотиви інцеста. Так, на початку казки на сюжет «Безручка» (АТУ 106) король після смерті дружини закохується у власну доньку і хоче на ній одружитися. У казці інцестуальні намагання батька мотивуються тим, що він має одружитися лише з тією дівчиною, якій підійдуть залишені померлою дружиною черевики. Вони пасують лише дочці. Дівчина ставить умови батькові, просить зшити сонячне, місячне, зіркове плаття, далі плаття з бліх, вошей, та все марно. За непокору він відрубує дівчині руки й виганяє з дому. Угорський дослідник Шома Браун вважає цей мотив відгомонам любовного трикутника, що існував у давні часи, це батько, мати і дочка, і який описується в багатьох художніх творах, зокрема грецької класичної міфології. На його думку, казка у зв'язку з релігійними та суспільними заборонами зберегла цей мотив у пом'якшеному вигляді. Тобто дівчина таки одружується, але не зі своїм батьком, а з іншим королем, та згодом з'являється зла свекруха, яка є заміником матері дівчини. Відрубання рук Ш. Браун пов'язує з прихованим мотивом убивства дочки заздрісною матір'ю, тобто з еротичною символікою [Braun 1923, с. 115, 116].

Ця мотивація людської поведінки широко розглядалася в класичному психоаналізі, зокрема це описи комплексу Едіпа та Електри [Фрейд 1989]. Як емоційну форму ранньої сексуальності вчений увів т. зв. Едіпов комплекс – період загостреної прив'язаності сина до матері, що супроводжується почуттям ворожості до батька, доповнений далі «комплексом Електри» – періодом особливої прив'язаності дочки до батька.

Специфічною реалізацією «комплексу Електри» також пояснює даний та інші сюжети американський фольклорист Алан Дандес, який є послідовником класичного психоаналізу, його своерідної соціологічної редакції. На думку Дандеса, приховані потреби й бажання людини соціально типізуються у фольклорі (культури за-

галом), проєктуються зовні й трансформуються в символи, образи, метафори казок та легенд, загадок тощо. Він розробив власну теорію «проєкції» чи «проєктивної інверсії», під якою розуміє психологічний процес переносу вини, коли одна людина звинувачує іншу в дії, яку насправді хоче здійснити вона сама. У даному та інших «жіночих» сюжетах, на думку дослідника, «погамоване бажання дівчини вийти заміж за свого батька трансформується завдяки проєкційній інверсії в образ батька, що прагне одружитися з власною дочкою» [Дандес 2003, с. 221]. Саме тому, на його думку, в одній з версій «Безручки» дівчина сама відрізає собі руки і таким чином виявляється покараною за підсвідомий потяг до свого батька [Там само, с. 94].

Глибоким і великим почуттям є материнська любов, про що вже зазначалося раніше. За своїх дітей мати здатна віддати життя. Любов матері по-справжньому жертвна. Так у казці «Мамине серце» (СУС 480\*\* (*Мати і смерть*)) лише за те, щоб дізнатися, куди Смерть понесла її дитину, вона віддає все найдорожче, що має: Ночі – свої співанки, кров – терновому куцу, зіниці – озеру, коси – старій жінці. Завдяки цьому вона навіть приходиться до Квітки життя раніше самої Смерті, бо *«мамине серце опередило смерть. Воно завжди боліє і страждає за дитиною, але дитина цього не відчуває»* [Срібні воли 1995, с. 342].

З усієї сім'ї лише матір ладна віддати своє життя за дитину – казка «Про матір» (СУС 332\*\* (*Смерть хоче забрати дитину*)). Смерть дарує їй життя – «Ти одна в сьому домі така, що за всіх готова на смерть» [Казки Закарпаття 2007/20, с. 125].

У казці «Про Калинку і доброго Івонця» материнська любов є такою сильною, що в неї відростають відрубані руки, мати «підійшла до кринички, а тільки нахилилася, як одна дитина впала з плеча у воду, вона за нею, та – плюск – упала у криницю і друга дитина. Так ревно тяглася до своїх дітей, що у неї виростили обидві руки. Нараз витягла двоє дітей і дуже зраділа, що не втопилися» [Казки Буковини 1973, с. 212].

О. Дей писав: «Народна етика високо підносить материнство. Любов до дітей, їх слухняність, глибока повага до батьків і до старших людей у казках щедро винагороджується («Заклятий легінь», «Що люди роблять, те й роби»). Народна творчість у фантазії здобувається іноді на неперевірено рельєфні образи для передачі сили й глибини материнських почуттів: в безрукої матері в момент, коли вона кинулася рятувати дитину від загибелі, віростають руки («Дівка-безручка»)… Такими вражаючими малюнками виховувала народна казка в душі здорової моралі людських відносин, прищеплювала багатьом поколінням норми гуманітарної етики. При цьому характерно, що ствердження й пропаганда моральних принципів творами казкових жанрів завжди велося при допомозі діаметрально протилежних образів і відображення ситуацій (позитивних, заслугуючих наслідування, і негативних, що підлягають засудженню)» [Дей 1981, с. 8].

Мати значить для дитини набагато більше від батька, її любов не залежить ні від чого, вона є жертвною. Вона більше часу віддає вихованню дитини, діти завжди при ній, тоді як чоловік частіше відлучається з дому, він узагалі може піти в іншу



сім'ю. Тому великим нещастям вважається в казках часткове чи повне сирітство, коли дитина залишається одна на світі чи з батьком, який піддається впливу нової дружини і зрікається своїх дітей. Так, у казці «Мізинчик» розповідається, як чоловікові самому важко з дітьми-сиротами. Сусідська вдовиця хитрощами втирається в довіру до п'яти хлопців-сиріт, обіцяючи їм: «Коби ваш нянько мене взяв за жону, я би вас любила, в молоці купала» [Дідо-всевідо 1969, с. 95]. Та вийшовши заміж, вона знущається з хлопців і наказує чоловікові вигнати їх геть. У кінці зла мачуха вмирає від злості, побачивши хлопців живими.

Велика кількість казок присвячена стосункам між мачухою і падчеркою. Мачуха, що має свою дочку, ненавидить падчерку і хоче звести її зі світу. Всі симпатії народу на боці скривдженої дитини – вона наділяється найкращими якостями на противагу мачушиній дочці, що посилює ненависть мачухи: «Було раз що не було. Жили дід й баба, а мали одну доньку. Баба померла, дідо ще раз женився, і вродилася у них донька. Тепер одну звали «дідова», а другу «бабина». Дідова все пряла, а бабина парадилася. *Баба любила лиш свою доньку, а дідову ненавиділа і доти гризла старого, поки не прогнав свою*» [Дідо-всевідо 1969, с. 175]; «Дідова дочка була *огідна (порядна, пильна)*, а бабина дівка – *дуже пуста*» [Казки Покуття 2001, с. 36]; «Та раптом на подвір'ї уздрів дівчину, яка несла величезний цебер. *Ручки в неї як шмачки, ніжки як скіпочки, а сама вона ніби мухами годована... Мачуха товстелезна, як бочка*» [Правда і Кривда 1982, с. 106].

Казка часто так і називається – про «*бабину і дідову дочку*», тобто діти в сім'ї поділені на улюблену й нелюбиму дитину, тобто материну й батькову, що одразу окреслює колізію казки. Тяжким є становище дитини, коли мати нерідна. Особливо коли трапляється зла, заздрісна жінка, характер мачухи розкривається як у прямому переліку її рис, так і в лайливих словах, прізвиськах, які вона дає падчерці. Про причини ненависті до дідової дочки довідуємося з дрібних деталей оповіді. Це насамперед те, що *вона не рідна, не своя*. Та, як ми бачимо з її ставлення до чоловіка, його жінка теж не любить і не поважає, тим паче *ненавидить його дочку*. Крім того, це *заздрість*, адже порівняно з нею та її власною дочкою падчерка виграє, вона є набагато кращою, це також певне жіноче суперництво, адже падчерка молода і гарна. Існують і суто *матеріальні причини* – нащо годувати зайвий рот. До того ж дівчина є дуже скромною, сумірною, *все зносить мовчки і не скаржиться*, що додає лютий бабі ще більшої злості.

Психологічно вмотивованою у казці є й позиція діда, тобто чоловіка, який не може захистити свою дочку. Причина може критися у слабохарактерності, залежності чоловіка від владної дружини, що часто трапляється в житті, казка пояснює, хто ж є головним у сім'ї: «В однім селі побрався дід з бабою, та й була в діда дочка, та й була в баби дочка. Баба страшенно ненавиділа дідову дочку, бо вона була набагато краща за її дочку. Та й враз називала дідову дочку сміттяркою. Дід дуже сердився на бабу, що вона його дочку не споважує. Але що мав дід робити. *Дід був простенький, хоч кіл йому теши на голові*. Мусив бабу терпіти, бо не мав де поді-

тися, до баби пристав, ні хати не мав своєї, ніякого притулку. Баба все посилала його до газдів на роботи, а сама брала гроші в газдів за його роботу, він сам не мав права брати, а над дідовою дочкою так знущалася, що вже і не сказати» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 89].

Чоловік часто вірить намовам дружини та її дочки на його дитину, що ми бачимо у казці «Цорка і пасербиця»: «Дідова дочка знає, що вона нічого не винна, та й собі байдуже – іде поволі додому. Але як прийде додому, а баба й дід візьмуть її ганьбити: *«А ти сьака та онтака, ти лиш хліб їси запусто, дурно»* [Казки Покуття 2001, с. 36]. Тут баба лякає діда тим, що піде від нього, той не хоче цього й вирішує завести кудись дочку, тобто рідний батько безжалісно виганяє свою дочку з дому.

Казка стає на захист сироти – та вирушає в дорогу, зазнає важких випробувань і за свою працьовитість, доброту, сумирність отримує винагороду, на відміну від бабиної дочки, яка жорстоко карається або взагалі гине. В інших варіантах дівчині допомагає мати під виглядом кобилячої голови (тотемні уявлення). Саме потрапляння сирітки до чужого місця й незвичної істоти дослідники вважають відгомонам ініціаційних випробувань – перебування в іншому світі, в череві тварини (хижа, хатка) тощо. Отже, на давні міфологічні сюжети накладаються пізніші реалії та уявлення, зокрема родинні.

Неоднозначно складаються стосунки вже немолодих батьків з дорослими дітьми, коли ті їм стають непотрібними. Син, який виносить свою стару матір з комори і продає її незнайомому чоловікові, карається за аналогією зі злочином таким чином, «що за свій вчинок змушений все життя її носити». Бо чоловік виявляється самою Справедливістю: «Він і ниськи ходить поміж нечестивих людей і *карає всіх, хто не поважає рідних батьків*» [Дідо-всевідо 1969, с. 190]. В іншій казці непоштиві сини приростають до матері (АТУ 779 С\* (*Покарання за непоштивість до матері*)).

Народна мудрість є дуже глибокою. Народ знає, що людина може зрозуміти іншу, побачити ситуацію іншими очима, задуматися над своїми вчинками переважно лише тоді, коли сама опиниться на місці цієї людини, потрапить у її становище. Це показано у казках про стосунки старого батька із сином (синами). У творах «Батько і син», «Син отця у ковди пускає» (АТУ 980 А (*Невдячний син*)) йдеться про типову ситуацію: син із сім'єю, дружиною і малим сином гарно ставляться до батька, поки той не переписує на них усе майно. Після цього старого виганяють до стайні, а син велить хлопчикові занести діду верітку, аби накритися. Та хлопчик не поспішає. Він хоче її розрізати, а на запитання батька «нащо?» відказує, що другу половину залишить для нього, коли він постаріє і теж піде до стайні. Після цього син забирає батька до хати й доглядає його до смерті.

У казці з території Угорщини «Не тягни, сину, далі» (АТУ 980 В) зображується подібна ситуація, коли внук майструє дерев'яну миску на старість для свого батька. Адже його тато не садовить свого старого батька за один стіл із сім'єю й через неохайність годує з дерев'яної миски. До того ж б'є, лає його, виштовхує геть з

кімнати, на що той просить: «*Не виштовхуй мене далі кухні, бо лише доти я штовхав свого батька*», тобто звичка передавалася поколіннями, бо «*який птах, такий і син*». Та побачивши, що робить його малий син, батько вирішує перервати цю недобру традицію, аби вона не йшла далі «*від сина до сина*».

Тут невинна дитина, яка наслідує приклад своїх батьків, наочно показує чоловікові неправильність його вчинку, як з морального, так і з педагогічного боку.

В іншому сюжеті (АТУ 982 (*Неіснуючий спадок*)) старого батька, який роздав масток синам, двоє виганяють, а третій забирає і так годує, «*що той ледве живе*». Та батько виявився мудрим – він сказав, що має скриньку з коштовностями, яка дістанеться тому, хто його догляне до смерті. Почувши це, сини по черзі піклуються про батька, а по його смерті виявляють у скрині папір з написом «Дякую вам, сини дорогі, що з вами добре віку дожив» [Золота вежа 1983, с. 210].

Причиною такої поведінки є крайній егоїзм, брак співчуття до близької людини, турбота лише про себе і свій добробут: «Тобто у нас немає сумирності, немає бачення іншої людини, що ближній – це не просто предмет, одягнений в пальто і хустку, а жива людина, у неї своя душа, свій біль... Ми не відчуваємо, що навколо нас живі люди; не просто предмети, якими можна якось керувати, а кожна людина – це величезна цінність перед Богом, кожна людина варта любові. А в нас, в силу нашого потьмарення все звернено на себе: мої справи, мої турботи, як я почуваюся. У деяких це трохи далі поширюється: моя дружина, мої діти, а вже далі то рідко хто: там мати чи батько – про це майже ніхто не думає, вони вже вважаються далекими родичами, не кажучи про братів, сестер» – так окреслює сучасну ситуацію протоієрей Смирнов [Протоієрей Смирнов 2005, с. 231].

Основною причиною конфліктів поміж братами чи сестрами є суперництво у сім'ї, заздрість до більш успішних, змагання за прихильність батьків, спадок, матеріальну вигоду.

У казках про дідову й бабину дочок падчерці заздрить не лише мачуха, дівчину ненавидить й сестра по батькові, яка хоче її згубити.

Певною мірою подібними є й казки про братів, тут казки будуються на опозиції старший (старші) – молодший, зокрема в чарівних казках старші брати зраджують молодшого, вони хочуть вбити чи навіть убивають свого брата, забираючи те, що він здобув, й обмовляють його перед батьком. Молодший брат здогадується про їхні наміри і обдурює їх, зокрема у мотиві про витягування його з підземного царства, коли він замість себе прив'язує камінь.

Скривдженим у казках завжди виступає молодший брат, він є кращим і здібнішим від своїх братів. Симпатії казки завжди на його боці. Можливо, причиною цього є його молодість, різниця у віці, через що молодший брат може бути скривджений старшими – розумнішими, досвідченішими братами, і тому заслуговує на прихильність слухачів.

Безсердечним і жадібним змальовано старшого, багатого брата у побутових казках, він абсолютно не зважає на своїх родичів, не жаліє ані брата, ані його родину.

Є. Мелетинський пояснює цю симпатію казки соціально-історичними причинами, коли в час переходу до патріархальної сім'ї завдяки праву майорату молодша дитина в сім'ї виявлялася в гіршому матеріальному становищі, звідси й зрада братів. Подібними причинами він пояснює прихильність до сиріт тощо, хоча, звичайно, не виключає й причин суто сімейного і загальнолюдського характеру: «Герой чарівної казки – не міфічне олюдене божество... Він породжений конкретною соціальною дійсністю. Це не бог, не шаман, а соціально бездоленний член первісної общини, особа, історично бездолена в результаті розпаду первісного ладу, відмови від первісної матеріальної і духовної рівності. Казка називає свого героя сиротою, падчеркою, молодшим сином тому, що саме ці особи були історично знедоленими у процесі розпаду первісного общинно-родового ладу, переходу від роду до сім'ї. Сирітка стає центром формування чарівної казки у тих народів, у яких розпад класичного материнського роду був уже розпадом родової системи в цілому» [Мелетинський 1958, с. 257].

Зі свого боку О. Новик вважає, що героєм казки має бути представник молодшого покоління, адже метою казкових пригод є насамперед пошуки шлюбної пари: «Зосередженість дії більшості чарівних казок навколо теми шлюбу спричинює те, що на перший план виноситься персонаж, який за своїми семантичними характеристиками належить до м о л о д ш о г о покоління, будучи потенційним шлюбним партнером. Так само, як функції формуються навколо ставлення до героя, так семантичні ознаки виявляються орієнтованими на молодших у сім'ї. Саме вони є групою персонажів, які здебільшого постають в р о л і героя» [Новик 1975, с. 244].

Обраність молодших дітей може пояснюватися й іншими чинниками. Це може бути й відгомін давніх обрядів ініціації, якими насичена казка. Старші брати можуть поставати такими, що вже пройшли ініціальні випробування, тому й вважаються розумними. Молодший – це невтаємничений в особливості ініціального ритуалу, тому й дурний. Тож не дивно, що після його проходження він несподівано виявляється найкращим.

Можливо, виявляються релігійні впливи пізнішого часу: «Молодші діти в сім'ях чи «діти старості» – як правило, вибрані: Свята Діва, Іоанн Предтеча, Ісак, Йосиф. Свята Тереза була останньою з дев'яти. У казках – вирізняється саме в духовному сенсі – молодший. Це, очевидно, тому, що плотське, егоїстичне, пристрасне послабилось в батьках, а духовне зросло» [Елчанинов 2004, с. 253].

Зрештою, цього може вимагати структура самої казки. Адже характерне потрійне повторення досягає кульмінації саме на третій раз, тому молодший, третій брат виступає найкращим, найздібнішим, він у кінці досягає успіху, а старші зазнають невдачі. Старші брати можуть вводитися саме для виокремлення постаті молодшого, адже вони не відіграють значної ролі в сюжеті казки і з'являються лише спорадично, тому їх введення може бути лише одним із зовнішніх, технічних знарядь казки, якими казкар хоче збудити увагу слухачів.

Родинні почуття можуть псуватися через жагу до коханого, яка охоплює жінку.

Драматичні події розгортаються в сюжеті, коли сестра (мати) має вибирати поміж братом (чоловіком) і коханцем, й вибирає останнього: АТУ 315 А (*Зрадлива сестра*), АТУ 315\*В (*Невірна дружина*). Кохання так засліплює її очі, що вона за підказкою коханця – часто це розбійник, який мстить братові – посилає його на смерть. Так, у казці «Звір'ячий цар», пославшись на хворобу, сестра просить довірливого брата-воєводу принести вовчого, ведмежого, далі лев'ячого молока, врешті підступом зв'яже його шовковими нитками, та герой рятується з допомогою вірних звірів. Згодом сестра таки вбиває брата отруйною кісткою, та його знову рятують вірні друзі.

Стосунки між сестрами й братами, іншими членами родини часто бувають дуже теплими, вони люблять і підтримують одне одного, жертвують собою задля інших тощо. Зворушливо описуються відносини сестричок-ягідок і братика-грибка з однойменної казки тощо: «У родині воєводи виростало двоє діточок – хлопчик та дівочка. Дуже радів отець дітям і особливо любив хлопця, бо видів у ньому свого наслідника» [Дідо-всевідо 1969, с. 79].

Стереотипним у казках є епізод, коли люблячі брати прощаються на перехресті доріг і домовляються про подальшу взаємодопомогу: «Ekkor elválták egymástul háromfele ezen az útkereszteződésen. A legelső ment balra, a középső délnek, a harmadik meg északnak. Elválták, elköszöntek egymástul, megcsókolták egymást. *Biztatták egymást, hogy vigyázzon mindegyik magára.* A kés az ott maradt az útkereszteződésen. Aki majd hamarább visszajön oda, annak meg kell nézni, hogy viz jött-e mellette vagy víz» [Ungi népmesék 1989, p. 158] – (Тоді вони розійшлися на цьому перехресті на три сторони. Старший пішов ліворуч, середній на південь, молодший на схід. *Вмовляли один одного, бодай кожен дбав про себе.* А ніж залишився на перехресті доріг. Хто повернеться раніше, той побачить воду ачи кров).

Стосунки в сім'ї часто можуть руйнувати батьки, які втручаються у молоду сім'ю. Це класичні комбінації свекруха-невістка та теща-зять.

У казці «Про приймака» теща сама вибрала майбутнього зятя-сироту, взяла його в прийоми («Правда і кривда»), та однаково догодити він їй не може, хоча з дружиною живе гарно. Теща все *«гаркала та гавкала»*. Тоді зять вирішує її провчити й лякає, просунувши голову через отвір у столі. Теща бачить його голову нібито на тарілці, зять гавкає й теща вмирає від страху. Причиною свого вчинку зять називає те, що теща гавкала на нього сім років.

Стосунки тещі й зятя традиційно передаються з гумором – чорти з радістю віддають королівську тещу хлопцеві, який забирає її з пекла тощо.

Крім характерних сюжетів і мотивів, у казках трапляються окремі згадки про неписані закони села, мораль, якої мали дотримуватися люди, зокрема в сімейних стосунках. Уже йшлося про інцестуальні посягання батька до дочки, що вважалося великим гріхом. Дівчина ладна навіть на смерть, аби лиш уникнути цього шлюбу: «Вона дуже не хотіла за вітця свого йти, боялася гріха... Пішла до одної хижки і дуже почала молитися, аби її земля примкнула, бо вона ніяк не хотіла йти за свого

вітця. Молиться вона там у хижці, молитесь. Земля поглинула спершу по кісточки, по коліна, до опаски, цілком» [Дерев'яне чудо 1981, с. 12].

Подібне табу стосувалося й дошлюбних зв'язків: «Та й таки до неї, взяв її обіймати, та й уже тут-тут до того інтересу братися. А вона каже: – *Поки шлюб не візьмеш зі мною, доти ані не гадай*» [Казки Покуття 1982, с. 150]. Відповідно, великою ганьбою вважалася дошлюбна вагітність. Традиційний мотив пускання матері з сином у бочці на воду може трактуватися і як моральне покарання, у казці «За хлопця та за его лиху маму» дівчину, що зайшла в тяжу від зернини, судить сейм, одні радять її повісити, інші порубати, треті застрілити. Пораду пустити їх у бочці в море дає старий сивий дід.

Ряд приписів стосувався й виконання певних правил поведінки, пов'язаних з майбутнім заміжжям. Так, бажано було спершу видавати старшу дочку чи сина: «Де ти видів, аби дерево починали різати зверху. Дерево треба різати від кореня. Так і дівки: *кедь хочеш, бери найстаршу*» [Зачаровані казкою 1984, с. 268]; «...Тільки – каже – так іде, по Христу св'ятому: *йак ти старший йи, заужди тобі подобайи перши жинити сьї*, а йа буду при тобі так йак слуга, а твій брат» [Роздольський 1902, с. 82]. Молоді мають отримати батьківське благословення: «А тоді то було ще так, що *най біг боронить, аби син без відомості родичів женився або донька віддалася*» [Казки Покуття 1982, с. 150]. Пізні розривання заручин не віталосся: «...Я би лиш за тебе йшла, айбо *село мене осудить, як лишу хлопця в день весілля...* – Коли мене любиш, то так треба вчинити, *щоб мені і люди тебе присудили й ніхто на нас криво не дивився*, – каже їй вівчар» [Зачаровані казкою 1984, с. 362].

## Уявлення народної релігії

Система релігійних уявлень народної казки є досить своєрідною. Давні язичницькі вірування тут поєдналися з християнськими поглядами, які наклалися на казкову тематику пізніше, були пристосовані до її специфіки, частково перероблені, переосмислені, не завжди однозначно: «Більшість християнських легенд і легендарних казок виникли впродовж кількох останніх століть, коли християнський світогляд остаточно утвердився в свідомості усіх суспільних верств, коли й наші селяни на церковних богослужіннях краще ознайомилися з біблійними оповідями. Безпосереднє знайомство з Біблією утруднювалося тим, що наш народ не мав Біблії рідною мовою.

Широко побутували легендарні казки про Ісуса Христа і його учнів Петра й Павла, про Матір Божу, про християнську добротність у всіх її проявах. А подеколи біблійні оповіді трансформувалися в народні казки, обрісши українськими реаліями, зокрема оповіді про Соломона, про Йосифа і його братів, про Самсона. Загалом усі казки та легенди такого роду засвідчують глибоку релігійність нашого народу. Водночас є багато казок пізнішого походження, в яких осуджується і висміюється несправедне життя священнослужителів» [Зінчук 2003, с. 9].





Науковці розрізняють офіційну релігію, офіційний церковний обряд та так звану *сільську релігію*: «Те, що ми називаємо „сільською релігією” – більшою або меншою мірою співвідноситься з термінами „народна релігія”, “народне православ’я”, “побутове православ’я”, “народне християнство”, “дворів’я”, часом навіть просто “язичництво”. Як не дивно, всі ці терміни позначають приблизно одне й те саме: а саме сільську релігію. Опозиційність у визначеннях полягає у концептуальній позиції тих, хто вживає ці терміни: язичницького детермінізму, а чи християнського (православного). Однак і слово “язичницький”, і “православний чи християнський” є однобокими і не можуть повною мірою відобразити суть поняття. Термін “народна релігія” є дещо точнішим, однак, наприклад, більшість тих явищ, які кваліфікуються “народною релігією”, побутують лише в сільській місцевості. Саме тому поняття “сільська релігія” є найбільш містким і включає в себе цілий комплекс найрізноманітніших, різностадіальних, різнофункціональних явищ» [Гримич 2000, с. 4].

Отже, до казок увійшли релігійні мотиви та сюжети, співзвучні певним уявленням народу, однак по-своєму тлумачені ним. Казки ілюструють деякі положення з Біблії, власне, так само, як певне прислів’я та приказку, що є загалом притаманним для структури казки. Угорський дослідник Шома Браун так писав про засвоєння релігійних понять та історій: «Священики розповідали, народ слухав і, прикрасивши отриманими в спадок образами власної фантазії, передавав ці оповіді далі» [Braun 1923, с. 190].

У чарівних та побутових казках (ми не ставимо за мету досліджувати легендарні казки) мотиви чи сентенції з Біблії, так би мовити, «опускаються на землю», прив’язуються до нібито реальних подій, підтверджуються життєвим досвідом.

Як уже згадувалося, для казок характерною є опозиція *принижений/возвеличений*, як відновлення знехтуваної справедливості, прагнення встановити істину. Згідно з біблійними уявленнями знедолені в цьому, земному житті за гідну поведінку, віру в Бога та виконання його заповідей заслужать собі царство небесне, тобто возвеличатся у потойбічному житті. Людина має упокоритися своїм життєвим обставинами і не гнівити Бога наріканнями та скаргами, а чинити все, щоб потрапити до раю.

У казці «Як кухар цісарем став» (АТУ 757 (Покарання пихатого імператора)) дається своє потрактування висловлювання: тут трансформація відбувається уже «на цьому світі» і має соціальний підтекст: пихатого та мстивого цісаря виганяють люди, на його місце стає кухар, що справедливо править людьми. Висновок звучить так: «Хто вищий, той буде нижчий, а хто нижчий, той буде вищий»

Подібною за сюжетом є й казка, сама назва якої вже говорить сама за себе «Перші бувають останніми, останні – першими» (цитата з пасхальної проповіді Іоанна Златоуста) і є більш деталізованою. Цар чує вищезгадані слова від свого слуги, сердиться, і наказує стратити того. Та тут оголошують полювання, і цар з іншими владиками розпочинає лови. Він бачить оленя, женеться за ним, але той тікає. Цар

вирішує викупатися в струмку, аби набратися сил і продовжити полювання. Він залазить у воду, та хтось викрадає його речі. З цього часу починаються поневіряння царя, бо ніхто не хоче вірити, що він глава держави. Цар стає жебраком і бачить, як коронують нового царя: «А похід пішов у підготовлене місце, а наш цар – *обідраний, змучений, знесилений, побитий, сумний і зажурений* – дивився здалека, як покоронували нового царя» [Зачаровані казкою 1984, с. 279]. Після коронації відбувається гостина. Покликали «*всіх нещасних, сліпих і глухих, німих і кривих, бездомних і калік*» [Там само, с. 279]. Новий цар роздавав милостиню, та колишньому цареві не дісталось, він сидів *останнім* за столом. Так повторилося тричі, потім новий правитель, який виявився слугою-чарівником, що у вигляді оленя заманив царя в хащі, пояснює цареві, за що його покарано – «Тепер ти знаєш, що то *нещастя і бідність*. Сам на власній шкурі спробував. Тепер ти не забудеш тих золотих мудрих слів: *перші бувають останніми, останні – першими*» [Там само, с. 230].

У казці звучить думка про рівність людей, адже пихатий цар, який вважає себе «*вищим від усіх*», без одягу нічим не відрізняється від інших, його навіть ніхто не впізнає. Він падає дуже низько – стає жебраком, на власній шкурі відчуває, як це бути *бідним і нещасним*, картина його падіння підкреслюється в ситуації, де він дивиться на коронацію нового царя й характеризується низкою означень – *обідраний, побитий, сумний* і т. д. Подальші приниження змушують царя остаточно змиритися.

У подібній угорській казці «Цісар Октавіан» імператор вважає, що Бога вже немає й проголошує себе Богом на землі. За це він жорстоко карається ангелом і в кінці казки кається у своїх вчинках.

У казках біблійне положення набуває соціального забарвлення, «*вищий*» не має вивищуватися над людьми, а навпаки, завдяки своїм можливостям дбати про людей і не кривдити їх, бо за це його чекає тяжке покарання. Крім того, людина має пам'ятати, що «*життя прожити – не поле перейти*», з нею в житті можуть трапитися будь-які речі, життя є непередбачуваним, воно не стоїть на місці, обставини і навколишній світ постійно змінюються, і навіть той, хто перебуває на вищому щаблі влади, не застрахований від перемін.

Притчі переносяться на український ґрунт. Казка «Як Михайлик став царем» побудована на біблійному сюжеті про Йосифа та його братів, які продали брата в рабство до Єгипту. Йосиф через роки поневірянь стає царем Єгипту і прощає своїх братів. Казка значною мірою нагадує біблійний сюжет. У родині виростає дванадцять синів, наймолодший з них Михайлик – найрозумніший. Заздрісні брати продають його в рабство. Купці завозять Михайлика до столиці, де він відгадує сон місцевого царя про урожайні та неврожайні роки, сон збувається, люди рятуються від голоду, а хлопця згодом вибирають царем. Через якийсь час до Михайлика за пшеницею приїжджають брати ще з одним, найменшим братом Дмитриком, який народився вже після від'їзду Михайлика. Михайлик, якого вони не впізнали, дає їм пшеницю та звинувачує у крадіжці золотої чаші. Брати просять помилувати хоча б Дмитрика. Михайлик, бачачи, що брати «*нарозумились*», відпускає їх.

Окремі мотиви чи висловлювання з Біблії наводяться і в інших казках. Паремія зі Старого Завіту вводиться в казці як приклад помсти: «Обвинуватили його в убивстві гази, а закон такий: *око за око, зуб за зуб, голову за голову*» [Три слова 1984, с. 208].

В угорських казках на полі битві воїни бачать прихованого героя з хрестом на спині і приймають його за Ісуса Христа. Вони тікають з поля бою, мовляв, як можна воювати з Сином Божим? В українських казках у цій ролі виступає Березовабій з хрестом – «То йист сам Господь Бог» [Роздольський 1895, с. 79].

Хрест, розп'яття асоціюються з образом Христа, стражданнями, мученицькою смертю. Тут Христос на хресті виступає як символ спалюженої в світі правди (відомий сюжет про «Правду та Кривду»). В угорських казках сліпий молодший брат, залишений старшим нібито під хрестом, збирається каятися у гріхах, та виявляється, що він сидить під шибеницею, що в черговий раз підкреслює нелюдяність, жорстокість, немилосердність до людей його брата, який не просто відняв у нього очі, а й поглумився над ним, посадивши замість хреста під шибеницею.

Є тут і мотив про перехід через море «синів Ізраїлевих» на чолі з Мойсеєм, які тікали від єгиптян [Біблія 1992, с. 71, 72]. Господь допоміг їм і зробив море сухоходом – перед ними розступилася вода, а після переходу зійшлася знову, й переслідувачі-єгиптяни загинули. В угорській казці старий чарівник махає паличкою над водою і вона розступається, дванадцять дівчат, що були перетворені на голубок, йдуть по суходолу, а за ними сам герой.

Біблійний мотив про Христове диво – перетворення Ісусом води у вино використано і в жартівливій казці про сватання Марійки «святими». Тут перевдягнені парубки підмінюють воду вином, а наївна матір з дочкою вірять, що вони справді святі.

Отже, біблійні історії та мотиви обростають українськими реаліями, певною мірою переосмислюються й пристосовуються до іншої дійсності. Події Святого Письма стають символами етичних правил, прикладом для тогочасного релігійного та ідейного життя. Їх моральне спрямування співзвучне виховній спрямованості казки, чому сприяло й те, що християнська релігія виникла серед найбільш прошарків, її симпатія до бідного і знедоленого близька уявленням народної казки. М. Грушевський писав: «З другої сторони, попри оповідання, які не мають іншої мети, крім забави, такі мотиви нанизуються на певні теми також з утилітарними, соціально-політичними завданнями на те, щоб дати історичне чи релігійне обґрунтування формам життя, в котрих заінтересована якась група суспільства» [Грушевський 1993, с. 326].

Народна релігія казок відрізняється від офіційної. Народ відкидає тезу про терпіння і страждання на землі, які винагородяться у посмертному житті. Герой шукає щастя у земному житті й знаходить його, пройшовши випробування. Покарання грішника тут відбувається одразу ж на землі, що є притаманне оптимістичним поглядам казки: «Є місце справедливості на цій землі! Казка обіцяє справедливість на

цій землі. Це „задоволення”, це майже антихристиянський оптимізм, який можна пояснити древньою селянською силою, силою Антея, яка все витримає, переживе бурі, через століття пронесе непорушну віру в життя, у життєву правду... Все є, лише не Христоцентричність, як, до прикладу, у міфі чи легенді. Навпаки! У казці є якась мирська, вільна від Бога, його прославлення, релігійної приниженості, горда, навіть зверхня жага життя!» [Nagy 1974, p. 19, 20].

Погляди казки у цьому аспекті близькі до т.зв. гуманістичних релігій – раннього буддизму, даосизму, вчення Ісаї, Ісуса, Сократа, Спінози, деяких напрямків в єврейській та християнській релігії (особливо містицизму), до релігії Розуму у французькій революції. Власне, й сам Христос за Біблією був людиною-богом і поведився як звичайна земна людина. Він допомагав бідним і знедоленим, учні його теж були простими людьми – рибалками тощо. Він зображується у Біблії як життєлюб, уміє насолоджуватися життям, його радіщами. Вчення месії було дуже гуманним, людським, адже на першому місці він завжди ставив любов, любов знімала всі гріхи. Віра Ісуса була оптимістичною, що він довів власним життєвим прикладом, прийняттям смерті й воскресінням. Та його вчення з часом було пристосоване до поглядів офіційної, правлячої релігії, з’явилися уявлення про рай і пекло, невідворотність земних страждань людини та ін. Е. Фромм писав: «Гуманістична релігія, навпаки, вибирає центром людину та її сили. Людина повинна розвинути свій розум, щоб зрозуміти своє ставлення до інших і своє місце у Всесвіті. Вона повинна досягнути істини, погоджуючись зі своєю обмеженістю і своїми можливостями. Вона повинна розвинути здатність любові до інших, як і до себе, відчути єдність усіх живих істот. Вона повинна володіти принципами і нормами, які б вели її до цієї мети. Релігійний досвід у такому типі релігії – переживання єдності з усім, в основі якого лежить спорідненість людини зі світом, що досягається думкою і любов’ю. Мета людини в гуманістичній релігії – досягнення величезної сили, а не величезного безсилля; добродієчність – у реалізації, а не в послушенстві. Віра – в достовірності переконання, вона опирається на досвід думки й почуття, а не на тому, щоб бездумно приймати чужі судження. Переважаючий настрій – радість, а не страждання й вина, як в авторитарній релігії» [Фромм 1989, с. 168].

Головний герой казки – це не сумирний, затурканий селянин, а весела, життєрадісна людина, яка любить життя і людей, бореться із несприятливими обставинами і надіється насамперед на себе самого. Йому не страшні ані чорти, ані пекло, він змагається із самою Смертю й не боїться суперечити самому Богові, що гумористично зображено в казці «Іван Торбина». В раю героєві нудно, бо немає ні музики, ні дівчат, ні випивки, з пекла його виганяють, бо хоче наводити свої порядки («Москаль у пеклі»). Бог через його посередництво дає завдання Смерті йти та гризти людей. Іван все переінакшує і наказує тій йти гризти дерева. Врешті він обдурює саму Смерть, яка відтоді боїться його.

Біблія вчить «любити ближнього як самого себе», тобто любити людей і допомагати їм, особливо, коли людина того потребує. Особливе ставлення в давнину

було до калік і убогих, церква вчила опікуватися ними, подавати милостиню тощо. Однак подавати людина має від щирого серця, з любові та співчуття до ближнього, не маючи при цьому корисливих думок, не шкодуючи відданих грошей тощо. Радше в чарівних казках вже згадувалася безкорислива допомога героя іншим, за що йому повертається сторицею.

В угорській казці «Милостиня» йдеться про те, що добрі вчинки людини зараховуються їй на небі. В зимовий день на морозі стояла і мерзла стара жебрачка. Повз неї проходив пан, що пожалів її, та не затримався, бо було холодно. Далі там каретою проїздив багач, який кинув їй золотого, та одразу ж пошкодував, що не роздивився і дав так багато. До того ж золотий упав у сніг. Перший пан, прийшовши додому, схаменувся, пішов і забрав жебрачку до себе, аби погодувати і напоїти її, адже золотого вона так і не знайшла. Коли того ж дня ангели записували в золоту книгу добрі вчинки, вони не врахували золотий багача, а на першому місці поставили ім'я першого пана, який виправив свою помилку.

Таким чином, добрий вчинок людини тут не вимірюється кількістю грошей – до того ж відданих недбало, без співчуття, а лише тому, що так прийнято. Крім того, багач одразу ж пошкодував, що подав милостиню, тобто добро він робить не від щирого серця, це нагадує гешефт – за свою милостиню він хоче купити собі спасіння на небі («– Ой-ой, все-таки забагато я дав жебрачці. Ну, байдуже, – заспокоїв себе, – Бог мені відплатить за це»). Перший пан має добре серце, у нього перед очима стоїть нещасна стара, якій він не допоміг, й він виправляє свій огріх. Бо за все – погане й добре – людині дається відплата: «Бо хто дає – той отримує, хто забуває про себе – той здобуває; хто прощає – тому буде прощено, хто помирає – той прокидається до вічного життя» (молитва святого Франциска Азиського).

Альтруїстичні гуманні повчання Христа часто по-своєму розуміють люди, які бачать лише їх зовнішню сторону, не розуміючи глибокого змісту або переінакшуючи їх за своїми поняттями. Тоді стосунки з Богом тлумачаться як здобування власної користі, як відношення: ти – мені, а я – тобі: «Вона йист бідна калыка, темна, без рук і без ніг, ми будем ййї шановат. *А пан-бог дасть за то богацтво*» [Роздольський 1895, с. 41].

У казці «Про корчмаря та діда-всевіда» корчмар, наслуховавши проповідей попа: «*блажен той, хто роздає майно бідним, йому відплатиться сторицею*» роздає своє майно бідним, та не з добрих почуттів до людей і Бога, а через сподівання на те, що йому віддячиться, тобто він отримає земне багатство. Він іде світом разом з дідом-всевідом, який допомагає йому, та згодом той бачить, що корчмар все чинить лише заради своєї вигоди: «Видиш, зробив ти мудре діло, що роздав своє багатство бідним. Айбо ти захотів бути не мудрим, а хитрим. Можеш собі взяти усі гроші, та нам із тобою не по дорозі. Бо *мудрість і хитрість – то не є одно!*» [Таємниця гори 1975, с. 23].

У казках показано розуміння поганого вчинку, чи усвідомлення його як *гріха*. Це й зупиняє людину: «Коби я міг ту дитину задушити. По тому роздумався однаково,

що *буде гріх*» [Казки Покуття 1982, с. 47]. Люди вірять, що за гріхом слідує покарання: «— У, — кажуть люди — ти *великого гріха вкусив*. Ти лиш одного брата маєш. Вся твоя *худоба минеться, та й поле минеться, та й тебе не стане*» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 172]. У казках наводиться опис іншого світу, куди потрапляє герой і бачить, як спокують свої гріхи. Так, у казці «Чабанування у святого Миколая» ті, хто не давали бідному їсти, *весь час голодні*; хто не давав пити, *постійно відчувають спрагу*; *голі* не давали сорочки за життя; *тим, кому тісно*, не приймали бідного на ніч. Тобто в пекло потрапляють переважно багатії, які грішать на землі. За багатство та насолоду вони продають чортові душу і той її забирає до пекла, де стоїть нестерпна спека, тут кипить смола і мучаться душі.

Страшний суд, рай і пекло, як місця нагородження чи покарання за гріхи, згадуються і в угорських казках.

Пекло може описуватися з жахливими натуралістичними деталями — за згубу невинного пані переливає кров з однієї бочки в другу, дівчина їсть дитину, і все це щоразу повторюється, тобто покарання є довічним. На відміну від пекла рай — це ідилічна картина, де завжди тепло, там тече молоко, є *«масло, пироги, голубці, калачі, булки, всяке є»*, тут літають голі діти з крилами — ангели [Шухевич 1908, с. 36]. Таким чином, у згадану казку «Служба трьох братів у бога; рай і пекло» (СУС 471\*\*) органічно увійшли релігійні уявлення, що переплелися з традиційними казковими. Так, роль доброго помічника виконує сам Бог, що сидить у лісі в маленькій хатці, персонажі стають до нього на службу, пасуть овечок, які виявляються людськими душами. Найвищою нагородою для героя стає перетворення його на овечку, тобто чисту душу, тоді як брати попросили в бога багатства на землі.

Подібну релігійну символіку знаходимо в угорських казках (МНК 829\*), зокрема це «Ягнята-ангели». Із трьох братів лише молодший сумлінно виконує свою роботу — пасе ягнят у старого діда й за свою службу вибирає не тацю з блискучим золотом, а спасіння душі, вічне блаженство, за що старий, який виявляється Богом, наділяє його також і земним багатством — трьома тацями золота. Уведено тут й інші релігійні символи — *білий голуб*, що символізує душу, *здихаючий пес*, як той чи інший ступінь мерзоти, *вгодовані (тучні) воли на худому пасовиську, худі воли на розкішному (тучному) пасовиську*, які символізують скупія та бідну людину тощо.

За гріхи може призначатися спокута — тяжке завдання, яке грішник має виконувати протягом багатьох років, після чого гріхи йому відпускаються. Особливо тяжке покарання чекає за завдання смерті, зокрема батьків. Грішник може спалити себе за ці гріхи, а потім знову відродитися. Та основною умовою є каяття персонажа, розуміння ним своєї провини. Гріх відпускається також постом і молитвами «*Може, ми грішні, й через те не маємо щастя. Знаєш що? Спробуй попустити два-три понеділки*» [Три слова 1968, с. 211].

Відомий сюжет про великого грішника має в казці свою інтерпретацію, тут на перший план виходить його соціальна складова — АТУ 756 С (Два грішники). Чоловік — благородний розбійник, який вбиває 99 душ — багатіїв, що збиткувалися з

народу, приходиться до попа на сповідь, а той велить йому носити волячу шкіру з 99-ма цеглинами для спокути гріхів. Чоловік носить, та нічого не допомагає. Якось він бачить пана, який лежить у колисці, його заколискують люди, а гайдук лупить їх нагайкою. Чоловік не витримує («...Нема правди на землі! Господи, як терпиш таку несправедливість!.. Хоч як тяжко буде носити мені сто цеглин, але мушу вивольнити цих людей від муки» [Зачаровані казкою 1984, с. 260]. Тут чоловікові, який хоч і чинить ще один смертний гріх – вбивство, все прощається за те, що він вбиває кривдників народу, і з добрих та справедливих мотивів стає на захист багатьох людей. Тут, за християнською тезою, любов прощає все, тобто це любов до страждених, як відновлення соціальної справедливості. Зрештою, сам Ісус, хоч і вчив підставляти праву щоку, як ударять по лівій, коли справа стосувалася кривди чи несправедливості багатьох людей, гнівно виступав на боці скривджених, відновлював справедливість. Так, побачивши, як купці торгують у храмі, він гнівно виганяє й осуджує їх.

Щира *молитва*, прохання, звернене до Бога, допомагає у вирішенні якихось проблем. Так, Бог задовольняє прохання жінки, яка довго молиться, просячи послати їй дитину. За ревну молитву Бог веде людину правильним шляхом: «– Іди, ти, дитино моя дорога, в світ, де тебе пан Бог запровадить, і *чей буде Божя воля, що ти не загинеш*» [Казки Покуття 1982, с. 65]. Жінка не гине, а навпаки – «*сила Божя робить їй руки*». Старий наставляє дітей: «Як будете *молити ся Богови, ходити до церкви*, старих людей поважати, нікого не кривдити, то *Бог пішле вам щастя* і люди не скривдять вас» [Гнатюк 1917, с. 14].

У творі «Без Бога ні до порога» роль мудрого помічника, всезнаючого дідика, виконує Бог, усе тут відбувається лише за його велінням. Так, чудеса виконуються за його волею – «*дає Бог*», за його велінням караються грішники, він розповідає героєві, як вони мають спокутувати гріхи. Так само Бог карає – перетворює в камінь жадібного пана, який, як не намагався, нічого не міг зробити без Божої волі. Праведникам він дає вічне життя: «А так вже Господь сьйитий дав тий жоні, шо си любили, тай шьинували, таке шьистьи, тай єму, шо бідних шьинував, тай за дльи них маетки потратив. Тай жили, докив жили, аж померли, *тай пішли в царство*, бо за ними бідні просили» [Шухевич 1908, с. 129].

Всюдисущність Бога виявляється в мові казок, яка пересипана формульними висловлюваннями, де згадується про нього. Вживалися вони абсолютно автоматично, несвідомо, що свідчить про глибоку вкоріненість у психології потреби присутності Бога біля себе або в собі. Так, сакральну функцію мали звертання «Слава Ісусу Христу», «Бог у поміч», «дай Боже», які виголошувались як привітання і благословення водночас. Якщо людина вирушала в дорогу, їй бажали «з Богом», «хай Бог береже» тощо.

Це також уживання імені Божого замість інвективи: «о, Господи!», «о, Боже!», «Боже милосердний!», угорські: «гей, Господи Спасителю!», «Господи-Творце!», «ой, любий Боже», «Боже, Христе» та ін. У різноманітних побутових ситуаціях:

«іди славити Бога», «що за Боже чудо», «в ім'я Бога», «Бог не був би Богом, якби це не ...» (угор.) Похідні – божественно зробив тощо.

Коли людині ставало зле, вона зверталася до Бога в молитвах чи просто через вживання стійких формульних висловів «Боже, поможи», «хай Бог боронить», «поможи, Господи», «гей, Господи Ісусе, не покидай мене» (угор.). Головною ж функцією Бога є функція всевишнього судді – «покарай його, Господи».

Та як не може існувати світло без темряви, життя без смерті тощо, втілене в Богіві добро має свого антипода в образі нечистої сили або чорта. На Покутті частіше, ніж в інших регіонах, у ролі антипода виступає чорт. Так, ненароджену дитину здебільшого записують чорту тощо.

Уявлення про диявола і чортів, запозичене з релігії, в казці є досить інше, хоча загалом чорти, злі духи й справді вважаються представниками злих сил, які підбурюють людей до поганих вчинків: «То чого майу давати спокій. Може майу страх с тебе! Чериз вас то біда у сьвітї, бо ви чоловіка підводити на усьо кепски, до бійки, до крадїжки, до пїянства, іден друо вішайи, іден друо забїи, іден друо зарїжи, іден друо утопи, лайки провадять, прокльони, а ви усьо намаульайите на то. Йа уже дауно на тебе чикау, жи-би тебе злапати і повісити!» [Роздольський 1895, с. 64]. Дії чорта є причиною сімейних та інших сварок і конфліктів, з чортами пов'язуються всі негідні вчинки проти моралі та порядку. Ім'я чорта нерідко стає універсальним для носіїв ворожого начала, він згадується також як *нечистий, нечиста сила, сатана, злий дух* тощо: «– Видиш, *сотоно/бідо гідка*, що їм горіхи!» [Шухевич 1908, с. 56].

Образ чорта в казках є багатоаспектним, його зображення коливається в межах від страшного до смішного, на що вплинув зв'язок казки з легендою. Образ чорта має пізніше походження від казкових зміїв, велетнів та ін., тому ввібрав багато людських рис. Його перевага полягає не стільки у фізичній силі, як у його таємничих здібностях. Він може до неба підкидати булаву, дробити на пісок каміння, як і інші міфічні істоти, однак його життєві обставини, турботи нагадують людські. Він, як і люди, дбає про врожай, страждає від лайливої дружини тощо. Пов'язані з ним історії є найкомічнішими, адже джерелом гумору є саме ця людиноподібність. Водночас чорт є досить безпорадним у цьому незвичному для нього способі існування, таким безпорадним, що будь-хто може його обдурити. Він не знає, що можна їздити на коні, чим відрізняється хвора свиня від здорової, що споживають в їжу – корінь чи листя певної рослини, словом, не знає основних засад селянського господарювання.

Погляд на чорта легковірну істоту, на думку дослідників, – це «пережиток старого язичницького ставлення до злих духів, які не обов'язково вважались наділенними вищими розумовими здібностями, і з якими слід було боротися за допомогою хитрощів та обману» [Разумова 1991, с. 90]. Тож казковий чорт зберігає архаїчні ознаки і часто пов'язаний з мотивами тотемного походження.

Чорти та їхній керівник – диявол, Люцифер зображуються гумористично, є смішними, дурними і недолугими, їх основне місцеперебування – пекло, проте





з'являються і на землі. «– Та чи увиджу ще тебе? Гай-гай! Як вимовив це слово, з'явився коло нього якийсь чоловік. *Чорний-чорний і страшенно паскудний*. Озвався: – Я тут... Я керівник усіх нечистих сил і звать мене Гайгай» [Три слова 1968, с. 102].

У покажчику Аарне-Томпсона цілий розділ «Про дурного чорта» присвячено дійовим особам – дурному чорту і винахідливому бідняку. В угорській традиції останній зрідка фігурує як Маркалф/Маркоф (із середньовічних оповідей про Соломона і Маркалфа, в західній Європі Морольф тощо). Тут чорт інтерпретується лише в контексті сміхової середньовічної культури й відрізняється від чорта з чарівної казки.

Поєдинок між винахідливим бідним чоловіком і сильним безжальним чортом завжди закінчується перемогою бідного чоловіка, бо у, здавалося б, наперед передбачуваній боротьбі з чортом він застосовує свій розум і винахідливість, фізичну силу (ATU 1060, ATU 1072, ATU 1074). Він добре зважає на слабкості противника та свої можливості. Коли ситуація вимагає надзвичайних здібностей, чоловік замінює дію вигадками, побрехеньками і врешті стає господарем становища. Свого міфічного супротивника герой перемагає хитрощами, що викликає сміх, тож наділений таємничою владою чорт постає дурним і комічним: «Гай йик узив гарапник та зачыв бити, то чорт гвавту так рув, що аж мур тот дрижкыв» [Шухевич 1908, с. 56]. Чорти в казках, як і належить, бояться свяченої води, ладану, крейди, хреста, ікон, чим і користується герой.

Герой перемагає чорта навіть у пеклі, що є його основним місцеперебуванням. Світовий мотив про Орфея теж варіюється у творах, іноді набуваючи гумористичного забарвлення – тут герой обдурює і чортів, і самого Люцифера.

Комічну картину бюрократичного пекла змальовано так: «Чорти зірвалися з місця і – гайда громадою до неба. Влетіли просто до канцелярії. Святий Петро сидів за столом і рахував гроші, які взяв від одної великої пані, що відкупилася від пекла. Він згорнув гроші в куферок, сів на нього й питає чортів: – Що скажете?... Сюди ніхто не залітав! – Дайте спокою, бо покроплю вас свяченою водою – мовив святий Петро. Чорти заверещали: – А ти нас не пужай!...» [Чарівне горнятко 1971, с. 142].

Поширеним є сюжет про дівчат, що таємно їздять танцювати з чортами – ATU 306 (*Взуття для танців*), в угорських казках чорти виступають куртуазними кавалерами, що танцюють на пишному балу з дівчатами: «Hej-haj! Hát olyan szertelen fényes szobába került a szegény juhászlegény, hogy majd megvakult a csillogástól, ragyogástól, de csak ment a leányok után, fénysnél fényesebb szabákon keresztül, ahol minden, de minden színarány volt, még ablaküveg is. És mikor úgy a hetvenhetedik szobába érték, hát csak jön a leányok elé tizenkét úrfi csillogó-villagó gunyában, kedvesen, édesen, pisolyogva-mosolyogva, mezésmázos szavakkal fogadják a leányokat, aztán kézre kapják, sétáltatják körös-körül, egyszerre meg csak megszólál a muzsika valahol fent, mintha éppen mennyországban szólт volna, hipp-hopp! táncra kerekednek, forognak, mint a forgószé!; repült, suhogott a drága selyempapucs, de ha foszlott, azért ugyan senki



sem busult: más helyébe, van, aki fizesse! Hajnali kakasszóig abba sem hagyták a táncot, mikor aztán mind a papucs miszlikbe szakadott, elbúcsúztak az uraktól, s huss! szárnyára kerekedtek, elrepültek, s hazáig meg sem állottak» [Benedek 2003/2, p. 239] – (Гей-гой! У таку неймовірно світлу кімнату потрапив бідний пастух, що майже осліп від блиску, сяйва, та все йшов за дівчатами, яснішими від світла кімнатами, де геть усе було з чистого золота, навіть вікна. І коли вони так дійшли до сімдесят сьомої кімнати, до дівчат підійшло дванадцять паничів у зоряно-блискучому вбранні, мило, привітно, радісно-усміхнено, медовими словами зустріли дівчат, далі взяли попід руки, провели їх по колу-навколо, раптом десь вгорі залунала музика, ніби з самого раю долинула, стриб, скок! вони закружляли в танку, летіли, ніби їх несло вихором, шелестіли дорогі шовкові капці, та коли рвалися, ніхто не сумував: далі, далі, є кому платити! До вранішнього співу півня не полишали танців, й коли вже всі капці подерлися на клапті, вони попрощалися з паничами й фурр! знялися в повітря й летіли, не зупиняючись, до самої домівки).

Та загалом танці з чортами для звичайних дівчат закінчуються сумно. Чорти «затанцьовують» їх до смерті, розривають дівчину «на кавалки» тощо. В угорському фольклорі популярною є балада «Дівчина, затанцьована до смерті», у якій хлопець мстить за зраду, запросивши дівчину до танку, й вона вмирає від перевтоми.

Віра в Бога, у високі моральні принципи поєднувалася в селян з негативним ставленням до його представників на землі – священників та попів, які для самих селян передусім репрезентували клас експлуататорів-багатіїв. Їхні слова й поведінка дуже розходилися, завдяки своєму становищу в селі вони намагалися впливати на людей, маніпулюючи ними. Саме таких священників зображено в народній казці: «Розізлився піп за таку гордість, а попи, треба нагадати, у той час мали велику силу. Піп міг замкнути до тюрми, повісити, вигнати з хати родину, коли хтось не виказав його наказу» [Зачаровані казкою 1984, с. 294].

Священики часто діють у тих самих сюжетах, що й жадібні пани, багатії, які за-для збагачення готові на все – обман, підкуп, здирицтво, вони, зокрема, не платять наймитам, дурять, обманюють їх.

І в українських, і в угорських казках використано сюжет про суперечку, хто перший розсердиться, господар чи його наймит – АТУ 1000 (*Суперечка не привід для злості*), 1012 (*Чистка дитини*). В угорській казці «Слуга Янош» розповідається про дуже багатого попа та його пихату жінку, які мали велике господарство, багато свиней і овечок, тому наймали слугу. Слуги змінювалися майже щотижня, бо за працю піп платив харчами, та й то рідко.

Раз узяли гарного міцного хлопця Яноша, домовилися з ним про оплату – харчування, а в кінці року одяг і взуття. Була ще одна умова – хто перший розсердиться, тому інший виріже зі шкіри на спині пояс. Янош почав працювати, та не отримав ані вечері, ані сніданку. Дуже розсердився, та виду не подав. Ліг спати, а вранці виліз на вишню і наївся досхочу ягід. Це побачив піп і розізлився, та сказав лише, мовляв, багато їси, можеш захворіти («– Чи не розсердилися, преподобний Отче? –

Аж ніяк, сину»). Наступного дня піп послав Яноша до лісу, аби той пригнав свиней, які там їдять жолуді. У лісі Янош зустрівся з ведмедем, той пригнав для нього в село багато диких свиней. Потрапивши на попове подвір'я, свині поламали огорожу, стіну хати, піп наказав їх порізати й посмалити. Ведмідь приніс стіг сіна, мало не спалили хату.

Наступного дня піп з попадею пішли до церкви й наказали Яношу гледіти дитину, поприбирати, наварити супу, поклавши туди петрушку тощо. Янош все поплутав: переполовинив дитину, прибрав і повісив на дерево. Пса, якого звали Петрушка, зварив у супі. Коли повернулися господарі й побачили, що зробив Янош, то попада зомліла, а піп страшенно розсердився, тож Янош згідно з умовою вирізав йому зі шкіри два паси. Піп помер, та не від покарання, а від злості. А Янош пішов собі далі, працював ще десь, бо любив працювати, був міцний, здоровий й мав удачу.

Казкове покарання тут набуває перебільшених форм, жорстокість карється ще більшою жорстокістю, таким чином відновлюється справедливість. В. Пропп писав: «Такі казки для сучасної людини становлять певну загадку: сміх видається тут цинічним і нібито позбавленим сенсу. Та фольклор має свої закони: слухач не співвідносить їх з дійсністю; це казка, а не бувальщина. Переможець має рацію вже тому, що перемагає, і казка ніскільки не тих довірливих дурнів, які стають жертвою витівок блазня. Такі казки легко набувають характеру соціальної сатири. Обдуреними виявляються піп чи барин, а обманщиком – наймит. Наймит доводить до зuboжіння і навіть вбиває попа, калічить і розрубує на шматки його дітей, безчестить його дружину й дочку чи скидає попада в прірву – і все це без найменшого жалю до своїх ворогів...» [Пропп 1999, с. 98].

У різноманітних ситуаціях у побутовій казці герой завжди розвінчує попів. Люди, які їм вірили, починають розуміти, що ними маніпулюють. Це відвертає народ від релігії, сприяє атеїстичним настроям: «Гриць і його діти більше в церкву не ходили, жили та працювали і за *померлими душечками богу ніколи нічого не давали*» [Зачаровані казкою 1984, с. 291].

Вірування про грішну душу, що за скоєні за життя гріхи не може знайти спокою по смерті, відобразилися в угорській казці «Скупий піп», де йдеться про жадібного попа, який не любив давати милостиню, й коли приходили жебраки, наказував слугі висипати один ополоник борошна на лавку. Таким чином назбиралося борошна на три бочки. Піп захворів і помер, а потім щовечора навколо його дому почав кружляти білий кінь й не давати спати челяді. Слуга зрозумів, що це його господар, і спитав, що тому треба. Господар звелів брати борошно, пекти з нього коржикі і роздавати бідним людям, аж поки нічого не залишиться. Слуга так і вчинив, по цьому знову з'явився білий кінь, подякував слугі і сказав, що той врятував його від великого гріха, тож тепер він шезне й упокоїться.

У зображенні попа, як типового представника пануючого класу, є своя специфіка, що накладається професією священнослужителя. Так піп надягає маску «святого», аби краще маніпулювати людьми. Та насправді він є, як говориться в одно-



йменній казці, «святим та божим – на чорта схожим». Так, для видурювання їжі тощо піп вдається до релігійних сентенцій чи висловлювань, пристосовуючи їх до певних обставин: «– Люди мої, громадо, *принесіть на Божу, хто що може, і Господь нагородить вас сторицею*» [Дідо-всевідо 1969, с. 197]. Чоловік віддає корову й вона залишається у попа, в якого вже є ціле стадо. У казці «Бідний чоловік і піп» – АТУ 1735 (*Хто віддасть останнє, отримає сторицею*) «страшенно ненажерливий піп» безперестану випрошує у бідного чоловіка щось «*на божее*», на завтрашній день, а коли йому заперечують, мовляв, він сам вчив не думати про завтрашній день – відомий біблійний вислів Ісуса про те, що не слід турбуватися завтрашнім днем, а покластися на волю Божу, жити як птахи небесні – відповідає: він, мовляв, бере, аби завтра не думати про те, що б поїсти.

В іншій казці («Дика свиня») піп у личині мерця залякує селянина пеклом і чортами, якщо той не віддасть йому свиню – «Грицько думає ще і так: *дати годівника – будемо голодувати, не дати – вічне пекло*» [Правда і Кривда 1982, с. 289]. Грицько викриває його, перед людьми називає «*святим злодієм*», який хотів викрасти в нього годівника. Піп і тут не виходить з ролі духовного пастиря: «– Ой браття во Христі, не беріть кілля! Пустіть. Я ваш отець духовний» [Там само, с. 290].

Образи казок є надзвичайно влучними, часто символічними, побудованими на антитезі та парадоксальних ситуаціях, які западають в душу, змушують враженого слухача дивуватися, хвилюватися. У казці «Піп, що їв білий хліб» білий хліб, який на протигагу чорному асоціюється з добробутом, вже перестає задовольняти попа, і він хоче, сам не знати чого – аби хліб був ще біліший. За це його жорстоко карає чарівник, перетворює попа в коня і наказує годувати його соломою і завантажувати роботою. Подібним є сюжет угорської казки «Ісус і невдоволений піп» (MNK 753\*), де піп від переситу не знає, що б ще вигадати, і йде шукати кращий від пшеничного хліб. За це його карає Ісус, перетворює на коня, й піп три роки служить у лісоруба, їсть лише дерев'яні стружки. Потому потрапляє до конюшні своєї жінки, яка, не впізнавши, вибиває йому око. З того часу піп воліє їсти лише пшеничний хліб.

Власне, в казці піп порушує майже всі біблійні заповіді. Задля більшого заробітку він іде навіть на смертовбивство, у творі «Смерть, дяк і вояк» душить людей, аби заробити на похоронах. Гротескність зображення – піп-вбивця – підкреслює ненависть народу до негідних церковнослужителів.

У казках висміяно маловченість, некультурність попів, які славляться не розумом, а примітивною хитрістю: «У наших селах, я ще сам пригадую, *мало було таких попів, що вчилися десь у школах*. Якщо знав читати церковні книги й дещо розумівся, яким гласом співати, то вже й службу правив» [Правда і кривда 1982, с. 314]. Вони несумлінно ставляться до своїх обов'язків, з амвона говорять одне й те саме протягом багатьох років, на їх проповідях люди засинають.

У казці «Як дяк став попом» дяк самовільно править службу за померлого попа, за це його викликають до владики. Владика перевіряє його знання, та виявляється, що той не може відповісти навіть на запитання з Біблії, в якому вже закладена від-

повідь («Ной мав трьох синів: Сіма, Хама та Яфета. Хто був їхнім батьком?»). Дяка відсторонюють від служби, та згодом за гроші його «висвячує» в попи слуга владики. На запитання владики, яке він мав право це зробити, слуга відповідає: «– Ну, велике діло. *Пан владика уже стількох дурнів висвятив у попи. А я лиш одного, то й за того гніваєтесь*» [Там само, с. 315].

Попи порушують і заповідь про перелюб. Часто використовується сюжет, як піп залицяється до чужої дружини. Він тут виступає як ласолюбний, хтивий, як той, що завблює жінку улесливими словами, смачною їжею й напоями: «Краса молодиці не давала попові чистої години – *дивився на неї, як кіт на солонину*» [Правда і кривда 1982, с. 318]. Піп абсолютно не переймається нагадуванням про гріх й жартома відповідає, що відмолить усі гріхи. Аби зустрічатися з попом чи дяком, жінка може вдавати з себе хвору перед чоловіком, але цей обман рано чи пізно буде розкрито, а попа покарано.

Антиклерикальні казки побудовано на протиставленні високих моральних принципів, які попи сповідують людям, їх цілком протилежній поведінці. Хоч вони й цитують Святе Письмо, вчать поводитися достойно, та самі цього не дотримуються й ні в що не вірять, є цинічними і недобррозичливими. Попи їдять скромне в піст, можуть випити й позалицятися до чужих жінок, накопичують багатства на землі, а не на небі, дурять і зневажають людей, не стримують язика. Вони лицемірні і велемовні, часто одягають на себе личину сумирних овечок, під якою вгадуються вовчі зуби.

Великого значення для викриття священнослужителів набуває їх мовна характеристика. Мова попа відзначається елейністю, солодкавістю, її лексичний склад містить професійні звороти. Це передусім звертання самого церковнослужителя: *браття во Христі, сестро моя, сину мій, люди мої, громадо*, а також до самого попа інших персонажів: *попушка, небораче-дяче, панотчику, пане превелебний, панотче духовний, земний владику, кураторику*. У контексті казки вони відіграють значну роль, оскільки одразу розвінчують лицемірство священника, ласкаве звертання якого є лише личиною й не перешкоджає йому кривдити своїх «*овечок*». Священнослужитель легко переходить від «високого» стилю до суто «мирської» лексики: «– *Най нам бог пошле царствіє небесне, – каже піп чоловікові, – і далі розпитує: «Яку свиню? Велику чи малу, худу чи вгодовану?»*» [Правда і кривда 1982, с. 292].

Та інколи попа «прориває», переважно коли прихожани не слухають його чи йому щось не вдається. Тоді він може згадати й чорта: «*Та хай їх чорти візьмуть*. Запитали мене таке з біблії, що й *сам дідько не скаже*» [Там само, с. 314].

Гумористичний ефект інколи створює й перекручення церковної лексики. Так, піп сповідає цигана: «– Цигане, перехрестися! – *Во ім'я отця і духа. Амінь!* – Цигане, та ти за сина не сказав. – *Паночку, тут син за дверима чекає мене*» [Зачаровані казкою 1984, с. 213].

Так само дотепно обігрується напис на дверях католицького монастиря в одній з угорських казок, запозичений з Біблійних уявлень: «*Тут без турбот і гора*

живуть люди» – АТУ 922 (*Пастух відповідає на запитання короля замість священика (Король і абат)*). Перенесений на мирське життя цей вираз створює гумористичний ефект: «Hű! – azt mondi a kiráj –, hát miféle emberek laknak itt? Az égész ország gonddal, bajjal küszködik, még a kiráj is. Hát itt miben emberek vannak, akiknek semmi gondjok, semmi bajok nincs. No, hát majd én adok neked gondot is, bajt is!» [Ungi népmesék 1989, p.382] – (Отакої! – мовив король, – що за люди тут мешкають? Вся країна потерпає від турбот, нещастя, та й сам король теж. А тут є люди, що не мають жодних турбот, жодного горя. Ну, я їм знайду і турботи, і горе!)

М. Бахтін витоки гумористичних, часто абсурдних ситуацій побутової казки вбачав у карнавальній культурі Середньовіччя, тоді, власне й формувалися типи казкових героїв – дурня та блазня. Казкові формули-жарти він вважає прикладом «„карнавальної” мови, для якої дуже характерна своєрідна „логіка на виворіт”, „на-впаки”. За допомогою цієї мови інший світ народної культури будується певною мірою як пародія на звичайне, позакарнавальне життя. Ці формули переключають усе повсякденне, раціональне, іншими словами „не казкове” в атмосферу святкову й фантастичну» [Бахтин 1990].

## Взаємозв'язок людини й природи в оповідальній традиції регіону

Природа, флора й фауна є органічною частиною народної казки. Більшість подій тут відбувається на тлі природи, вона завжди присутня, близька й невіддільна від людини. Навколо героя вирує життя, в густій зеленій траві снують мурахи, які вміють розмовляти, повзають чарівні вужі, з кущів вибігають зайці та інші звірі, які стають його друзями і помічниками, рятують йому життя. З неба спускаються прекрасні лебеді, які виявляються дівчатами-чарівницями, могутні орли виносять його з підземелля чи допомагають здобути Кошцієву смерть тощо.

На шляху він долає *густі, темні ліси, широкі поля, високі гори, широкі моря, швидкі потічки* тощо, які вплетені в сюжет. Так, ліси є *великі, непрохідні, страшні, ліси-праліси*, їх не можна перейти за один день, герой лишається тут ночувати, в непролазній темряві і гушавині на нього чигає небезпека, нетутешні істоти та з'яви.

Для чарівних казок регіону характерними є описи *гір*. Вони можуть бути незвичайними – *мідними, срібними, золотими, скляними чи кришталевими*, межувати між царствами. Герой часто добувається на вершину гори, яка *«верхом сягає неба»* і виявляється потойбічним світом. Вона може бути так високо, що з неї навіть не видно землі.

Та опис природи не є самоціллю народної казки, її основний об'єкт – людина, тобто герой і його пригоди, які відбуваються в природному середовищі, яке теж змінюється залежно від руху героя. Уже згадувалося про опозицію *свого* та *чужого* простору, прихильного чи ворожого до героя.



Дослідники відмічають незначну поширеність пейзажу в казкових описах, та на думку Д. Лихачова, це стосується переважно статичного пейзажу. Він зазначає: «Однак приклади, які він (Азадовський) наводить, яскраво ілюструють присутність у російській казці пейзажу динамічного, що розвиває дію, – пейзажу, необхідного для пояснення подій, у якому природа виступає не для декоративного обрамлення дії, а у вигляді активної сили, що втручається в оповідь і, таким чином, не зупиняє неухильного поступального розвитку дії» [Лихачев 1967, с. 231].

Характерним прикладом цього є опис пошуків героєм нареченої, коли зображення несприятливих природних умов – палить сонце, допікає мороз, дощі січуть – є підтвердженням мужності, витривалості і вірності героя своїй коханій, адже ніщо не може перешкодити його просуванню до мети.

Природа гармоніює з настроєм персонажа, його станом. Після довгого, на цілу зиму, сну, прокидається хлопець і прокидається природа: «Рано-вранці встає, виходить надвір, а ліс зелений, цвіте все, пташки співають, бджоли літають – весна. Думає він: „Чи я ще на цьому світі, чи прийшов на той світ, що за одну ніч таке сталося?“. Здогадується хлопець, що він у баби проспав не одну ніч, а цілу зиму» [Золота вежа 1983, с. 17].

Краса природи зворушує, захоплює, дивує, вона сприймається всіма сенсорними відчуттями. М'якість трави передається ніби через дотик – вона *шовкова*, цей епітет є постійним у казці. Так, назву Шовкової може мати *держава*, що означає позитивну якість: «Чи довго, чи не довго вона летіла, аж ось опинилася на *шовковій* траві серед полянки. А на тій полянці повно запашних та різнобарвних квітів. І на кожній квіточці якась комашня знайшла собі притулок. Маринка *довго роздивлялася і дивувалася, бо такої краси ще не бачила*» [Казкар 1995, с. 234].

Краса сприймається також через запахи й звуки. Яблука тут не просто пахнуть, а пахнуть *«ще далеко, як ідеши»*, так, *«що не можна витримати»*, метелики кружляють у танці, солодко співають пташки тощо. Буянню природи сприяє казковий лісовий дух: «Neki az erdő szelleme vót a választottja, aki olyan gazdag vót, hogy tavasszal az egész erdőt gyöngyvirággal és repkénnyel ültette be, nyáron meg szamócával, földieperrel, málnával rakta tele, ősszel a sok madártul, állattul járni alig lehetett, télen meg az erdők fái meletget tudtak csinálni [Felsőtiszai 1956, p.15] – (Його обранцем був лісовий дух, який був таким багатим, що обсадив увесь ліс конваліями та плющем, а влітку полуницями, суницями, малиною, восени крізь велику кількість пташок, звірів неможливо було пройти, зимою ж лісові дерева дарували тепло).

Особливу насолоду людина отримує від квітів, з якими часто порівнюють красу дівчат (про це йшлося раніше): «Степанко увійшов до середини і очам своїм не повірив. Там було так файно, так весело, як навесні в гаю. А дівчина сиділа коло вікна, як *найфайніша квітка*» [Чарівне горнятко 1971, с. 174]. Перевтілення королівни зображується метафорою *«зацвіла у зоряній суконці»*.

Краса чудових квітів на лузі є такою звабливою, що герой не втримується і порушує табу, зриває квітку, аби прикрасити свого капелюха.

Людина, як і все живе, проходить свої періоди розквіту і в'янення, такі паралелі часто використовуються у фольклорі: «Перший букет зроблений з сухого бадилля, казав-им дати старому нежонатому принцові. На тім бадиллі росли погані квіти. Їх ніхто не зриває і нікому втіхи не принесли. Принц, відай, теж не є нікому потрібний, бо, ади, з нього вже пісок сиплеться, а він ще нежонатий. Другий букет, з сухого листя, я казав дати найстаршій королівні, бо вона вже відцвіла. Третій, з прив'ялих квіток – середущій, бо вона вже почала в'янути, а четвертий – найменшій, бо вона цвіте-розцвітає, як тая ружа. Коли відцвіте, то буде таке, як з її сестрами... – Ти ще не переспіла, сиди дома – відповів король» [Чарівне горнятко 1971, с. 173].

Людина в минулому була дуже близькою до природи, не виокремлювала себе з неї, проводила аналогії між власним існуванням і перебігом природних процесів: «В уснопоетичній творчості – цій специфічній формі відображення дійсності – пізнання природи базується як на проведенні аналогій між людиною та навколишнім середовищем на основі міфологічного світосприймання, яке передувало фольклорному, так і на стихійно-матеріалістичному розумінні законів її життя, в основі яких лежить нагромаджений трудовий досвід. Людина минулого сприймала природу у всій її багатоплановості, багатомірності. Поступово, збагачуючись практичним досвідом, вона відкривала для себе послідовність усього, що відбувалося довкола, підмічала існування відповідних ритмів, з'ясовувала закономірність природних процесів, намагалася проникнути у їхню суть, причинність, обумовленість. Ті чи інші явища дійсності відображалися в поетичній творчості, при цьому логіка життя, його впорядкованість, неперервність, послідовність певною мірою переважали над логікою художнього моделювання дійсності. Кращим свідченням цього є об'єктивна активно-логічна послідовність ланцюга подій художнього твору, що виникла за аналогією з природною упорядкованістю» [Крук 1989, с. 3].

Зображення у казках є надзвичайно предметним і образним, наочним, ніби намальована картина. В. Анікін зазначав: «Епічний стиль зобов'язує до повноти і цілісності в зображенні дійсності. Він не холодний, як багато хто вважає. Людина сприймає тут світ у всій багатоманітності звуків, у всьому блиску і мінливості фарб. У чарівній казці у всій речовій предметності оживає чудовий світ, сповнений блиском, сонячним світлом, лісовим гамором, свистом вітру, сліпучим сяйвом блискавок, гуркотінням грому – усіма реальними ознаками довкілля, сприйнятого всіма почуттями, повноцінно і цілісно... Це не напівтони, це глибокі, густі тони, підкреслено визначені й різкі. У казках йдеться про темну ніч, про білий світ, красне сонечко, про чорного ворона, про зелені луки... Народ сприйняв дійсність усіма почуттями. Речі в казках пахнуть, мають смак, яскравий колір, чіткі форми, зроблені з відомого матеріалу... Подвір'я – білокам'яні, килим – шовковий, міст – кришталевий. Народ любить буття, життя, речі, світ і зміг возвеличити в поезію сотні ужиткових предметів і речей» [Анікін 1959, с. 195].

Кольори в казках чітко визначені, улюбленими є *чорний і білий, червоний, золотий і срібний*. Семантичне значення кольорів є багаторівневим, містить пред-



метні, емоційно-оцінні, метафоричні та ін. асоціації: «Національні риси мовної особистості глибоко приховані в історичній пам'яті народу, і цю пам'ять фіксує лінгвістичний його рух, поклади символів кольору, контрасту, поклади оцінних слів і виразів у координатах добра і зла, моралі і гріха, правди і кривди» [Білодід, Кадомцева 1989, с. 7].

Червоний та білий кольори традиційно асоціюються з теплом і холодом: «Летять вони та летять, аж показалося *Червоне море. Кипить воно, зверху сонце прилікає*. Почав кричати та стогнати міністр: – Що тобі треба? – питає Вітер. – Йой! Гину! Пече! Дихнув холодом Вітер і перелетіли через Червоне море. Летять понад *Білим. Що знизу лютим холодом тягне, а що зверху ще холодніше*. Знову кричить міністр: – На мені лід. Гину! Подихав теплом Вітер» [Срібні воли 1995, с. 56]. Зоря, дочка Сонця, в угорських казках має пурпурову карету з хмар, запряжену золотими кіньми тощо.

Особливу роль відіграє в казках *золотий колір*, адже всі цивілізації на зорі людського існування поклонялися Сонцю, сонце дарувало світло й тепло: «Певно, універсальною ознакою мов світу служить опис кольорового сприйняття на певному ступені розвитку в термінах імен референтів, важливих для певного середовища існування людини, таких, як мінерали характерного вигляду, тварини чи рослини. Кольорові концепти пов'язані з певними „універсальними елементами людського досвіду” і ці універсальні елементи можна визначити як день і ніч, сонце, вогонь, рослинність, небо і земля. Наші відчуття кольору виникають у мозку, а не в навколишньому світі, і їх природа значною мірою визначається людською біологією. Щоб уміти говорити про це сприйняття, ми проектуємо його на щось подібне в нашому найближчому середовищі» [Вежбицкая 1996, с. 282].

Епітет *золотий* (*світлий, сонячний*) є загальнооцінним, він означає *красу, світло, добро, позитив* тощо.

Він може бути ознакою «чарівності», особливих якостей того чи кого він позначає. Золотими у казках можуть бути багато речей, і навіть тварини чи рослини. Це *золотий палац і ліс, рушник, вікна, гуслі, золоті квочки з курчатами, золотокрилий гусак, бик, золоті тарелі, перини, золоті частини людського одягу і навіть тіла – волосся* тощо: «раптом перед стайнею став *золотий кінь – файний і блискучий, як місяць уповні*»; «*блискучі, як сонце, діаманти* валялися, як дурне каміння»; «така *кульбаба золота*, що аж сонце в себе вбирає». Угорські: «мати на весіллі танцювала в *золотому мережаному чепчику*, батько в *чоботях із срібними шпорами*». *Золоті слова* у казці – це мудрі слова, вони оцінюються на вагу золота.

Епітет вживається і в прямому значенні як назва дорогоцінного металу і служить визначенням *цінності предмета, багатства, достатку, забезпеченості, гарного життя*, яке часто поєднується з уже згаданими конотаціями.

Золотим буває й інше *царство*, що може згадуватися після *мідного* та *срібного*. Тут відчутне наростання якісних ознак, з кульмінацією на третьому компоненті. Ті самі значення мають і *зоряна, місячна* та *сонячна* сукні героїні. Мати солярні знаки

на тілі в казках означає красу та незвичність дівчини, відгадування цих знаків належить до складних завдань, заданих героєві.

Водночас асоціація з *сонцем, що засліплює*, що є, переважно, позитивною («така красива, що засліплює очі»), інколи може набувати негативного відтінку, вживатися у переносному значенні, зокрема означати, що від блиску золота людина стає *сліпою*, тобто не бачить суті речей, а думає лише про гроші й багатство – *«золото засліплює людей, робить їх зажерливими і нещасними»*. Тут означення *золото* сто-сується не *сонця і світла, а грошей, багатства, коштовностей*.

Подібну семантику має епітет *срібний*, що є дещо нижчою градацією якості – *«срібний луг, срібна паша, срібна лілія»; «срібний кандар, як їм трусити, з'являються срібні солдати на срібних конях і сріберні серсами»*.

Красу і незвичність казкових об'єктів підкреслюють їх назви, пов'язані з коштовним камінням – *Діамантовий острів, Смарагдове море*.

У казках трапляються й предмети, явища зі скла – *скляна гора*, з металу – *міди, заліза (царства, палаци, яйця, шаблі), каменю*, перетворення в камінь тощо. Їх твердість і частково блиск та цінність виділяє їх із навколишнього середовища і відіграє певну роль у розвитку дії.

Самі стихії можуть персоніфікуватися у казках, набувати людських ознак, на що вказують дослідники: «За антропоцентричним каноном твориться та „найвна картина світу“, в якій явища природи або ж абстрактні поняття передаються за-собами мови як „опредмечені константи, особи або живі істоти, що мають антропоморфні, зооморфні та ін. якості”» [Бацевич 1991, с. 173, 174]. «Ранком сонечко молоде, сильне. Коли б ти з ним вранці стрітвся, воно б тебе спалило. Увечері сонце вже не має тої сили, бо старіє... І тут воно одразу відчуло земного чоловіка, бо *Сонце ходить світом, візнає всі нації, знає всіх людей, ще й звірину та птицю»* [Зачаровані казкою 1984, с. 45]. В іншій казці Сонце, або *Дідо-всевідо* приходиться увечері *старим дідом, білим, як молоко, а вранці стає маленькою дитиною* і виходить у вікно. В одній з угорських казок королевич купався в гостях у Сонця у вогняній золотій купелі, на діамантовому гвіздку висів золотий рушник, на срібній полиці лежав золотий гребінець.

Сонце, від якого залежить життя усього суцього на землі, називається *«святим, веселим»*, з ним асоціюється пробудження природи, щебетання птахів, радісний настрій: «Уранці люди прокинулися від *гарячого веселого сонечка*. Почулося гойкання, защебетали птахи» [Чарівне горнятко 1971, с. 147]. Сонце протиставляється холоду, що зображується як *Льодяна держава, Льодяне царство*. Сонце допомагає героєві, рятує його від смерті: «Йой, яка зміна сталася у Льодяному царстві! Сніг – танув, ріки потекли... Людяний цар зібрав своє військо і хотів вирушати на царя-сусіду. Але в ту мить *Сонце пустило стріли-промені, й він почав тікати у льодяну фортецю*. Лід розтопився, заморожені воїни ожили, взялися до зброї. Лід зійшов з нашого Іванка, тільки на голові йому лишилася льодяна корона, а в руці льодяна палиця... І люди стали добре жити: влітку, коли спека і спрагота,

мандрували на північ – у прохолоду, а взимку верталися у теплі краї» [Три слова 1968, с. 16].

Та сонце може й пекти, спалювати, ставати стихією вогню.

*Вогонь* у казках асоціюється з силою, красою, нестримністю. Кінь *ість вогонь і стає сильним, чарівним конем з п'ятьма ногами* (угор.). Чарівний вогняний птах має пера і крила, що *«ніби палають вогнем»*. Вогнем і полум'ям дише і спалює все довкола багатоголовий дракон. *Вогнегасний птах* з однойменної угорської казки прилітає на кладовище, де на могили свого батька стоять на чатах брати, гасить вогнище і частину вогню забирає із собою.

У повсякденному житті вогонь – *вогнище, ватра* – захищає персонажів від хижих звірів, зігріває, освічує темряву; на вогні готують їсти. Його бережуть як зіницю ока. Вода, кров заливає вогонь.

Вогонь є також символом очищення, відновлення, відродження. Після спалювання дівчина-відьма стає *«чистою душею»*, спалені чи закопані тіла оживають, перероджуються тощо.

Персоніфікований *Вітер* у казках – це швидкість, стрімкість, він усе знає, скрізь буває, все бачить. В угорському наративі «Король вітрів» король з синами хоче згубити королевича, в якого закохалася його дочка. Та вдіяти нічого не може й після весілля у гніві вириває з корінням дерева, шукаючи під ними хлопця, мстить людам. Свою ж дочку у спекотні дні вітер пестить, овіває легким подихом.

*Вода* в казці виступає джерелом життя, вона має лікувальні й цілющі властивості, наділяє героя силою. Це мотив воскресіння, пов'язаний з уявленням про множинність душ, який відтворює стадіальність духовних субстанцій, але у зворотному напрямку: мертва вода повертає людині життєві функції, а жива – людський образ та ім'я.

Живу й мертву воду в народних наративах М. Костомаров вважає відгомонам слов'янського язичницького обряду потоплення, а потім спалювання солом'яного опудала – символа зими, смерті, тобто води в стоячому стані: «Ці два обряди означали розпускання води і умертвіння Маржани чи зими – води мертвої через поєднання вогнесвітла з водою живою і плодоносною (цілюща і мертва вода в російських казках)» [Костомаров 1994, с. 236]. Вода є жіночим началом, вогонь – чоловічим, їх поєднання створює гармонію, народження нового.

Вода також розмежує світ живих і мертвих, два протилежні береги, що зустрічаються у казці. За В. Проппом, вона є вирішальною перешкодою на шляху героїв, що повертаються з царства мертвих до живих.

В угорських казках використовується мотив про дівчину, що виходить з розрубаного яблука, тростини, розбитого яйця тощо і просить води. Якщо їй не дати – то дівчина вмирає. Тут вода постає основою життя, втрата захисної оболонки вимагає компенсації у вигляді іншого джерела життя – води, без якої героїня гине.

Водночас вода таїть у собі семантику *загрози, небезпеки*, зокрема потоплення, загибелі тощо, вона може бути символом жаху і хаосу.

У деяких випадках негативну асоціацію має *море*, зокрема море як стояча вода, як далекий шлях, путь до невідомої країни; сповненим небезпек є чорне море. Горе асоціюється з морем сліз.

*Земля* – одна з основних стихій світобудови (поряд з водою, вогнем і повітрям), центральна частина тричастинного Всесвіту (небо-земля-підземний світ).

Слово *земля* у казках часто вживається у значенні *світ, всесвіт*: «земля-небо тремтіли»; угорські: «землю-небо обіцяв дівчині», «поки стоятиме світ-світ» тощо.

У землю провалюються, земля поглинає, сира земля асоціюється зі смертю: «– Йому завжди всього було мало, то, може, *сира земля нагодує його нарешити?!* – сказав хлопець людям» [Чарівне горнятку 1971, с. 219]. «*Щез, ніби земля поглинула*».

Персоніфіковано в казках зображуються *День і Ніч*, які сперечаються, хто з них головніший [Чарівна квітка 1986, с. 133]. Вони можуть з'являтися й у вигляді вершників у відповідну пору доби: білий – день, чорний – ніч, сірий – вечір чи світанок. Герой може навіть затримувати прихід ночі, спіймавши і прив'язавши вершника (чоловіка) на якийсь час до дерева. М. Костомаров зазначає: «Бачачи в стихійних явищах ознаки, подібні властивостям своєї власної істоти, людині легко було приписувати їм всілякі людські відчуття. Встає сонце і тече по небу, потім заходить за горизонт, і людина думає, що сонце подібно до людини встає, пробуджується від сну, рухається небом, як людина простором землі, а вечором знову лягає спати. День і ніч змінюють одне одного; їй уявляються дві істоти, одна світла, друга темна; одна їй сприяє, інша ставить до неї вороже: світло осяє їй шлях, а ніч перешкоджає їй бачити безпеку... Подібний образ боротьби світлого і доброго з похмурим і злим, тимчасової перемоги похмурого і злого над світлим і добрим і подальшого торжества світлого і доброго показують людині й річні зміни, що залежать від іншого видимого руху того ж сонця. Літо чергується з зимою, творення і життя – з розрухою та смертю; це означає, що сонячна сила, що давала життя рослинам і зігрівала тварин, вмирає, та вона знову постійно повертається в певний час, який людина назвала весною; це означає, що сонце оживає чи знову народжується. Повітря, вода, вогонь, небо, земля, ліси, скелі – все набуває людиноподібності, все живе і діє подібно до людини, та лишень діяльність їх вища, ширша, могутніша від людської, оскільки людина постійно відчуває своє безсилля перед явищами природи» [Костомаров 1994, с. 258].

В інших казках перед героєм постає *Північ*, це чорний-чорний чоловік – «*нічого не видно – лиш чорне як тінь*». Північ проходить і минає ніч. Після Півночі з'являється *Зоря*: «Стоїть чоловік у сірій перечині, а поза ним річка розступається і сіріє ранок» [Зачаровані казкою 1984, с. 348].

У казках звучить думка – якщо людина любить і цінує навколишній світ, природу, та їй відповідає сторицею. Людина у казках не вивисується над усім живим, вона виступає його частиною, як усе на Землі, вона тисячами ниток пов'язана з довкіллям, постійно взаємодіє з ним. Усі є рівними перед Існуванням, кожна істота є цінністю як творіння Природи – «*і бідні і багаті, і ксьондзи, і царі, і мухи, і черв'яки, – все живе,*

що є на світі» [Срібні воли 1995, с. 278]. У казці «Служба трьох братів у Бога» втручання у природу, порушення якоїсь її частки призводить до порушення всієї світобудови. Герой зриває яблуко на яблуньці і настає п'їтма, вириває перо у птаха, а воно виявляється пальцем Бога. Яблунька виявляється небом, на ньому місяць і сонце, а Бог горобчиком, якого спершу убив, а потім оживив герой. По цьому сказав собі герой, що ніколи нічого не рушить, поки житиме на світі.

Мирне співіснування з природою в казках винагороджується: «У відстоюванні правди й добра проти брехні та зла справедливому героєві казки допомагають звірі, стихії природи і навіть надприродні істоти як, приміром, крилатий кінь-татош, в критичний момент стають на бік цього героя. Доброта, щедрість і увага людини до природи оплачується природою стократ, вона приходить на допомогу в найнебезпечнішу хвилину, відкриває людині свої таємниці, навіть живу цілющу воду. Ця казка екологічна етика не застаріла й до нашого часу» [Дей 1981, с. 8].

Дбайливе ставлення до природи розцінюється в казках як *мудрість*, знання і розуміння сутності життя.: «– Чого ти сумуєш? – спитав його сусід – старий, мудрий гуцул. Він знав усе, що є на світі, бо мав чарівне скельце. Як візьме його і прикладе до ока, то уздрить одразу, де заєць ночує, де зірничі купаються у морі. Той чоловік чув, як сонечко сміється, розумів, чому місяць над горами сумує. І про все розповідав людям, у всьому вмів зарадити. – Як веселитися, коли я маю таке щастя, що куди не повернуся, все – діркою до сонця. Клятий Ботушняк причепився до мене, як чорт до сухої верби, і хоче, аби я ще рік робив йому задурно» [Казки Буковини 1973, с. 16].

Герой казки любить усе живе, шкодує птахів і звірів: «Цар наказав знищити усіх птахів і жаб. Ці слова почув малий царевич, який любив усе живе. Побачив він на дереві сороку і сказав: – Птахи-пташенята, у царстві мого тата, тікайте світ за очі, бо завтра всіх вас повбивають... – Жаби-жабенята, тікайте з царства мого тата...» [Чарівне горнятко 1971, с. 162].

Та герой рятує тварин не тільки по доброті душі, а й через розуміння того, що, говорячи сучасною мовою, безконтрольне знищення тварин може призвести до екологічної катастрофи: «Вискочив заєць. – Бий, синку! – Ні, не буду його вбивати: заєць утікає – значить жити хоче. Пішли далі. Дивляться, аж тут другий заєць сидить під кущем і лапкою трясє. – Стріляй, синку! – Цього застрелю, бо цей уже старий» [Казки села 1979, с. 59].

Позитивні персонажі казок підтримують гармонію в навколишньому середовищі, дбають про дерева, рослини, навіть неживі предмети, так, дівчина-сирота допомагає яблуньці, чистить пічку тощо, хлопець витрачає свій час на озеленення гаю: «Після зицирки всі хлопці бігли купатися, а Василь брав сокиру та й ішов гай чистити. Все сухе, криве, прихворіле вирубував, складав на купи, а рівні, файні дерева лишав, аби росли. Дуже скоро гай звеселив. Відслужив Василь своє, збирається додому. Захотілося йому ще з гаєм попрощатися. Йде. А назустріч виходить з лісу дідусь із зеленою бородою й питає...» [Срібні воли 1995, с. 278].



У казках Українських Карпат відобразилися й особливості природи регіону та заняття місцевих жителів. Краса гірського краю, зелених, аж синіх полонин та лісів, швидких потічків, правічних гір спонукала й до буяння фантазії. Якось П. Лінтур під час поїздки краєм побачив поламані смереки та буки й написав: «Такі стихійні лиха породжують казкові сюжети про битву титанів, казкові образи велетів, які ступають з гори на гору, ламаючи ногами могутні ялиці, наче сухі стеблини» [Лінтур 1984, с. 254]. Казкові велетні презирливо ставляться до людей, порівнюють їх з комашнею, зневажають за слабкість та безсилля, однак людина перемагає їх з своїм розумом.

Місцеві майстри втілюють навколишню красу у свої творіння: «Такого палацу нема в самому Відні! – подумав барон і звелів братам розмалювати стіну! Ще рік трудилися майстри. Під їхніми руками оживав бездушний камінь. Вся навколишня краса чарівного краю наче перемістилася на стіни палацу. Вгорі, аж під небом, гордо сивіли гори, трохи нижче – синіли ліси та зелені полонини. Одна, друга, третя...» [Чарівне горнятко 1971, с. 196].

Багато тут описів пастушого побуту, випасу овець на полонинах: «Ідуть, і далеко у пустях знаходять один вівчарський шалаш, де було багато овець» [Дерев'яне чудо 1981, с. 108]. «Приходить він і до стигни. Уже вечір. Один хлопець доїть вівці, а другий жене на струнгу. Здоїли хлопці вівці, старший чабан розпалив вогонь і варить мамалигу» [Чарівна квітка 1986, с. 153]. Колориту описам надають і порівняння: «Вівці добре паслися красні, як звізди»; «Худоба худа, як граблі, а тут чиясь худоба така вгодована, як перини».

Природа у казках олюднена, вміють розмовляти рослини, дерева, звірі тощо, небесні світила реагують на події людськими емоціями тощо, все це відображає древні анімістичні уявлення, коли природі приписувалися людські властивості. Це увіковічилося в мові, перетворилося в метафори та інші художні засоби, збереглося в підсвідомості людини. В. Гнатюк писав: «Первісний примітивний чоловік переносив усі свої фізичні й умовні прикмети на всю природу і на всі її прояви. На його погляд, уся природа жила і думала так, як він. Він не добачував ніякої різниці між собою і звірами, хіба щодо форми тіла та щодо сили. Усі звірі, а навіть неодушевлені предмети, складалися так, як і він, з тіла й душі, так само думали, говорили, робили і т. д. Він не уважав себе зовсім паном сотворіння, що стоїть далеко вище від звірів, але навпаки – добачував у звірях таємниці й загадкові істоти, які стояли часто вище від нього, а коли й нижче, то все визначалося людськими почуваннями. Він приписував звірям такі прикмети, які сам мав, і такі вчинки, яких сам довершував. Звірі, на його погляд, були не тільки так само розумні, як він, а часто й розумніші, що могли уділяти йому спасених порад, вирятовувати його з природних ситуацій і т. д.» [Гнатюк 1966, с. 181].

У цьому полягає специфіка мислення тогочасної людини: «Деякі особливості міфологічного мислення є наслідком того, що „первісна людина” ще чітко не виділяла себе з навколишнього природного світу і переносила на природні об'єкти свої власні властивості, приписувала їй життя, людські пристрасті, свідому, цілеспря-

мовану господарську діяльність, можливість виступати в людиноподібному фізичному вигляді, мати соціальну організацію тощо. Ця „ще-невиділеність” видається нам не стільки наслідком інстинктивного відчуття єдності з природним світом і стихійного розуміння доцільності у самій природі, скільки саме невмінням якісно диференціювати природу від людини» [Мелетинский 1995, с. 165]

Бажання зрозуміти живу природу, навчитися у неї, стати ближчим виявлялося і в тому, що людина розуміла мову тварин, і це, зрештою, навіть рятує її від смерті. Люди часто обертаються різними звірами – чи їх самих перетворюють чаклуни – й набувають їхніх властивостей: «Петро щиро подякував доброму чоловікові, вдарився об землю і перекинувся на оленя. Побіг лісом, як вихор. Коли ноги змучились, вдарився об землю й перекинувся на зайця. Поскакав кущами направці. Як задихався і впрів, ударився об землю і став орлом. Полетів, як стріла просто до століці» [Чарівне горнятко 1971, с. 125, 126].

На могилі дівчини виростає квітка – лелія, яку зриває царевич і ставить до склянки у своїй почивальні. Щоночі з квітки виходить красуня дівчина, їсть, п’є, а потім знову стає лелією.

У перетвореннях відображаються погляди людей на природу, як вічний кругообіг, в тому числі й людського життя. Це перетворення живого в неживе і навпаки, тісна взаємозалежність усього суцього на землі, народження, розквіт і вмирання, що чекає не лише кожну істоту, а й гори, річки тощо, які теж мають свій час існування, хоч і набагато довший. Все в природі не стоїть на місці. Все постійно змінюється, перебуває у вічному русі і ніколи не повторюється: «Ви пов’язані не лише з диханням: ви пов’язані з променями сонця, з пахощами квітів, з місячним сяйвом. Зв’язки оточують вас з усіх сторін; ви – не окремих острів. Відкиньте цю ідею. Ви – частина цього континенту, і все-таки... він дав вам індивідуальність. Ось що я називаю дивом» [Ошо 2006, с. 49].

Свого часу І. Нечуй-Левицький, який цілу главу своєї книги присвятив перетворенням у фольклорі, писав: «Метаморфози української народної поезії мають корінь у давній пантеїстичній релігії. Коли сам бог світа розпався і став миром, то й чоловік, як мікрокосм, так само може змінюватись на всякі форми. Змінюючись на інші форми, чоловік тільки вертається в різні для нього форми мирового життя, звідкіль його вивела на світ сила життя. В давні часи чоловік не відрізняв себе од звірів, од птиць, навіть од дерева і квіток і дивився на природу, як і на самого себе. І тепер народ вірить, що всі звірі й птиці колись говорили людською мовою» [Нечуй-Левицький 1992, с. 73].

Не лише у казках, а й у баладах часто використовується сюжет про двох сестер, старша з яких від задрості вбиває молодшу (АТУ 789). На могилі сестри виростає явір, циган робить з нього гуслі, на яких грає цареві. Гуслі від імені молодшої сестри розповідають батькові про вбивство.

Частини тіла людини чи тварини можуть самостійно функціонувати в казці, пір’інка сокола перетворюється в нього самого, Кобиляча голова допомагає дівчині-

сироті тощо. Метонімія стає послідовним прийомом, що уможливує продукувати нові персонажі – горошина, ягідка, волосина, шерстина, шкіра – всі ці та багато інших частин тіла людини, тварини, рослини сприяють народженню, воскресінню, зникненню персонажа, служать для його викликання.

Людина здавна мріяла впливати на сили природи, дії та вчинки інших, зокрема вірила у магічну силу слова, що широко виявлялося у казці. Так, у творі «Брати-гайворони» мати за непослух та непокірність посварила своїх дітей «Бодай ви полетіли у гайворони!», що й сталося. Героєві бажують «якою дорогою ідеш, такою і б походиш» тощо. Слово може доповнюватися магічними діями – ударом прутиком, помахом хустки тощо. Різні види магії у примітивних народів описав у своїх роботах Дж. Фрезер [Фрезер 1980], який зазначав спільність цих уявлень з сучасними, їх рудименти існують і в наш час, що підтверджують і сучасні вчені: «Увесь світ заповнює, оживлює одна велика, єдина душа: дерева, рослини, небесні тіла, предмети, істоти, що мають душу і розум. Всі ці численні древні елементи становлять структуру, особливий світ казки і становитимуть, либонь, до нескінченних часів. Те, що сучасна людина також може насолоджуватися найархаїчнішими казками, є знаком того, що сучасна форма нашого мислення не відірвалася такою мірою від древньої, щоб ми не могли до неї повернутися» [Vanó 1988, p. 72].

Водночас мислення сучасної людини є суто антропоцентричним (у класичному розумінні), не цілісним, її світосприймання є обмеженим. Сучасна людина оцінює все лише зі своєї позиції людиновимірності, а не на основі загальних законів існування Всесвіту. Тому порушуються, руйнуються гори й долини, висушуються річки, назавжди зникають з планети живі істоти. Тварини й рослини навіть зараз поділяються на хороші й погані, корисні й шкідливі, зрозуміло, для людини. Все погане треба нищити, не замислюючись про доцільність цього. Поведінку звірів, до прикладу, трактують з точки зору людини, він них чекають «правильної, розумної» поведінки, або, навпаки, відмовляють у будь-якій розумності. Та й як людина може зрозуміти тварину, якщо часто вона не розуміє іншої людини! Все на землі створене лише для людини й має служити лише людині. Навіть у Біблії записано, що тварини створені Богом для людини, кожна з них приносить якусь користь. У радянські ж часи існував лозунг, що «Природа – майстерня і людина в ній – працівник».

Ще в XVI ст. М. Монтень писав: «Розгляньмо ж людину, взяту саму по собі, без усілякої сторонньої допомоги, озброєну лише своїми людськими засобами і позбавлену божественної милості і знання, що є насправді всією її славою, її силою, основою її істоти. Погляньмо, чого вона варта з усім цим прекрасним, та суто людським озброєнням. Хай вона покаже мені за допомогою свого розуму, на чому ґрунтуються ті величезні переваги над іншими істотами, які вона приписує собі. Хто переконав людину, що цей захоплюючий рух небосхилу, це вічне світло, яке летить із світил, що велично обертаються над її головою, це грізне рокотання безкрайнього моря, – що все це створене й існує стільки віків лише для неї, для її зручності і до її послуг? Чи не смішно, що ця нікчемна і жалюгідна істота, яка не в змозі навіть ке-





рувати собою і підпадає під удари всіх випадковостей, проголошує себе володарем і правителем всесвіту, найменшої частини якого вона навіть не в змозі пізнати, не те що керувати ним! У чому полягає та перевага, яку вона собі приписує, вважаючи, що в цій великій світобудові лише вона одна здатна розпізнати її красу і облаштування, що лише одна вона може висловити хвалу її творцеві і розумітися у виникненні й існуванні всесвіту? Хто дав їй цей привілей? Хай вона нам покаже грамоти, якими на неї покладені ці складні і великі обов'язки» [Монтень 1979, с. 390].

Відірваність сучасної людини від природи, спотворення її основних інстинктів та потягів у технократичному світі призвело до механістичного сприймання світу, про що відзначають сучасні українські філософи: «Механоморфне мислення дуже важливе для світосприймання сучасної людини. Воно сприяє виробленню модельних уявлень, з якими людина має справу щоразу, коли йдеться про причинно-наслідкові відношення, проте подібне світобачення не тотожне цілісності, якою є неподільне буття. Ця цілісність дана нам у відчуттях. Кожне з п'яти відчуттів – то особливий спосіб комунікації людини зі світом, „вікно“, крізь яке світ потрапляє до нас, кожне з відчуттів – місце „відкритості“ світу для людини. Наш організм не є ізольованим од світу, поняття „усередині“ та „іззовні“ є лишень допоміжними конструкціями. Принцип науки – поступове знечуттєвлення світу, знебарвлення його внаслідок нехтування якостями, що про них промовляють нам відчуття. Відчуттєва співучасть – то реальна база соціальної поведінки людини. Проте соціальне життя також є механоморфним, відчуттєві зв'язки тут поступаються принципам ієрархії (над Людиною – сім'я, над сім'єю – громадянське суспільство, над ним – держава); переважає тут те, що не пов'язане зі співжиттям людей на основі відчуттєвої інтеракції (з чуттєвою прихильністю до жінки, дітей, друзів, усього найближчого). Оскільки ми існуємо у взаємодії зі світом та одне з одним і ця взаємодія є у своїй основі відчуттєвою, то й сенс нашого життя є також лише тим, що можна відчутти, йому притаманна нерелектуюча природність. Але щоб таке сталося, необхідна постійна чуттєва взаємодія із середовищем існування (світом, повітрям, водою, землею й усім, що дарує земля)» [Філософія: світ людини 2003, с. 192].

Таке відчуття світу з усіма його пахощами й кольорами, красою й безперервною плінністю дає нам народна казка.

## Розділ IV. Міжетнічні взаємовпливи у казках

### Етнолокальні особливості народної прози регіону

Українські Карпати є історико-географічним регіоном чи зоною, де перетиналися шляхи різних культур. Власне, край можна назвати мегазоною, до складу якого входять окремі зони, зокрема Закарпаття, Покуття тощо.

Дослідники здавна цікавилися подібними територіями. Так, петербурзькі вчені А. Герд та Г. Лебедев виділяють *історико-культурні зони* (ІКЗ) як певні ареальні єдності, що визначаються за даними суміжних народознавчих дисциплін і виявляють при цьому різочу ареальну стійкість: «Кожна нова етнічна трансформація, кожен новий народ не відкидає існуючу культуру, а ніби вписується, вживається і поступово врастає в неї. Народи приходять і йдуть, змінюються форми господарювання, зникають археологічні культури і пам'ятки, а історико-культурні зони лишаються й з епохи в епоху набувають дедалі більшої стабільності й оформленості свого ареалу, іноді аж до сучасних політичних чи адміністративних кордонів» [Ляпін 2003, с. 26].

У польській етнографії слово *зона* зберігає первісне значення. К. Мошинський, досліджуючи т.зв. північно-східний кордон, поширення, динаміку культурних течій окреслив термінами *зона і кордон*.

Термін на позначення територіального перебування взаємодіючих етносів – *контактна зона* – детально описує академік А. Паладі-Ковач: «Контактна зона є зона (смуга, пояс), що торкається двох межуючих між собою мовних, етнічних чи культурних територій, де мовні, культурні, етнічні взаємовпливи особливо сильні. Кількість пограничних явищ зростає, ізглови накладаються одна на одну, часто трапляється й перекривання. Для контактної зони характерною є форма смуги, поясу, хоча ширина (чи, можна сказати, глибина) зони у випадку однієї певної зони теж може бути змінною в різних відтинках» [Paládi 2005, с. 9]. Крім великих контактних дослідник виділяє *зони, що стикаються* всередині невеликих місцевостей, навіть поселень.

Польський дослідник Д. Демський пише про пограниччя як про «різновид культурної зони, в якій елементи двох (або кількох) сторін змішані і зазвичай виступають у різних пропорціях. Їх склад залежить від багатьох чинників. До них впевнено зарахуємо віддаленість від кордону: чим територія віддаленіша від кордону, тим менше вона містить культурних ознак другої сторони.

У наш час пограниччя слід трактувати не як замкнуту сферу рівномірно змішаних культурних ознак, а як територію, що нагадує мозаїку або печворк (англ. patchwork). Під цим поняттям розуміємо самопов'язані між собою процеси, нерівномірно розвинені культурні зразки, які віддзеркалюють суперечливі правила, що керують діями людей, належних до окремих культур» [Демський 2007, с. 83].



Українські вчені також досліджують подібні зони в Україні, зокрема С. Грица виокремлює Покуття, Карпати як *історико-географічні області*, де перетиналися шляхи багатьох національностей. Вивчаючи їх, вона зазначає, що міжетнічні, і зокрема фольклорні зв'язки в Карпатах є складнішими з огляду на неоднакову генетичну приналежність етносів, мовну строкатість та їх різні конфесійні переконання. І водночас, як важливий чинник, вона називає просторово-територіальне середовище – гори, подібність форм побутової культури, зокрема пастівництво, що сильно впливало й на фольклор: «Пастуша, або так звана валашська колонізація охопила до кінця XV ст. весь Карпатський регіон до західних окраїн. Міжетнічні процеси стимулювали тут міжетнічні зв'язки, а водночас гірський ландшафт (при сповільненому економічному розвитку) зумовив ізоляцію населення, збереження локальних особливостей культури етносів та етнографічних груп, які проживали в районі Карпат» [Грица 2002, с. 66, 67].

Казкова проза регіону входить до загального масиву європейських казок. Ці казки мають багато спільних рис, у зв'язку з чим можемо свідчити про базовий тип європейської казки, яка характеризується певним складом дійових осіб, набором атрибутів і визначеними діями, а також своїм певним способом зображення. М. Зінчук пише: «Адже не казки мігрують по світу, а лише казкові мотиви й сюжети. І кожен народ із тих мандрівних мотивів будує свої казки, як вправний майстер зводить будинки з окремих цеглин чи каменів. Дім кожного з них відповідає природним умовам його країни і, що головне, його психологічному складові. Так і казки. Народ від іншого народу бере не казку в цілому, а лише сюжетну основу, той кістяк, на який поступово нарощує власну оригінальну казку, яка відповідає реаліям його життя і його менталітетові. А ця казка з часом розгалужується на варіанти, але в жодному з них не збережені реалії та характер народу, від якого прийшла казка» [Казки Гуцульщини 2003/1, с. 9].

Водночас дослідники казок дедалі частіше наголошують на тому, що з точки зору співпадінь і відмінностей більшого значення набуває географічне сусідство, аніж раса й національність.

Казки регіону мають свій особливий колорит. У багатому і різноманітному оповідальному масиві відобразилися природно-географічні особливості, традиційні заняття та промисли, такі як тваринництво – випас овець на полонинах та догляд за ними, лісопромисел – тут діють лісоруби і лісники, плотарі-бокораші. Персонажами казки крім традиційних бідного чоловіка, хлопця, парубка тощо є *гуцул* та *хлопець-верховинець*, типові образи мешканців гірського краю. Частіше ніж деінде, зокрема в угорських казках, трапляється циган. Діють тут євреї, є хрестоматійний образ російського солдата-москаля.

Своєрідною є фантастика казки – тут зустрічаються такі специфічні персонажі, як *Повітруля* – літаюча русалка, *Лев-велетень*, *дикий Павло*, *дідо-всевідо* та ін. Так, у закарпатській угорській казці «Страховисько копальні» розповідається про фантастичну істоту, що живе в соляних шахтах на Закарпатті: «Egy feneketlen akna



mélyén lakott a Bányarém, s egyszer csak híre szállt, hogy megunván hosszú tétlenségét, ismét bosszút esküdött a bányászok ellen. Hol it, hol ott lázította meg a tárnák falait, s így mindig a legváratlanabb helyeken érte az omlás a bányászokat. A végén már egy bányász sem mert lesszálni a bányába, így hát állt a munka, és a bányászok egyre csak tanakodtak, tanakodtak, miképpen is tehetnek ártalmatlanná az odalenn garázdálkodó szörnyeteg» [Három arany 1973, p. 40] – (У глибині бездонної шахти жило Страховисько копальні, і якість поширилася чутка, що знудившись від довгої бездіяльності, воно знову вирішило мститися людям. То тут, то там воно підточувало стіни штольні, й тому обвали заставляли шахтарів у найбільш неочікуваних місцях. Нарешті вже жоден шахтар не наслідювався спускатися до шахти, й вони все радилися, радилися, як без ризику для життя знешкодити чудовисько, що порядкує на дні). Іншим фантастичним мешканцям підземелля присвячені такі казки як «Пастух копальні» чи «Соляний гном і син майстра копальні», де шахтарі мають дотримуватися певних правил під час спілкування з ними: «А sóbányákban mindmáig az a szokás járja, hogy a bányászok kenyérükből és szalonnájukból mindennap egy-egy szeletet hagynak valamerre a bányában lakozó szellemeknek és manóknak» [Három arany 1973, p. 38] – (У соляних копальнях досі зберігає звичай, що шахтарі один шматок свого хліба і сала залишають духам і гномам копальні).

Щодо сюжетного складу казкового фонду, то він загалом відображає східнослов'янську казкову традицію, хоча деякі мотиви й сюжети є улюбленими. Зокрема, у фольклорі Закарпаття популярним є сюжет про дідову й бабину дочку (АТУ 480 \*В, \*С), а сюжет про царівну жабу (АТУ 402) чи дванадцять місяців (СУС 751 В\*) з'являється рідше.

Кожен регіон має свою етнолокальну казкову специфіку. Так, у казках Покуття різкішим є розшарування *пани – селяни*, чітко відчувається соціальна спрямованість зображуваного. У цих творах сильнішим є й релігійне тло, це часті згадки про Бога, гріхи, рай і пекло тощо, роль негативного персонажа тут часто виконує чорт, що частково пояснюється впливом польської традиції. Це саме можна сказати й про угорські казки краю, у яких більше помітно християнізацію. Мова казок багата, різноманітна, емоційно насичена, трапляються детальні описи, своєрідні діалектні форми.

Композиція буковинських казок чітка і струнка, сюжет розвивається стрімко, динамічно, тут немає зайвої деталізації, описовості, широких зачинів та кінцівок. Відчувається давність творів, немало тут казок про богатирів – Грубого Іванка, Бориню-змієборця, Івана Царевича.

Казкарі, які часто мандрували, приносили з собою казки інших народів. Так, з російської традиції, де зберігся героїчний епос, прийшла казка «Єруслан Лазарович» (СУС 650 В\*), з молдавської – про богатиря Фет-Фрумаса, у якій вживаються окремі слова турецького походження. Позначився й вплив південнослов'янського фольклору, тут діють юнаки-богатирі, що борються з турками, зокрема королевич Марко, його друг Рильо Позарович та ін. («Про королевича Марка»).

Більш різноманітнішою і образною, через певні суб'єктивні риси більш безпосередньою і живою є казка Івано-Франківщини, мова її соковита, багата, сповнена дотепів.

Закарпатська казка є спокійнішою, предметнішою, відзначається стриманістю, суворістю, у ній відобразився світ давніх вірувань та забобонів. У ній зображено велику скруту, бідність, що змушують героя кидати дім і йти на пошуки долі.

Угорські казки регіону відображають казкову традицію колишньої північно-східної Угорщини. Вони є розлогими, набагато детальнішими в описах і зображенні, в них відчувається значний вплив літературної, лубкової традиції. Відомий угорський фольклорист Дюла Ортутаї наводить слова казкаря Ференца Чапара: «Минув тиждень, поки я розказував одну казку. Можна почати з будь-чого, стола, тарілки, що трапиться. Казка є такою, як невеликий саджанець. Розвивається життя, подібне до людського. Хто б подумав, що так вийде? Такою є казка. Яюсь я почав казку про те, що одна панночка знайшла невелику скриню. Вона узяла її, відчинила, аж там дракон. Він схопив її й поніс. Що сталося з нею, це я розповідав тиждень. Казка розвивається так, як нам хочеться, аби лише була основа, а до неї всього можна додавати» [Ortutay 1985, с. 159]. Для угорських казок регіону властиве вживання загально казкових епітетів, які водночас співвідносяться з місцевістю: «Деся за Тридев'ятим морем, за Береговим, у бік Червоної корчми».

Усталені звороти, зокрема формули, загальні місця тощо, з одного боку, відображають загальноукраїнську традицію, з іншого – мають певні відмінності чи є ознакою власного смаку (зачин «був де не був», фінальна формула з римуванням слова «кінець», часте вживання закінчень «й досі живуть, якщо не повмирили», «сів я на весло – сюди мене принесло»). Місцеву традицію відображає зачин: «Давно, давно це було, ще за царя Тимка, коли була земля тонка. Хоть де носом пробив, та й води ся напив. Тепер і чеканом ся не докопаш. А в Карпатах у нас було води немало. Всі потічки і річки карпатську пісню співають. Та за Дунаєм карпатяни і без води вмирають».

У казках багато дотепних порівнянь, деякі з них мають етнолокальний характер: «Та цар уже й налякався того великана, у котрого *голова така, як бочка, а ноги товсті, як бербениці*, а до того ж *високий, як хащові дерева*» [Дерев'яне чудо 1981, с. 112]; «А коли прокинувся, то вимок, як *конопля, і посинів, як курячий пуп*» [Казкар 1995, с. 93]; *Блоха* може бути, як *дика свиня*, кроки – *широкі, як у коломийського злодія*.

Незвичні порівняння, нехарактерна поведінка, гра слів тощо створюють гумористичний ефект: «Король... напився так, хоч йому зуби рви. Іде і співає, аж ліс розлягається» [Казки Буковини 1973, с. 154]. «Йди собі від нас, бо Сурка з тобою не бажає жити! Аптекарства тебе не навчу, бо ти в ліках ні бе ні ме ані кукуріку!... – Ви ще будете колись бекати і мекати» [Чарівне горнятко 1971, с. 168].

Багато в мові казок і діалектизмів, є тут ті, що вживаються повсюдно в регіоні – солонина, бунда тощо, а є й локальні. Бідняк тут називається *сирохманом*, *худобним чоловіком*. Із закарпатських це такі, як *чмовхалка* – пристрій для розчісу-

вання вовни. Від *ощипка* – пласкої хлібини утворився чарівний «ощипочок-дрімливочок», з'ївши який, персонаж засинає. Чарівною є й *пищалка* – сопілка, загравши в яку, герой збирає своїх помічників. Персонажі можуть питати, дізнаватись щось чи *звідувати*, йти, держати путь чи *дорожити*, доглядати – *дозирати*, *сокотити*, кричати – *гойкати*. Селами в закарпатській казці мандрує *чипкар* – мандрівний крамар, дівчина дарує хлопцеві *ширіночку* – хусточку, батько часто іменується *няньом*, квітка – *чічкою*, пташка – *потєю* тощо: «Іван вхопив із молодшої дівки *жуковину* й *ширіночку*. *Айбо* ніхто *не голосив нич*» [Зачаровані казкою 1984, с. 43]. Власне, майже в кожній збірці казок подається словничок діалектних виразів, частина яких перегукується зі словами з інших збірок, а частина є суто локальною творчістю.

Є й тут й інші діалектні вирази: «...підлогу зарвати, під йійі лішком, там йи така *шкараба* (нь-би так така, що у нас називайтесья жаба, така велика шкодит: так вона падохати, то уже бувай здороу); вона там сидит і дихайи, і йійі то шкодит» [Роздольський 1895, с. 69]; «Підкрутив стрілець вуса, *чмиркнув* горівки, *набрав фанаберії*, щось говорить, ніби цікаве» [Казки Покуття 2001, с. 303].

Та найбільше на розмаїття казкової картини краю вплинули численні запозичення, взаємовпливи різних національних спільнот, що проживали тут впродовж багатьох років. Дослідники зазначають, що саме в усній прозі ці запозичення є найпліднішими. Так, С. Неклюдов, розглядаючи проблему дифузії текстів, їх змістових елементів і формальних структур, здатних циркулювати між неспорідненими (і спорідненими) народами у досить широких географічних межах, писав: «Ще Ж. Бедьє зазначав, що найлегше засвоюються чужі вимисли, важче – вірування, ще важче – почуття. Звідси випливає, що найбільш „запозичуваними“ виявляються чарівні казки (вимисли), не пов'язані з віруваннями (або ж засновані на загальнолюдських моральних чи соціальних спостереженнях), а також загадки і прислів'я; далі йдуть оповідання з історичними, релігійними та іншими елементами; потім – народна медицина, астрономія, забобони („вірування“), нарешті, ліричні пісні („почуття“) та історичні перекази, що цікавлять лише даний народ [Неклюдов 2004, с. 9]. Свого часу Е. Померанцева також зазначала: «У процесі взаємодії усної прози різних народів мовний бар'єр відіграє меншу роль, ніж в освоєнні іншомовних творів інших фольклорних творів, особливо віршованих. Двомовність спричинює обмін у фольклорі. Виконавці казок, переказів, бувальщин залежно від конкретних умов, обставин і складу аудиторії легко переходять з однієї мови на іншу, охоче і часто непомітно для себе залучають до свого репертуару іншомовний матеріал – сюжети, образи, мотиви, навіть прийоми – з фольклору інших народів» [Померанцева 1979, с. 101].

У народній прозі Українських Карпат помічаємо вплив кількох іноетнічних традицій, чи не найсильнішим, зокрема на Закарпатті, є вплив угорського фольклору, адже ця нацменшина тут є найчисленнішою після українців, при чому окремі угорські лексичні запозичення – зрозуміло, часто в зміненій формі – побутують у всьому регіоні (*бунда*, *газда*). Деякі з цих запозичень – *газда*, *летінь* – увійшли до загальноукраїнської традиції і вже навіть не сприймаються як іноетнічні. Слово



«легінь», яке означає *хлопець* і є нейтральним в угорській мові, в українській набуло позитивного забарвлення, тобто це гарний, дужий парубок (про угорські запозичення йтиметься далі). Тут доречно навести спостереження С. Грици про різні форми спонтанних контактів на фольклорному пограниччі. Дослідниця пропонує розглядати їх як *систему кіл, що стикаються та перетинаються*. Центр кола – *ядро* – завжди тяжіє до збереження доміантних, нормативних ознак культури конкретного етносу, тоді ж як на периферії кола під впливом іншорідного оточення утворюються лабільні ділянки, відкриті до сприйняття іноетнічного та варіювання доміантних ознак відносно центра (ядра). Грица виокремлює також рівні фольклорних зв'язків, серед яких важливими є: «1) біо-етнолінгвістичний, який вказує на те, що: а) етноси можуть бути між собою генетично та мовно спорідненими (українці, білоруси, росіяни); б) генетично споріднені і мовно віддалені (українці, чехи, болгари); в) генетично і мовно неспоріднені (українці, угорці, німці); 2) соціально-економічний, що вказує на близькість чи віддаленість господарських типів культури сусідів і опосередковано впливає на жанрову та стилістичну структуру народної творчості; 3) соціально-ідеологічний, який вказує на несуперечливі зв'язки етносів, їхні тривалі історичні контакти чи суперечливі, що зумовлені національним, конфесійним протистоянням тощо; 4) фактор іманентної специфіки порівнюваного матеріалу, який функціонує в системі контактів (мається на увазі, що фольклорні роди, види, жанри неоднакові з погляду їх функцій та мобільності в системі міжетнічних зв'язків, асиміляції, інтеграції)» [Грица 2002, с. 52].

Значним є й польський вплив. Так, у казці «Як дурня женили» висміюється гоноровитість, зверхність польської шляхти, тут навіть дурник Мундзьо прагне пошлюбити шляхтянку: «– Та з ким оженю, коли *паненок* мало, а *хлопки* не хочу!». Окремі польські мовні вкраплення підкреслюють риси персонажів, характеризують їх з іронією. Так, Мунзьо співає: «Гоп-са-са, ковбаса, *мазуречик* Мундзьо! Гей-га!». Мова його матері – Ванди Холерської (від слова холера) теж пересипана польськими зворотами: «Мундзьо, завтра в костьолі буде *набоженство*. Вберися *файненько* і підеш туди. Там будуть *слічні паненки*. Кинь на котрусь оком – може, *сподобаєш*». [Чарівне горнятко 1971, с. 48]. Польські мовні вкраплення створюють поляризацію полюсів таких характерних бінарних опозицій казки як «бідний/багатий», «свій/чужий», надають мовленню експресивності: «– Ми подаємо до суду, це образа *гонору!*» [Там само, с. 49]. «Ніц-нічого не розуміє». «Нех бендзе! Най тебе шляг трафить!» [Там само, с. 51].

В іншій казці «Хитрий швець» польські звороти вводяться до портрета типового героя побутових казок – хитрого бідняка, шевчика, який, намагаючись говорити по-польськи й видаючи себе за слугу пані, хоче надурити присутніх: «Жидівко! Давай *виштки* були, *кільо маш*, а пані зараз *заплаці*»; «Я *ездем* муляр, я тутай *напрзецівку* *мам ставиць* дом» [Казки Покуття 2001, с. 270, 271].

До лексичних польських запозичень належать також слова: *алмужна* – милостиня, *вонтптити* – сумніватися, *вишелкі* – всякі, *допіро* – тільки що, *жигнатися* –



прощатися, *кобіта* – жінка, *довшім* – зовсім, загалом, *миа* – католицька обідня, *презент* – подарунок, *пукати* – стукати, *сигнет* – перстень, *розказ* – наказ, *нендза* – нужда, *вельон* – фата, *захорувати* – захворіти, *обрус* – скатертина, *кавалок* – шматок, *збуй* – розбійник, *вар'ят* – шаленець, *вандрувати* – мандрувати, *слічний*, *файний* – красивий та інші. Трапляються в казках й історизми, а саме *жовнір*, *цісар*, *москаль* та ін. Слова *баль*, *бальовати* є польськими чи угорськими запозиченнями, адже опис балів є нехарактерним для української фольклорної традиції.

## Мадяризми у казках Українських Карпат

Уснопоетична творчість кожного народу розвивається не лише за рахунок збирання й еволюції власних національних надбань, а й шляхом запозичення, переосмислення, засвоєння, а то й неприйняття елементів інших культур. Часто такі запозичення так глибоко засвоєні іншою культурою, так органічно входять до її складу, що повністю забувається їх іноетнічний характер і походження: «... порівнюючий досвід над народними казками збагачує наш розум, розширює наші симпатії, дає нам пізнати (може краще ніж що інше) загальне братерство цілого людського роду» [Клоустон 1896, с. 5].

Ще Веселовський свого часу висунув концепцію «зустрічних течій». Згідно з нею засвоюється лише те, у чому є потреба, причому передбачається обов'язкова наявність аналогій між традицією, що сприймається і що сприймає. Запозичення мобілізує можливості приймаючої традиції, переорганізовує її фрагментарний матеріал (формули, мотиви тощо), породжуючи тим самим нову якість; засвоєння є завжди переробкою і розвитком у сприймаючому середовищі [Веселовський 1938, с. 221].

Про це пишуть і дослідники пізнішого часу: «Водночас очевидно, що так зване запозичення не може бути механічним процесом. Запозичені елементи, для того, щоб увійти в традицію, мають бути адаптовані функціонуючою системою національного фольклору, перероблені і пристосовані до неї, з „чужих” мають стати „своїми”. Таким чином, будь-яке запозичення не може не бути процесом творчим за своєю суттю, обумовленим певним комплексом факторів – етнокультурних, соціальних, естетичних тощо» [Померанцева, Чистов 1979, с. 4].

Узагальнюючи численні приклади, вчені розрізняють різні рівні та форми міжетнічних зв'язків. Так, угорський учений З. Уйварі виокремлює контакт, взаємодію, зв'язок, паралель-аналогію [Újvári 1996], де аналогія є першим кроком до встановлення зв'язку, контакт – його поверхневою формою, а взаємодія – двостороннім рухом культурних явищ.

З. Уйварі вирізняє ще два типи міжетнічних зв'язків: міграцію та колонізацію.

Рівні запозичень у народній культурі загалом з'ясовує російський дослідник В. Лапін. Так, першим рівнем він вважає окремі запозичення – побутові, господарсько-культурні, обрядово-лексичні та ін. Другий рівень – «сакралізація» деяких не-





трансформованих іноетнічних запозичень, виникнення-створення гібридних форм, перекручених перекладів деяких фольклорних сюжетів, образів, термінів тощо.

Третій рівень – трансформація запозичених елементів, образів, сюжетів і форм, включення їх до власних жанрово-стилістичних і семантичних систем. Четвертий рівень – активна структурно-стильова інтеграція, далі п'ятий – фольклорна двомовність, шостим є рівень бінарно-етнічних (іноді й тернарних) жанрово-стильових фольклорних систем, обрядових і святково-обрядових фольклорно-етнографічних комплексів; паралельне функціонування деяких фольклорних жанрів, видів чи форм на різних мовах. Сьомим рівнем Лапін вважає культурно-мовну асиміляцію, зміну фольклорної свідомості, та, як результат, етнічної самосвідомості; виникнення традицій різної історичної глибини [Лапін 2003, с. 33, 34].

Учений пропонує також термін міжетнічний простір традиційної культури як сукупність двомовного фольклорного середовища, особливого продуктивного стану фольклорної традиції і виникнення в ній різноманітних художніх форм [Там само, с. 35].

Ці процеси ми спостерігаємо й на Закарпатті, де перехрестилися шляхи різних культур, зокрема угорської та української.

Запозичення відбуваються на різних рівнях – від сюжету чи мотиву до мовного вкраплення.

В угорських казках у 23-х варіантах існує мотив «дерев до небес», який угорські дослідники вважають відгомонам древнього шаманізму – шаман лізе на дерево, аби передати богу душу жертвовної тварини. У казці ж йдеться про героя, який, вилізаючи на високе дерево, знаходить земне життя там, де мешкає королева (свого часу її туди заніс дракон), і бере її за дружину (MNK 317\* (*Дерево до небес*)). Цей мотив існує як окремо, так і в контамінації з іншими типами та мотивами. Він за винятком однієї сербської та хорватської, безперечно, запозиченої, версії невідомий слов'янській традиції. Тому видається цікавим те, що в західноукраїнському фольклорі натрапляємо на кілька версій цього мотиву. В СУСі зазначено, що він походить із збірки закарпатського казкаря Ю. Ревтя [Біда і щастя]. Угорський дослідник А. Дьомьотьор на основі аналізу трьох, записаних П. Лінтуром казок, робить спробу дослідити, з якого регіону Угорщини, від якої етнографічної групи були запозичені ці казки [Dömötör 1979]. Вони, виявляється, походять з трьох регіонів, від трьох казкарів. Це «Високе дерево», записане від Короловича із с. Страбичеве, «Високе дерево», записане від Калина із села Горінчеве, «Високий дуб» – від Васько із Заріччя. Дьомьотьор, порівнюючи казку із збірки Короловича з відповідною угорською, доводить, що вона запозичена від угорської етнографічної групи чанго. Він вважає, що відомий на Закарпатті казкаря Королович перейняв цей сюжет від угорців чанго, які в пошуках роботи могли примандрувати на Закарпаття. І справді, у передмові до збірки казок, записаних від Короловича («Три золоті слова», Ужгород, 1968), Лінтур згадує, що той працював на залізниці й там часто спілкувався із словаками та угорцями, розумів угорську мову.

Побувають у казках Закарпаття та сусідніх територій інші угорські мотиви, до прикладу про короля, «одне око якого плаче-сміється» (MNK 453 \*\*). Одне око короля плаче, а друге сміється. Його сини один за одним намагаються довідатися про причину цього, та це вдається лише наймолодшому. У закарпатських казках можна знайти багато контамінацій цього мотиву, наприклад у казці про Івана Фармудзя (453\*\* + ATU 304 + 300 + 556F\*\*).

Багато мадяризмів вжито в таких складових казкової поетики та стилю, як традиційні ініціальні, фінальні та медіальні формули. В угорському фольклорі (а також у фольклорі турків, албанців, частково іспанців та португальців) поширені часткові формули на кшталт «раз був, де не був», «був раз, де не був», «був, де не був», «і як було, як не було», про які угорський дослідник минулого Ш. Шоймошши писав: «... ми маємо справу з традицією, яка існувала ще до здобуття угорцями батьківщини в регіоні Карпат» [MNL 1979/2, p. 570].

В українських казках Закарпаття це теж одна з найуживаніших формул, причому як і в угорському фольклорі вона ритмізована. Інколи цей вислів є частиною розширеної формули просторової і часової невизначеності дії, наприклад «раз був де не був, за 77 орсагів, а за тим на 10 блошачих скоків»; «В сімдесят семом краю, за склянчатою горою, за дідовою бородою ходить заєць коло хлівця, їсть пласток сінця. Чи казати вам казку з кінця?». До речі, символічне число 7 та його варіанти є одним із улюблених в угорському, й не лише, фольклорі.

В українських казках є й інші – медіальні та фінальні формули, запозичені в угорців, які надають казкам колориту, сприяють динаміці розвитку дії, яскравості характеристик персонажів, картин природи тощо. Це такі вирази та їх варіанти, як «з дурної дірки дурний вігер віє»; «сперед мене видно, а позад мене темно»; «ще й досі живуть, якщо не повмирили», «герцоги, барони, графи, навіть вибрані циганські хлопці». Паралеллю до останнього прикладу на Східній Україні можна назвати ампліфікаційний зворот: «А людей півцарства зійшлося: і старі, і малі, і пани, і багаті, і старці убогі. Як на ярмарку» [Семиліточка 1990, с. 139].

У казках Закарпаття популярним є угорський фінальний мотив, коли йдеться про те, що в мішок вміщують великі ріки країни, й він стоїть, підпертий стіною. Річки звільняються тоді, коли хтось ненароком під час танцю шпорами розриває мішок. Інколи такі фінальні формули перетворюються в розгорнуті описи фантастичних пригод казкаря з описами їжі на напоїв, перебігу весілля та його власних вчинків, над якими він сам підсміюється: «Там велика свадьба була. На тій свадьбі і я був за іноша. Спершу їсти панам носив, потім пішов і я трохи заграти. Справив собі з вівсяної соломи та й із листя шаркантьови, ходив туди, викручуючись. Поливка у чотирьох міхах була вся спакована. Раз, як я іграв, запнувсь шаркантьовом за міх, міх розповорвся, поливка вилялася, стала велика вода. Я тоді напудився та на піч, із печі на під, а вода всюди за мною. Ось дивлюся, а он той (показує на когось із присутніх) хотів утопитися у тій воді, найшов на поді залізні вила, лиш такі, що діти ними бавилися, я хотів подати йому, але не потрапив, лише кинув у нього. Хай

подивиться хоть хто, чи не має там знак – дві дірки (вказує на нас) де його пробив. Вода пішла на під, я найшов із горіха шкарлупину, сів у неї, не мав чим гнати, узяв стебло, та тим. Вода мене несла – із чотирьох міхів весь світ залляла. Там було помело, за мною путь замело» [Дерев'яне чудо 1981, с. 63]

З угорської запозичені й деякі художні засоби. Поряд з іншими порівняннями, наприклад «бідний як церковна миша» тут повторюються такі: «жив один бідний чоловік, й у нього було діточок, як у *решеті дірочок*... а діти більше голодували, ніж були ситими» [Зачаровані казко 1984, с. 336]. Про красу дівчини (рідше хлопця) говориться «така (сліпуче) *красива*, що на *сонце можна дивитися, а на неї ні*».

У діалозі героя з відьмою часто варіюють загальне місце казки: «Твоє щастя, що ти назвав мене мамкою /що ти так гарно привітався, бо інакше я б тебе проковтнула /ти став би на голову коротшим», які угорські дослідники вважають відгомонам древніх угорських вірувань, до яких існує багато східних паралелей [MNL 1982/5, р. 19].

Поширеним атрибутом угорського фольклору є замок, що обертається на качиний/гусячий ніжці (у східних слов'ян це хатка на курячій ніжці), на який теж натрапляємо у закарпатських казках (до прикладу «семиповерховий палац на качиний ніжці»).

Серед казкових героїв та персонажів побутують, зокрема, угорські власні назви: це дівчата та жінки Маріка, Ілона, Ібойя, хлопці та чоловіки Лайош, Лаці, Ферко, Келемен, Керестеш та ін. Так, діє угорський розбійник Шандор Ружа: «*Роужо Шандор* каже няньові: – Няню, туй – каже, – сякоє й сякоє діло. Нам, – каже, – треба глядати жон. Та, – каже, – бери сисі бесаги, та й сю *боту*, та й сі *бокончи*, та йди вже в правий бік. Та, – каже, – як ізносиш половину *бокончів* і *схоснуєш* половину грошей і зоб'єш половину *боти*, а *нич* не найдеш для нас, вертайся додому» [Казки Закарпаття 2007/20, с. 46] – (*бота* з угор. – палиця, *бокончи* – черевики, *нич* – нічого, *схоснувати* – використати).

Із запозичених назв інших персонажів це: *газда*, *газдик* (господар), *легінь*, *урфі* (паніч), *катона* (солдат), *змія-шаркань*, *кінь-татош* (чарівний), *овріяш* (велетень), *цімбора* (друг), *мачка* (кішка) та ін.

Шаркань (дракон) є також одним із персонажів угорської міфології, його дії подібні до дій українського Змія, тож в одній казці це Змій, а в іншій Шаркань. За аналогією з українською Змією зустрічається й шаркань жіночого роду: «Привела його додому *шаркань*, нагодувала горіхами і винесла на лавицю під хижу» [Дерев'яне чудо 1981, с. 70]. В окремих народних оповіданнях шаркань чи шаркун набуває рис міфологічного змія, тут коло його дій інакше.

У західноукраїнських казках натрапляємо на варіації найменувань негативно-го жіночого персонажа – східнослов'янської баби-яги. Це *відьма*, *баба-змія*, *баба-відьма*, *залізноноса баба*, *залізноноса інджи-баба*, *гінджи-баба*, *босорканя*, *босорка*, *босор*, *босоркун* тощо. Якщо назви *баба-змія*, *відьма* – є постійними у казках Східної України, то *інджи-баба* утворилося від словацького «*жежу*», назва ж босор-

каня походить від угорського «boszorkány» (босоркань), що, як і слово *залізноноса*, є угорським запозиченням. Узагалі означення *залізний* часто вживається в усно-поетичній традиції та народних віруваннях східних слов'ян [Бараг 1956, с. 20], *залізний* є атрибутом відьми, вона сама залізна, у неї залізні ступа, віник, вила, ко-черга, вії тощо. Тому угорські дослідники вважали назву *залізноноса інджі-баба* слов'янським запозиченням, однак у ході подальшого дослідження було виявлено, що означення *залізний* відоме іншим народам угорської групи і таким чином є східним спадком угорців [Béke 1957, p. 168, 169; MNL 1982/5, p. 512].

Сам епітет підкреслює надзвичайну, надприродну сили відьми, вона переграє дерево, проколює носом стіни тощо: «Чоловікові не треба було більше. Поплював у руки, взяв сокиру, та коли гупнув обухом по бабиному залізному носі, той переломився, баба закричала, а далі простерлася, як пес на паздір'ї, раз-двічі тріпнулася й померла. Айбо коли чоловік гримнув по її носі, той так загудів, що почули в пеклі: – Го-го! – закричав чорт. – Моїй мамі хтось ніс переломив... За ним! Треба схопити!» [Три слова 1968, с. 96]. Як гіпотезу, походження залізної природи *Інджі-баби* можна пов'язати з табу на залізо у первісних народів. Дж. Фрезер писав: «Забобонна заборона на використання заліза, можливо, походить з досить давньої епохи історії суспільства, коли залізо ще було новинкою і тому багато хто ставився до нього з підозрою і несхваленням. Усе нове здатне викликати у дикуна переляк і жах. Таким чином примітивні народи могли наділяти цим атрибутом істот, які викликали в них подібні почуття» [Фрезер 1980, с. 256].

Образ інджі-баби в закарпатських казках загалом близький до персонажів східнослов'янської казкової традиції (відьма, баба-яга). Однак у казках цього регіону немає такого розмежування між інджі-бабою й відьмою, як, до прикладу, між бабою-ягою та відьмою у російських казках. Тут вони виконують аналогічні функції і є, по суті, одним персонажем, діючи в одних і тих самих сюжетах.

Та найбільше запозичень ми помічаємо в мові казок, що не є випадковим, адже в основі твору жива розмовна мова: «Лексика – найбільш рухома та прониклива мовна одиниця. Власне, в ній відбиваються всі різновеликі події історії та історії носіїв мови. На підставі вивчення лексичних запозичень можна відтворити не тільки історію взаємин одного народу з іншим, але й характер таких взаємин» [Будняк 2003, с. 240].

Угорські мовні вкраплення в українських казках існують у назвах певних побутових та казкових реалій, предметів тощо: *бовт* (магазин), *керт* (сад), *варош* (місто), *каштіль* (замок), *жеб* (кишеня), *кефа* (шітка), *кабат* (куртка, верхній одяг), *бунда* (шуба), *вашар* (ярмарок), *бота* (палиця), *погар* (склянка), *сівар* (сигара), *кочія* (віз), *горсаг* (країна), *оболок* (вікно), *гатіжак* (заплічний мішок), *деца* (сто грамів), *палачинта* (корж), *Лібаварош* (Гусяче місто); занять і професій: *бирув* (сільський староста або суддя), *ковач* (коваль), *кертис* (садівник), *собоянка* (служниця, покоївка), *кочиш*, *котіш* (візник), *бокораиш* (плотогін), *югас* (пастух), *бурбіль/борбіль* (перукар), *варго* (чинбар), *бетяр*, *жівань* (розбійник), *годнодь* (поручик) та

ін. На позначення родинних стосунків вводяться угорські назви *шовгор* (зять), *бачі* (дядько) та ін.

Зрідка ці назви можуть взаємозамінятися чи вживатися як синоніми поряд з українськими, напр. *saraka* та *seginy* – бідолашний, угорське *оболок* та діалектне *визор*, синонімічним композитом є вираз *нігда-шуга* (ніколи-ніколи), друге слово якого – угорське. До прикладу – «Не те що добрий, а такий *гунцвот* (угор. гунцут), гультіпака, ланець, що більшого не може бути» [Гнатюк 1913, с. 104]. «Але що він видував. Став кричати, що горить: Огонь, фаер, *тізван!* Говорив на трьох мовах» [Там само, с. 111].

Часто спостерігаємо пристосування цих слів до мовної системи української казки. Так, з угорського «кочі» (віз) стає *коч*, *кочіга*, *кочія*, з «урфіу» – *урфій*, з «каштей» (палац) – каштіль, з «марга» (худоба) – *маржина*, «копоршу» (труна) – *копоршив*, «горду» (діжка) – *гордуй*, *гордів*, від угорського іменника «лаба» (нога) утворюється прикметник *лабатий*, «бетег» (хворий) – *бетега* (хвороба) та *бетешний*, *бетіжний* (хворий), «лабда» – *лабда* (м'яч) та *лабдатися* (гратися з м'ячем). Похідні утворюються й від «катона» (солдат) – *катуна*, *катунський*; «варош» (місто) – *вароський*, *варошани* (міщани), *варошканітан* (бургомістр), *вароська баба* (повитуха). Від угорського «ковдош» (жебрак) утворилися слова *ковдош*, *ковди* (жебрання), *заковдувати* (нажебрати), з «гасна» (користь) – *хосен*, *ізхосновати* (використати), з прикметника «батор» (сміливий) утворився прислівник *баторно* та ін.

У різних варіаціях вживається угорське «цімбора» (друг) – *цімбора*, *цімборик*, *цімборашка*, *цімборуватися* (заприятелювати).

До угорських дієслів «банні» (сумувати), «пуцольні» (чистити), «санні» (шкодувати), «енгедні» (дозволяти) приєднуються українські суфікси та закінчення й утворюються *банувати*, *пуцувати* – *пуцувати гачі* (чистити штани), *санувати*, *енгедувати/інгедувати* (прощати, дарувати). Дієслово «нінч» (немає) передається як *нич*, *не є*, до прикладу: *у мене не є грошей*.

З двох основ – угорського *мачка* (кішка) та слов'янського *їсти* складається слово *мачкоєд* (той, що любить їсти підливу).

Кількість угризмів неоднакова в різних місцевостях, це можуть бути як поодинокі слова в тексті, так і велика їх кількість: «І сказав кінь так: Не підемо нігди, бо сих *шарканів* є така мати на сімдесят *вармеди* (області) *босорканя*, вона нас ізгубить» [Дерев'яне чудо 1981, с. 48]; «Надвечір прийшов той граф, їхній *газда*, із *вадаски*, але його посестра щось намішала у їжу так, що він дуже заснув од того. Як заснув, його посестра узяла *кефу* і довго йому зі споду ноги *кефувала*, от, чи не пробудиться. Та він нічого не чув, бо дуже твердо спав» [Дерев'яне чудо 1981, с. 105]; «Пішоу він, випив *гордуй* вина, *ніпу* довгану викурив, сів на *татоша* і почав доганяти» [Дерев'яне чудо 1981, с. 87]; «Сей хлопець ходив там побіля *овріяшової* хижі із золотою *лабдою*, *лабдаючися*. Ось скочила хлопцева золота *лабда* у *овріяшову* хижу. Хлопчик почав дуже просити од *овріяша* свою золоту *лабду*. Каже: – Дайте мені *лабду*, дайте, *бачіку*, та ж вам із неї *хісна* там не

буде» [Дерев'яне чудо 1981, с. 32]; «Айбо Іван зшив собі з міха *gami* (штани), взяв паляницю хліба, сів на *somara* (осла) і – гайда» [Зачаровані казкою 1984, с. 203]; «Подякував мишці за її *faradshag* і пішов. Прийшов до нього, видить, що того нема дома, лиш *шовгориня*. Зараз же він зайшов до одної хижки і видить, що його годинник на столику лежить. Взяв у руки, отворив, вискочив звідти той *міціцький* чоловік і каже...» [Дерев'яне чудо 1981, с. 69]. Слово *міціцький*, очевидно утворилося від назви аналогічного угорського персонажа «Іці піці (малюсінський) чоловічок/панічик».

Іншомовне вкраплення може, зокрема, служити певній художній меті, так про це писала А. Ковач: «Чи герой говорить з надприродною істотою іноземною мовою, ачи надприродна істота з героєм, у цей час казкар вживає іноземні звороти й пісні з метою зробити текст достовірнішим, емоційно повнішим, іншим разом стереотипи служать для характеристики дійових осіб чи ситуацій. Вдало вибрані віршовані вставки іноземною мовою під час кульмінації роблять сцену виразнішою, сильнішою, тоді як прокляття чи тривіальний вираз пом'якшується завдяки тому, що звучить не по-угорськи. Значний гумористичний ефект криється в тому, що особа високого рангу, яка погано володіє рідною мовою, вживає ці стереотипи у невідповідному становищі чи в невідповідній формі» [Kovács 1973, p. 168].

До прикладу, у казці «Чорт Рокопал» (СУС 811\* (*Viddaj te, chogo ne lishiv doma*)) чорт співає пісеньку по-чортівськи, тобто по-іноземному, спотвореною угорською мовою, що означає для героя щось чуже, загрозове, а з нерозбірливих фраз годі зрозуміти ім'я чорта. Врешті чорт виконує те ж саме в перекладі: «Міткопал, міткосал? Озень невем Рікі-Роко-Рокопал!... Хто копає, хто косить? Ніхто не знає, що моє ім'я Рокопал!» [Казки Закарпаття 2007/20, с. 181, 182]. Герой довідується його ім'я і виграє суперечку.

Як уже згадувалося, місцеві реалії, іноетнічні вислови, діалектні елементи, поєднуючись, створюють неповторний колорит казок: «Я варю три філі: Один линчі, другу пасулю. Третю печеницю. Бо я тую приведу ввечір молодицю. Бо я Галушко-Танцош» [Казки Закарпаття 2007/20, с. 215].

Набагато рідше в мовній канві угорських казок ми натрапляємо на українські та російські запозичення. Так, це іменники: *базар*, *чабан*, *дружиніста* (дружинник), *колхозстрой* (колгоспна будівельна бригада), *лічний* (необхідний), *майка*, *начальство*, *пачкі* (зачко, пакет), *падарка* (подарунок), *паспорт*, *пост*, *суд*, *ресторан*, *шланг*, *шуба*, *самосвал*, *сервета*, *сестра* (медсестра), *стройка*, *сторож*, *всьо*, *жулік*. У реченні до цих слів додаються угорські закінчення, адже мова є аглютинативною: «De muszáj, erőszakolták, mert ott van *dohovor*, hogy neki hozzá kell menni» [Pallag 1988, p. 112] – (Та треба, примусили, бо існує договір, що він має туди йти); «Reggel megyen a *sztorozs* niézni...» [Tüzöltő nagymadár 1993, p. 135] – (Вранці сторож пішов подивитися...); «Az apja, at anyja fogja itthon várni kint a *koridorba* egy-egy pohár miér...» [Tüzöltő nagymadár 1993, p. 138] – (Батько, мати будуть чекати дома в коридорі з однією-двома склянками...); «Be is álott ü szógani.

«Oficiántkának» [Tüzöltő nagymadár 1993, p. 150] – (Найнялася вона на роботу. Офіціанткою).

Це можуть бути й інші частини мови, зокрема вигуки: *тю, ост давай*, де останнє складається з угорської та слов'янської частин.

## Король Матяш у фольклорі Закарпаття

Угорський король Матяш (1458–1490) був одним із найвизначніших правителів пізнього середньовіччя у Центральній Європі. Він багато зробив задля зміцнення імперії, її економічного, культурного піднесення, законотворчості.

У народній пам'яті він залишився як добрий, справедливий король, переможець турків. Невдовзі після смерті його особистість стала легендарною.

Багатий фольклор про короля Матяша існує не лише в угорців, а й у народів, які проживали з ними в одній державі – словаків, румун, українців-русинів, хорватів, словенців, румунів, німців. У південнослов'янських народів він виступає як герой юнацьких пісень, у словаків та русинів зустрічається переважно у прозовій творчості тощо. Закарпатська уснопоетична творчість протягом кількох століть зберігає пам'ять про угорського короля, хоча зрозуміло, що з часом ці події ідеалізуються чи переоцінюються, починають пов'язуватися з іншими іменами тощо. Сюди приєднуються і мандрівні мотиви, які переходять від народу до народу. О. Веселовський писав: «... Проте не можна позбавляти народ, що зазнає впливу казки, права бажання вибору: щось запам'ятовується краще, аніж інше, бо цікавіше; з'являються улюблені казкові герої, які обростають чужими та своїми оповідями. В цій організації казкового капіталу, безсумнівно, мають відобразитися симпатії і смаки тої чи іншої народності, що визначаються вибором і способом засвоєння. Я вказую лише теоретично на можливість такого виділення національного в загальнонародному, не приховуючи від себе труднощів у виконанні завдання. Важливішим є наступне: засвоєння чужого казкового матеріалу неможливе без певної схильності до нього у приймаючому середовищі. Подібне притягується подібним, хоч би подібність і була абсолютною, як між зародком і розвинутим організмом, між казковими типами і найпростішими сюжетами, притаманними фантазії диких, і стрункими казками, що впорядкували ті самі типи сюжетів. Запозичена казка йшла назустріч місцевим зразкам і уривкам фабул, вона їх організовувала та сприймалась завдяки їх існуванню, легенда про св. Георгія зміеборця пустила корені в більш давню казку про героя, переможця змії, так само, як ця запозичена казка, зі свого боку, прищепилася до широко розповсюджених уявлень про героя, що поборов чудисько, дракона і т. д. З цього погляду в кожній казці має бути і своє, і чуже, теорія запозичення подає руку теорії самозародження» [Веселовський 1938, с. 221].

Усні перекази й казки про короля Матяша у закарпатській традиції здавна привертала увагу багатьох дослідників. Народні перекази про короля, зокрема про

його поєдинок з Поган-дівчам, ще на початку століття друкує І. Семан в угорсько-му журналі «Етнографія», у 1893 році у журналі публікується матеріал про Матяша із зібрань М. Врабеля, народні перекази про короля ми знаходимо у В. Гнатюка [Гнатюк 1896, 1898], а трохи пізніше наукову працю на цю тему пише Е. Перфецький [Perfekci 1926, 1965]. Грунтовне дослідження народної традиції про короля у народів вздовж Дунаю здійснює З. Кузеля [Кузеля 1906], який зауважив, що з Матяшем пов'язувалися різні традиції, і, одного боку, цей фольклор має багато спільного, а з іншого – він позначений національною своєрідністю. Учений зазначає: «Його популярність справді надзвичайна: про нього знають не лише Угри та його тісніша вітчизна, але й інші народи, що замешкали або мешкають у пограничному краї. Сербо-Хорвати оспівують його у своїх епічних і жіночих піснях, а Словінці оточили його таким німбом героїзму і таємничості, який припадає на долю лише національним героям. Слава його імені і подвигів пішла навіть на північ і удержала ся донині в оповіданнях українських гірняків Угорської і Галицької Русі. Згадки про Матвія полишили ся також у словаків і дали початок баладі, яка розійшла ся по Моравії, Чехах і Лужицькій Сербії» [Кузеля 1906, с. 1]. Дослідженням закарпатської оповідальної традиції про відомого короля займався й відомий збирач і дослідник закарпатського фольклору П. Лінтур [Лінтур 1940/41]. У своїй статті Лінтур пише про хибність припущення Перфецького, за яким дані перекази поширилися лише з району Ужгорода. Він вважає, що вони утворювалися і в інших місцевостях, а також різними шляхами – через батракування, лісосплав, книжним шляхом – запозичувалися в угорців Алфьолда. Про особливості фольклору про Матяша в українців Східної Словаччини пишуть Вархоли [Вархол Н. – Вархол Й. 1986], які розглядають сюжет про боротьбу з Поган-дівчам, відомий лише в українців. У наш час вивченням слов'янської традиції про короля Матяша займається угорська дослідниця І. Кріза [Кріза 1998], яка була упорядником збірника «Король Матяш у народній традиції» [Krizsa 1990], присвяченій 500-річчю з дня смерті видатного правителя. Кріза у дослідженні закарпатської традиції про Матяша (одна з її статей перекладена на українську мову і опублікована в ж. «Народна творчість та етнографія», 2005, № 2) залучає не лише закарпатський та угорський матеріал, а й міжнародні джерела та дослідження, виокремлює кілька тематичних циклів про нього: «1. Обрання Матяша королем; 2. Перемога надприродної істоти; 3. Встановлення справедливості перевдягненим королем; 4. Мудрий король та людська мудрість; 5. Роль короля, готового прийти на допомогу, у формуванні мікросередовища» [Кріза 2005, р. 61].

У 2001 році у Ніредьгазі в Угорщині вийшов у світ збірник матеріалів про короля Матяша, яку упорядкував І. Керча [Керча 2001]. Сюди увійшли русинські та деякі угорські (у перекладі) народні казки та перекази про Матяша, а також історичні дослідження про короля, пов'язані із Закарпаттям. У передмові автор розповідає про місце короля в історії та фольклорі Закарпаття, дає огляд збирання і дослідження русинського фольклору про короля Матяша, описує окремі сюжети.



Зазначимо окремо, що на Закарпатті зберігся й угорський фольклор про Матяша, який значно вплинув на українську фольклорну традицію [Ungi népmesék 1989; Tűzoltó nagymadár 1993].

Розглядаючи карпатоукраїнський фольклор про короля Матяша, слід зауважити, що сюди увійшли народні перекази та казки, у яких Матяша зображено відповідно до вимог згідно з законами цих жанрів.

Виникає запитання, чому ж король Матяш так органічно увійшов в українську традицію і чому саме в певні жанри, певні сюжети?

Вже зазначалося про проблеми передачі – запозичення на фольклорному пограниччі. Не зважаючи на певний різнобій у термінології, всі дослідники одностайні стосовно того, що будь-яке запозичення не може бути простим перенесенням, воно має знайти сприятливий ґрунт для закорінення, переробитися, відшліфуватися для того, щоб органічно увійти в чужу мову, культуру, свідомість.

Наголосимо на тому, що перебуваючи протягом багатьох століть в одній державі, українці-русини брали участь і в угорських історичних подіях, тож у пісенному та прозовому фольклорі ми, природно, знаходимо багато угорських героїв (Ракоці, Кошут), сюжетів та мотивів [Musketik 2004; 2006]. Іншим визначальним чинником було складне політичне та економічне становище Закарпаття, що також позначилося на його фольклорі. До того ж Закарпаття відчувало й національні утиски, коли вищий клас часто репрезентували іноземці. Тому в уснопоетичній творчості особливо відчутне прагнення до справедливості, покращення життя, покарання кривдників-панів тощо. Недарма тут діють благородні розбійники, опишки, вихідці з селян, які мстять за кривду – свою та односельчан.

Торжество справедливості не могло відбутися в житті. Тож воно реалізується в художніх творах, і таким жанром, де всі мрії та бажання здійснюються, є казка, яка до того ж має дидактичний, повчальний характер. Відповідно до своєї моралізаторської установки казка чітко розмежовує добро і зло, бідних і багатих, добрих і злих тощо. У казках у ході пригод героїв завжди встановлюється справедливість (у народному розумінні), тому образ справедливого, чесного короля, захисника селян, знайшов на Закарпатті сприятливий ґрунт: «Valamikor, mikor Mátyás kiráj uralkodott, hát ű rendszerint álruhába járt az országba, mert ki akarta ösmerni, hogy hol hogy bánnak a szegíny emberekkel, meg hogy mijen az ország, hogy van megéligedve a níp a kirájjal meg a fizetissel. Álruhába öltözött, paraszti ruhába, oszt úgy járt a városokot, falvakot» [Ungi népmesék 1989, p. 375] – (Колись, коли володарював король Матяш, він часто перевдягнений ходив країною, бо хотів взнати, де і як кривдять бідних, і що діється в країні, чи задоволений народ королем і заробітком. Перевдягався у селянський одяг і так мандрував містами, селами); «Ez a király feltette magába, hogy ű megnézi az országot, osztán megnézi, kinek mi a baja, szüksége, osztán ahun lehet, segít. Hát így járt erre mifelénk is a Verhovinán. Nem vót erre se vasút, se ötomobil, de még jó út se igen vót. Csak arra vigyázták az urak, akik kísérték a királyt, hogy valami hegyszakadékba ne essék bele. Hát nem is esett, mert nemcsak az emberek vigyázták rá, hanem még az

égből is tartotta a Szűz Mária a kötőjét, hogy ha el tanál esni, abba essen bele a jó király» [Felsőtiszaei 1956, p. 370, 371] – (Цей король взяв на себе обов'язок оглянути країну, далі подивитися, у кого яка біда, потреба, й потім він чим зможе, допоможе. Так він і ходив тут поміж нами по Верховині. Не було тоді ані залізниці, ані машин, та й шляхів добрих не було. Пани, які супроводжували короля, стежили лише за тим, аби він не впав у якесь провалля. Та він не падав, бо не лише люди берегли його, а й Мати Божа тримала з неба фартух, щоб підхопити його, як падатиме).

До того ж у казках Закарпаття популярним є образ мудрого старого (діда-всевіда тощо), який допомагає людям, розуміє їхні біди і проблеми, дає мудрі поради тощо.

Таким чином, ідеалізований образ героя містить такі якості як мудрість, справедливість, чесність, доброта та ін. Бінарна опозиція *бідний – багатий* тут вирішується таким чином, що король Матяш має селянське походження, тобто він свій, з бідняків, а опозиція *свій – чужий* стосовно національності медіюється так, що Матяш виявляється русином за походженням і за вірою. Він входить до кола власних національних героїв і діє в знайомих казкареві й слухачам обставинах.

Королем (царем) він стає з Божої волі, за призначенням. Світовий мандрівний сюжет про вибори короля за допомогою літаючої корони та розквітлої галузки набуває тут місцевих особливостей. Щоб надати оповіді достовірності, збудити симпатію до головного героя, казкар вводить до сюжету місцеві реалії. Так, хлопець-русин походить з с. Оріховиця на Закарпатті («Як простий хлопець з Оріховиці став царем»), він служить у газди Галайди, оре поле тощо. Однак стати царем йому судилося ще при народженні, про що засвідчується вже у зачині казки, а згодом його господар – коваль помічає у нього на плечах золотий хрест і передрікає майже по-біблійному: «Я слуга твій буду, не ти мій!» [Легенди краю 1972, с. 27]. Про коронацію люди прочитали з газети (сучасні реалії) і пішли в Царгород (Будапешт). Коли корона вибрала Матяша (Матвія, Матія) й пани не захотіли його робити королем, «робітничий люд став за Матвія: – Хай живе наш цар Матвій!» [Зачаровані казкою 1984, с. 235]

Згаданий мотив часто введено до відомої на Закарпатті оповіді та її варіантів про короля Матяша і Поган-дівча (Поган-дівку) та Невицький замок (цей сюжет детально описана в І. Кризи, 2005). Власне, легенди про замки, до прикладу Ужгородський, Мукачівський, дуже поширені у краї, вони пов'язуються з різними війнами, їх володарі часто є жорстокими іноземцями [див. Закарпатські замки 1995].

Так, у казці «Замок у Невицькім та король Матяш» Поган-дівча, туркеня, є, з одного боку, втіленням жорстокого правителя-чужоземця (погана), з іншого – язичницьких сил («погань» з угорської – *язичник, язичницький*), і вже цим ворожа місцевим мешканцям. В одному з варіантів дається пояснення самої назви замку. Поган-дівка була потворна, негарна, але володар Ужгородського замку силою оженив свого сина з нею. Збудували замок. Тоді володар сказав: «То не мій, то моєї невістки замок. Невістчин замок» [Сенько 2003, с. 124]. Звідси – Невицьке.

На боротьбу із завойовницею, яка осіла в Невицькому замку, стає король Матяш. При цьому він використовує не лише свою силу, а й хитрість. Він назбирав багато



худоби, наказав обвішати її дзвіночками, людям роздав палиці, свічки, і таким чином озброєний натовп зі страшним гуркотом рушив на твердиню. Дівка злякалася, гадаючи, що війська дуже багаті і вирішила тікати. Та Матяш вступає у двобій з Поган-дівчач, яка намагається втекти від нього на чарівному коні – татоші, і вбиває її. Далі їде до Туреччини і там бере в полон султана. Потому повертається до Угорщини, закладає так кілька замків на території сучасного Закарпаття і захищає місцевих жителів: «Та як забрався Матяш-король з військом до Угорщини, та й короловав, доки жив. Розбив замок у Хусті, замок у Кіральгелленцу, розбив замок у Середнім, розбив замок у Невицькім і тепер пустою стоять. І хто би не вірував, то очима міг би увидіти, бо так воно й є. Він *тримав руську віру, тримав з народом благочестивим*, боронив Угорщину» [Легенди Карпат 1968, с. 123].

Оскільки в історії король Матяш прославився як переможець турків, існують й інші сюжети на цю тематику. Власне, у закарпатському фольклорі широко відобразився цей період боротьби із жорстокими нападниками, яких називали «песиголовцями». Матяш та його батько Янош Гуняді вели переможні війни проти турків, про що згадано в творах «Як пани знущалися з солдатів-героїв», «Павло Киниж» та ін. Так, Павло Киниж тут є простим хлопцем, якого відшукав Матяш і забрав до своєї Чорної Армії. Його зображено в дусі казкових героїв-богатирів, він має страшну силу, гне підкови, піднімає коня Голіафа, який теж у нього надзвичайний.

Матяш зустрічається з солдатом-інвалідом, який воював у військах його батька Гунядія. Янош Гуняді тут, як і Матяш, є сміливим, простим у поведженні, цінує власних солдатів, особисто тисне руку героєві-ветерану. Матяш не лише винагороджує солдата, а й повертає маєток у с. Келечин його власниці, звільнює від кріпацтва усіх солдатів-ветеранів. Звільнення від кріпацтва пов'язується у фольклорі українців-русинів і з іншим угорським героєм – Лайошем Кошутом. Усі згадані твори мають патріотичний характер.

Власне, Матяш у казках часто допомагає солдатам, сам перевдягається в солдата, і це не випадково – адже вояк є позитивним персонажем західноукраїнської казки.

У творах згадуються й давні історичні реалії, що вплітаються в інші сюжети. Так, у казці «Як Матяша били в Коложварі» розповідається про те, як пани перекручують справедливий «Матяшівський закон» і «Матяшівську плату» за тяжку працю, про що Матяш довідується на собі ж. Це популярний сюжет «напис на колоді», що існує в різних варіантах. Тут же зазначається, що він був «носатий», що й справді видно з портретів.

У творі «На чумальовських Дубниках» згадуються монети із зображенням короля Матяша. Він дає грамоту про безплатне користування ропою соляного колодязя у Шандрові (Олександрівка), у деяких варіантах це робить Марія Терезія.

Король Матяш у новелістичних казках Закарпаття нічим не відрізняється від простого селянина – він розуміється на худобі, виноградарстві («Як Матяш гостив простаків і панів»), займається фізичною працею – рубає дрова тощо, є фізично витривалим. Матяш тут постає хитрим і винахідливим, він питає в панів та селян,

як вони хочуть частуватися: по свинськи чи по-маржинськи? Досвідчені селяни пригощаються по-свинськи, тобто їдять і запивають водою, а благородні пани по-маржинськи, тобто спершу отримують їжу, а запивати нічим, адже рогата худоба п'є воду пізніше. Основна думка твору звучить у словах Матяша: простий чоловік є розумнішим за пана.

Розповсюдженням є сюжет про праведну помсту, справедливе покарання Матяшем панів за причинену йому чи простим людям кривду. Він не просто карає винуватців, а вчить їх, наочно показуючи помилку, ставить їх у такі самі умови, які вони створили для когось («Як Матяш обробляв панами винницю»).

Позитивний вплив створено також за допомогою гумору, іронії, інколи сатири, якими сповнені казки про Матяша. Так, у казці «Поділена нагорода» (АТУ 1610) Кожум'яка (загальноукраїнський казковий герой) ніс королю в подарунок щуку, а охоронці вимагали від нього частину майбутньої нагороди. Він попросив у нагороду палиці, які й отримали зажерливі вартові. А чоловіка за винахідливість Матяш нагородив золотими монетами.

Матяш завжди чинить мудро і обережно, аби не скривдити невинного. Так, у казці «Псячий торг у Будапешті» вівчар, у якого пропали вівці, проситься стати вояком у Матяша. Та той, розуміючи, чим має займатися вівчар, і знаючи, що він не візьме грошей просто так, продає його собак у Будапешті й дає йому гроші на нову отару. Про це побутує приказка «Раз був у Буді пісій/псячий торг» – тобто удача, яка не повториться.

Так само делікатно і мудро король Матяш діє в казці «Про царицю як писанку» [Як то давно 2003, с. 307, 308]. Одному гончареві сподобалася дружина Матяша, бо, як він вважав, вона набагато красивіша від власної. Довідавшись про це, перевдягнений вояком Матяш привіз йому білі яйця й серед них писанку. Гончар вибрав писанку. Коли гончар відвернувся, Матяш очистив писанку, поклав до решти і велів знову вибирати. Та гончар визнав, що всі однакові. Король зробив висновок, що гончар дивився на його дружину, як на писанку, тобто королева просто є пишно й яскраво вбрана, а так вона не краща за дружину гончара. Вояк зізнався гончарові, хто він насправді, і подарував його дружині «шовковий і позолочений» одяг. Казка підсумовує: «Розумний був король, знав, як з ким говорити» [Там само, с. 308].

Ім'я Матяша згадується у відомих мотивах. Поширений в угорській традиції сюжет про гостину Матяша у простого вівчаря тощо, коли той б'є його по руках, теж зустрічаються і в закарпатців («Як Матяша у колибі гостили»). Подібними є казки «Як царя били по писку», «Як гуцули надавали цісарю по писку», хоча персонажем тут частіше виступають цар (Юзько), цісар тощо і твори мають дещо інше спрямування. У казках такого типу використано міжнародні мандрівні сюжети, зокрема про короля Соломона. Матяш блукає країною, перевдягнувшись у простий одяг: «Коли Матяш став мадярським королем, не забував про те, що він з простого роду: дуже добре знав життя простих людей і, де лиш не треба було, судив у бік бідних. Айбо пан – паном, не раз пани крадькома кривдили простих людей. Щоб

дізнатися, як живуть бідні люди, як пани дотримують королівські закони, Матяш перевдягався в селянина і мандрував по своїй країні» [Три слова 1968, с. 223].

У подібних творах згідно з традицією казки один персонаж може замінюватися іншим, виконуючи ту саму функцію. Тому ім'я Матяша може просто замінити інший персонаж – цар, король, святий тощо. Це, зокрема, популярні в Українських Карпатах казки «Брехач і підбрехач», «Про попа, що став конем» (сюжет про Христа і Павла, запозичений з апокрифів) тощо. Те саме можна сказати і про поділ королем одного півня між членами великої сім'ї та ін.

У поширений сюжет про мудру доньку, яка відповідає на всі запитання пана (царя тощо) й може ставати його дружиною, теж може вводитися король Матяш («Мудра донька судді»).

Популярним мотивом є зустріч простого селянина з царем, який сам чогось навчається від мудрого діда і любить ставити складні запитання чи, власне, загадки, які є поширеними в казках (АТУ 921 А (*Поділений хліб чи гроші*)). Подібний варіант записано на Покутті («Про чемного кушніра»).

Варіанти майже такого сюжету «Гуси з Русі» (СУС 921 F\*) дослідив Л. Бараг, виявивши, що цей сюжет побутує в болгар, румунів, німців, угорців, євреїв, турків, арабів, татар, росіян, українців. У ролі царя може виступати Іван Грозний чи безіменний цар, кайзер Йосиф, Матяш, принц Стефан, Гарун аль Рашид, шах Аббас.

В угорських та деяких українських казках Закарпаття з селянином бесідує сам Матяш, у твір («Як селянин доїв цапів») замість слов'янських («пощипати гусей тощо») введено типово угорські звороти, до прикладу «доїння цапів» [Кріза 2005, с. 63]. Матяш перевіряє своїх міністрів на розум з допомогою селянина, який виявляється мудрішим від них і виманює від них багато грошей, тобто «доїть цапів». Твір динамічний, пересипаний жаргівливими зворотами («Похнюпилися «подоєні цапи» і помацалися там, де їх не свербіло»). Про вплив угорської традиції свідчить і те, що порівнюючи казку «Як селянин доїв цапів» з угорською «Матяш і панирадники» (МНК 921), пересвідчуємося, що діалог Матяша із селянином майже дослівно збігається в обох казках: «– Messze van-e messze? – Mán csak a négy ökör hossza. – Hány meg a harminckettő? – Mán csak tizenkettő!» [МНК 1984/4, р. 104.]; «– Чи далеко ще далеко? – Се буде далі, як моему волкові за рогами. – А скільки тепер із тридцяти двох? – Гей, тут біда, пресвітлий царю, бо тридцять два вже лише дванадцять» [Три слова 1968, с. 226].

Мудрий селянин (батько) може давати слухні поради і навчати молодого хлопця. Українські казки запозичили епізод з попередженням короля Матяша про замах на нього. Так, закарпатська угорська казка «Mátyás király gonosz pohárnoka» (Лихий чашник короля Матяша) є досить довгою, деталізованою, з багатьма епізодами, там король виявляє, що чашник хотів його отруїти й карає його, у чому йому допомагають солдати, серед яких він перебуває перевдягнений (АТУ 951 В (*Цар і злодій*)). Українська казка «Робиш, що робиш, усе позирай на кінець» складається з одного-двох епізодів, тут мудру пораду Матяшу (королю, царю) дає дід, і коли той сідає



голитися і слідує порадам діда, цирульник зізнається, що міністри підкупили його, аби він зарівав короля.

Інколи до якоїсь казки просто додається зачин «За часів Матяша», що означає «дуже давно». «Се було в ті часи, коли у Будапешті королем був наш чоловік Матій, або Матяш» [Зачаровані казкою 1984, с. 29].

Місцевим колоритом і реаліями пройняті всі твори про Матяша, цей герой діє в місцевих умовах. Цілком конкретні географічні назви та кілька топонімічних переказів також пов'язані з Матяшем («Матяшівка» та ін.).

Міжетнічний простір казок регіону Українських Карпат є відображенням особливостей його історичного, економічного, культурного розвитку, численних етно-фольклорних взаємин різних національних спільнот, що дає змогу твердити про етнолокальну специфіку народної прози краю.

## Висновки

Людина як складний природний і соціальний феномен стала об'єктом посиленого інтересу в наш час, що характеризується глобальною екзистенційною кризою, багатомірністю та комплексністю у підходах до сутності індивіда.

Погляди на людину в різних культурах та суспільствах мають значні відмінності, які криються насамперед у світобаченні Сходу (буддизм, даосизм та подібні вчення) та Заходу (сюди включаються також такі світові релігії, як християнство та мусульманство). Зокрема, на Заході акцент робиться на матеріальних, зовнішніх виявах існування, активності, агресивності людини, тоді як на Сході – на внутрішніх, духовних якостях, на пасивності та сприйнятті всього як даності.

Щодо Європи, то сутність людини тут розглядалася в різних філософських, наукових концепціях, й склалося поняття антропоцентризму – увявлення про людину як центр Всесвіту й кінцеву мету світобудови. Антропоцентризм, який можна назвати фундаментальним світоглядним орієнтиром людства, передбачає такі відношення, як людина – Всесвіт, людина – інша людина, людина – мікросередовище, людина – суспільство, людина – її знання про світ, людина – внутрішній світ, людина – мова та ін. Форми антропоцентризму в різні епохи існування людства були різними.

Деякі з них, зокрема гуманістично-патерналістські побутові форми, частково деперсоналізуюча, властиві такій художній творчості людства, як фольклор, зокрема народній казці, яка завдяки своїй специфіці зберегла як давні архетипні форми мислення, так і нашарування пізніших історичних епох розвитку людини й суспільства. Так, світоглядна система казки має багато спільного з філософськими та ін. версіями, до прикладу, їй притаманні певні міфологічні смисли, екологічність Сходу, позитивістські підходи, християнський гуманізм тощо. Колективність творення, збереження й передачі цінностей сприяла переважанню в ній типового й традиційного, формуванню загальнолюдських ідеалів.

Зовнішній і внутрішній простір людини, їх взаємозалежність було простежено на матеріалі українських та угорських казок регіону Українських Карпат, що репрезентують основний тип європейської казки. Тому, очевидно, казки обох спільнот, як і загалом світові наративи, виявили майже однаковість у поглядах на людину, у життєвій філософії, свідченням чого є їх мовні картини світу, що відрізняються лише засобами вербалізації.

Ці поняття розкриваються за допомогою фольклорної картини світу народної казки, що є, власне, наївною картиною світу, яка визначає певний тип у відношеннях людини до довкілля, інших людей, самої себе як його частки, закладає норми поведінки людини в суспільстві, визначає її ставлення до життєвого простору. Основи картини світу концептуалізують моделюючи опозиції, що пов'язане з оцінністю в бутті людини. Оцінність дотична до феномену опозиційності, зокрема бінарності, яка належить до найдревнішого, архаїчного типу мислення. Цей оціночний, бінарний підхід до характеристики людини та її світогляду особливо властивий народній казці. Власне, вся вона побудована на протиставленні добра і зла, оскільки репрезентує ідеалізовану модель світу, поділяє все на погане й хороше.



Подальша дистрибуція опозицій відбувається за тією самою схемою. Хороше – значить відповідає ідеалізованій моделі макро- чи мікросвіту, усвідомлюване як мета буття людини й, відповідно, її діяльності. Погане означає невідповідність цій моделі чи одному з її параметрів.

У системі онтологічних вимірів існування народної казки значне місце посідають концепти долі/недолі (щастя/біди), життя/смерті, часу й простору. Тракткування хронотопу тісно пов'язане з найбільш фундаментальними уявленнями людини про дійсність – з осмисленням буття, сенсу життя, усієї людської діяльності – як когнітивної, так і практичної (дорога – життєвий шлях – пошуки щастя-долі). Хронотоп казки наскрізь антропоцентричний. На відміну від міфу, який має справу з універсальними опозиціями (життя – смерть, вогонь – вода, темний – світлий та ін.), казка, окрім згаданих вище, містить також не такі загальні, але більш значущі в соціальному, моральному і психологічному аспекті дихотомії: чоловічий – жіночий, свій – чужий, розумний – дурний, бідний – багатий та ін. Великого значення набуває остання бінарія, адже народним творам притаманне загострене відчуття справедливості, зокрема соціальної.

Торжество казкової справедливості відображає реалізацію бажаного у казці. Впродовж усього розвитку людиною володіли тисячі найрізноманітніших прагнень та бажань – як реальних, так і фантастичних, як матеріального, так і духовного плану. У поетичній формі казка відображає виповнення основних бажань і мрій, які постають тут уже як здійснені, опредмечені, доступні. Водночас надто сильні чи нерозумні устремління призводять до поганого кінця, що унаочнено на конкретних прикладах.

Людину соціальну в народній казці репрезентовано в системі розгалужених родинних взаємин. Стосунки між родичами у своєрідній художній формі відображають реальні відносини між членами тогочасної патріархальної сім'ї. Саме ці взаємини визначають основні конфлікти чарівної і частково побутової казки. Вони є типовими, адже синтезують життєві спостереження багатьох поколінь людей, психологію внутрішніх сімейних взаємин.

Водночас людина є невіддільною від довкілля, свого природного середовища, що дає змогу твердити про екологічність казки, витоки якої криються у давніх анімістичних, антропоморфічних уявленнях про природу як одухотворену силу. Життя, у тому числі й людське, постає як вічний колообіг, це перетворення живого в неживе і навпаки, тісна взаємозалежність усього суцього на землі, це народження, розквіт і вмирання, що чекає не лише на кожну істоту, а й на натурфакти, що зокрема бачимо на прикладі численних перетворень і метаморфоз у казці. Природа тут тісно пов'язана з сюжетом, вона гармоніює з настроєм персонажа, його станом, тому для казки характерний динамічний, а не статичний пейзаж, що відповідає рухові людини, природа як активна сила втручається в хід оповіді.

Дидактичній спрямованості казки співзвучні християнські погляди, які свого часу наклалися на язичницькі, чому сприяло й те, що християнська релігія виникла серед найбільш прошарків, її симпатія до бідного та знедоленого близька до уявлень народної казки. Біблійні історії і мотиви набувають тут свого тлумачення, вони обростають українськими реаліями, певною мірою переосмислюються і пристосовуються до іншої дійсності. Народ відкидає тезу про терпіння і





страждання, які винагородяться у посмертному житті. Герой активно шукає щастя у земному житті й знаходить його, пройшовши низку випробувань. Тут же відбувається й покарання грішника, що відповідає оптимістичним поглядам казки, які близькі до т. зв. гуманістичних релігій – раннього християнства, даосизму, буддизму тощо.

Чітка дихотомія добра й зла проходить через усю казку й реалізується на всіх рівнях – від просторо-часового континууму до дійових осіб. Відповідно до сучасної теорії тексту та комунікації у казці можна виокремити кілька антропоцентрів, це герой та персонажі – казкар – слухачі/читачі. Для казки характерна героєцентричність. Герой є втіленням найкращих людських якостей, еталоном і зразком для наслідування, ідеалом людини, наближенням до ідеалу всього людства згідно з чітким поділом на негативне й позитивне. Жіночим ідеалом казки є героїня, яку герой вибирає за жіночу привабливість та високі душевні якості. Ці чесноти в казці винагороджуються, їй властивий мериторизм.

Оскільки казку побудовано на антитезах, позитивним героям протиставляються негативні – як фантастичні, так і реальні персонажі, що є втіленням злих сил, власне, вони ще дужче відтіняють усе найкраще в героєві, несамохіть допомагають набувати життєвого досвіду, і згідно з законами казкової справедливості, в кінці твору караються, що й утворює хепі-енд. Влаштованість і щасливий фінал є жанрово творчим принципом казки. Її герой здобуває щастя, сили добра перемагають сили зла, а той, хто переживав пригоди, знаходить спокій та оптимізм. Такий схематизм казки сприяє засвоєнню та виробленню форм традиційної поведінки, наближає казку до гри, що робить її особливо прийнятною у дитячій аудиторії.

Отже, казка закладає базові соціокультурні взаємозв'язки людини з довкіллям, тваринним і рослинним світом, з іншою людиною, як самою собою.

Зображення людських почуттів у казці підпорядковане її динамічній природі, казки описують внутрішній стан за допомогою образів і дій, переводячи в образи внутрішні стани людини. Людина тут не роздумує, а діє, свої почуття виявляє назовні, їх видно й чути. Водночас почуття, переживання у казці є сильними і щирими, людина загалом відкрито виражає свої емоції, зокрема страх, гнів, радість, ревності тощо. Великою рушійною силою у казках є кохання.

Основним у комунікативній ланці донесення до слухачів вироблених століттями моральних правил та законів є оповідач або казкар, який виконує дидактичну, спрямовуючу, регулюючу та ін. функції в казці – це т. зв. автор-функція. «Присутність» казкаря найбільше виявляється в усталених стереотипах казки – ініціальних, медіальних та фінальних формулах. Тут насамперед розкрито його внутрішній світ, думки, знання, потреби та бажання, пріоритети та установки, почуття й емоції. Результатом лінгвокреативної діяльності казкаря є інтеграція традиційних елементів казки та авторських інновацій. Водночас актуалізація тексту має йти в руслі традиції, не порушуючи його цілісності, адже кінцевою метою двопланової діалогічної суб'єктної організації дискурсу казки є забезпечення сталого читачього інтересу до оповіді й адекватного розуміння казкової фантастики.

У регіоні Українських Карпат можна виокремити кілька типів казкарів за манерою виконавства та іншими показниками, зокрема двомовності. Ці питання привертати й до сьогодні привертають значну увагу дослідників різних країн.



Моделі розвитку антропоцентричних систем у сюжетах різних казок є ідентичні, незалежно від національної приналежності. Казки різних етносів мають багато спільного, до того ж вони легко переходять від одного народу до іншого, запозичуються, видозмінюються тощо, що ми дослідили на прикладі масиву народних казок Українських Карпат, де завдяки локальним географічним особливостям склався особливий фольклор, спостерігаються численні міжетнічні взаємозв'язки. На український фольклор найбільший вплив мала угорська казкова традиція, що побутувала в регіоні. У структурі запозичень ми виокремили окремі сюжети й мотиви, формули, дійові особи, назви персонажів, а найбільше – лексичні запозичення, які змінюються, пристосовуються до системи іншої мови та культури. Так, цілком органічно в український фольклор регіону, зокрема Закарпаття, увійшов образ угорського короля Матяша, як справедливого і мудрого правителя.

Основні цінності й ідеали казки лишаються актуальними і в наш час, адже людина, не зважаючи на кардинальну зміну свого зовнішнього простору, мало змінилася у внутрішньому. Певна річ, мають місце певні модифікації та переакцентуації в системі загальнолюдських цінностей та ідеалів, поглядів на світ. Це, до прикладу, прагнення до зближення, медіації окремих соціальних бінарій, таких як чоловік – жінка, свій – чужий, молодий – старий та ін. Актуалізуються давні екологічні настанови казки, переглядаються споживацькі погляди на природу. Водночас слабнуть родинні зв'язки та цінність сім'ї, егоцентризм стає способом існування.

Академік Дюла Ортутаї надав особливе місце казці серед визначних витворів людства: «Таким чином поєднується в наших казках, як у кожній справжній казці дійсність і диво, повсякденне життя і пригоди. Час інколи зупиняється, непомітно минають роки, як у романах Вірджинії Вулф, викрадені королівни чекають незліченні роки, як Пенелопа, й краса їх не в'яне, світ ніби зупиняється на цей період. Жорстокість і слабкість, вбивства, кохання, підступні злі сили, переможна невинність відображаються у наших казках, і так само, як і завдяки кожному великому творінню, ми краще розуміємо світ і самих себе» [Ортутаї 1940, с. 106].

# Література

*Адлейба Д. Я.* Неформульно-повествовательные стереотипы в волшебной сказке // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. – М.: Наука, 1980. – С. 139–158.

*Адлейба Д. Я.* Поэтико-композиционная и стилевая система сказки в комплексном освещении: Экспериментальное исследование на абхазском материале. – М.: МАКС Пресс, 2000. – 436 с.

*Адлейба Д. Я.* Стиль сказки и его устные основы: (на абхазском материале): автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1980. – 18 с.

*Адоньева С. Б.* Сказочный текст и традиционная культура. – С.Пб.: Изд. Санкт-Петербург. ун-та, 2000. – 182 с.

*Азадовский М. К.* Статьи о литературе и фольклоре. – М.; Ленинград: Худ. литература, 1960. – 548 с.

*Алещенко Е. И.* Этноязыковая картина мира в текстах русского фольклора: (на материале народной сказки): автореф. дис... д-ра. филол. наук. – Волгоград, 2008. – 45 с.

*Аникин В. П.* Гипербола в волшебной сказке // Фольклор как искусство слова / ред. Н. И. Кравцова. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1975. – С. 22–37.

*Аникин В. П.* Русская народная сказка. – М.: Учпедгиз, 1959. – 256 с.

*Аникин В. П.* Теория фольклора: курс лекций. – М.: Филол. ф-т МГУ им. Ломоносова, 1996. – 406 с.

Антологія світової літературно-критичної думки / укл. М. Зубрицька. – Л.: Літопис, 1996. – 636 с.

Антропоцентризм і віталізм: сучасний синтез / відп. ред. В.Г. Табачковський, С.С. Туслук. – Луцьк: Надстир'я, 2000. – 285 с.

Антропоцентричний підхід у дослідженнях мови: матеріали VII Міжнародних Карських читань. – Ніжин: ТОВ Наука – сервіс, 1998. – 254 с.

*Апресян Ю. О.* Образ человека по данным языка // Вопросы языкознания. – 1995. – № 1. – С. 37–65.

*Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 896 с.

*Афанасьев А. Н.* Древо жизни: избранные статьи. – М.: Современник, 1982. – 464 с.

*Бараг Л. Г.* «Асілкі» белорусских сказок и преданий: (к вопросу о формировании восточнославянского эпоса // Русский фольклор: Народная поэзия славян. – М., 1963. – Т. VIII. – С. 29–41.

*Бараг Л. Г.* Межнациональные отношения прозаических жанров фольклора народов СССР // Фольклор народов РСФСР. – Уфа, 1975. – Вып. 2. – С. 44–57.

*Бараг Л. Г.* О традиционной стилистической форме белорусских сказок и ее изменениях // О традициях и новаторстве в литературе и в устном народном творчестве. – Уфа, 1964. – С. 201–232.

Бараг Л. Г. Об особенностях украинской сказочной героики сравнительно с белорусской и русской // Русский фольклор: Исторические связи в славянском фольклоре. – М.; Ленинград, 1968. – Т. XI. – С. 159–176.

Бараг Л. Г. Сказочная фантастика и народные верования // Советская этнография. – 1956. – № 5. – С. 15–42.

Бардіна Н. В. Енергіально-конфігуративне моделювання мови: до розв'язання проблеми антропоцентричного методу лінгвістичних досліджень: автореф. дис... д-ра філол. наук. – К., 1999. – 40 с.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.

Бахтин М. М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. – 1974. – № 3. – С. 133–179.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.

Бахтін М. М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки. – Л.: Літопис, 1996. – С. 318–322.

Бахтина В. А. Время в волшебной сказке // Проблемы фольклора. – М., 1975. – С. 157–163.

Бахтина В. А. К определению сказки // Фольклор народов РСФСР. – Уфа, 1975. – Вып. II. – С. 40–43.

Бахтина В. А. Об активности героя русской волшебной сказки // Фольклор народов РСФСР. – Уфа, 1976. – Вып. 3. – С. 23–27.

Бахтина В. А. Пространственные представления в волшебной сказке // Фольклор народов РСФСР. – Уфа, 1974. – Вып. 1. – С. 81–91.

Бахтина В. А. Удивление в мире сказки // Фольклор народов РСФСР. – Уфа, 1977. – Вып. 4. – С. 38–43.

Бахтина В. А. Эстетическая функция сказочной фантастики: наблюдения над русской народной сказкой о животных. – Саратов: Изд. Саратов. ун-та, 1972. – 152 с.

Бацевич Ф. С. Антропоцентризм як один із способів вияву людського фактора в мові // Культура мови і культура в мові: зб. наук. праць. – К.: НМК ВО, 1991. – С. 81–87.

Белянин В. П. Психолінгвістическі аспекти художественного текста. – М.: МГУ, 2000 – 284 с.

Березовський І. П. Українські казки і східнослов'янська народна оповідальна традиція // Народна творчість та етнографія. – 1974. – № 5. – С. 36–43.

Березовський І. П. Українські народні казки про тварин // Казки про тварин. – К.: Наук. думка, 1979. – С. 9–44.

Біблія, або Книги Святого Письма і Старого і Нового Заповіту. – К., 1992. – 296 с.

Біда і щастя: Казки / записали від Ю. Ревтя, М. І. Рішко та М. В. Рішко. – Ужгород: Закарпатське обл. кн.-газ. вид-во, 1962. – 72 с.

Білодід О. І., Кадошцева Л. О. Мова, емоція, етнодидактика // Мова і духовність нації : тези доп. регіон. наук-практ. конф., 14–15 лист. 1989. – Л., 1999. – С. 5–8.

Біля райських воріт: Збірник атеїстичного фольклору українського населення Карпат / упоряд., передм. та прим. І. Сенька. – Ужгород: Карпати, 1980. – 271 с.

Богатырев П. Г. Образ народного героя в славянских преданиях и сказочная традиция // Русский фольклор: Народная поэзия славян. – М.: Наука, 1963. – Т. 8. – С. 7–41.

Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 544 с.

Богатырев П. Г. Изображение переживаний действующих лиц в русской народной волшебной сказке // Фольклор как искусство слова: Психологическое изображение в русском народном поэтическом творчестве. – М., 1969. – Вып. 2. – С. 57–67.

Богуславский В. М. Человек в зеркале русской культуры, литературы и языка. – М.: Космополис, 1994. – 237 с.

Боринштейн Е. Р., Кавалеров А. А. Личность: ее языковые ценностные ориентации. – О.: Астропринт, 2001. – 164 с.

Борковский В. И. Синтаксис сказок: русско-белорусские параллели. – М.: Наука, 1981. – 236 с.

Бричина О. Ю. Українська народна соціально-побутова казка. – К.: Наук. думка, 1989. – 152 с.

Бричина О. Ю. Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2006. – 397 с.

Бродский Н. Л. Следы профессиональных сказочников в русских сказках // Этнографическое обозрение. – 1904. – № 2. – С. 1–19.

Брюнинг В. Философская антропология: исторические предпосылки и современное состояние / пер. с нем. // Западная философия: итоги тысячелетия. – Екатеринбург-Бишкек, 1997. – С. 209–410.

Будняк О. В. Тріада: етнос-мова-культура слов'ян. – К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2003. – 130 с.

Буслаев Ф. И. Славянские сказки // Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – С.Пб., 1861. – Т. 1. – С. 308–355.

Вархол Н., Вархол Й. Матвій Корвін та «Погань-дівча» в усній народній творчості уличсько-ублянської долини // Slavica. – 1986. – XXII. – С. 45–53.

Ващук Ф. Т. Про художні особливості української народної казки // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 1. – С. 78–80.

Ведерникова Н. М. Русская народная сказка. – М.: Наука, 1975. – 135 с.

Ведерникова Н. М. Антитеза в волшебной сказке // Фольклор как искусство слова / ред. Н. И. Кравцова. – М.: Наука, 1975. – С. 66–79.

Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – 412 с.

Вернадський В. І. Вибрані праці. – К.: Наук. думка, 1969. – 450 с.

- Верхратський І. Г.* Про говор галицьких лемків. – Львів, 1902. – 489 с.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – Ленинград: Худ. л-ра, 1940. – 648 с.
- Веселовский А. Н.* Статьи о сказке // Собр. соч. – М.; Ленинград: АН СССР, 1938. – Т. XVI. – 368 с.
- Веселовский А. Н.* Несколько новых данных к народным представлениям о Доле // Этнографическое обозрение. – 1891. – № 2. – С. 20–29.
- Волков Р. М.* Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки: сказка великоросская, украинская и белорусская. – О., 1924. – Т. 1. – 238 с.
- Волков Р. М.* Русская сказка. К вопросу о роли сказочника в создании сказочной обрядности // Научные записки Одесского пединститута. – 1941. – Т. VI. – С. 29–59.
- Воркачев С. Г., Кусов Г. В.* Концепт «оскорбление» и его этимологическая память // Теоретическая и прикладная лингвистика. – Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. – Вып. 2: Язык и социальная среда. – С. 90–102.
- Гендер: язык, культура, коммуникация: докл. Второй межд. конф. – М.: Моск. гос. лингвист. ун-тет, 2002. – 335 с.
- Герасимова Н. М.* Пространственно-временные формы русской сказки // Славянские литературы и фольклор. – Ленинград: Наука, 1978. – С. 173–180.
- Гиряк М.* Вступні формули українських народних казок Східної Словаччини // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1976. – № 7. – С. 481–508.
- Гнатюк В.* Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наук. думка, 1966. – 250 с.
- Гнатюк В.* Етнографічні матеріали з Угорської Русі. – Т. III: Казки з Бачки. – Нови Сад: Руске слово, 1986. – 319 с.
- Гнатюк В. М.* Етнографічні матеріали з Угорської Русі // Етнографічний збірник. – Л., 1897. – Т. III. – 236 с.
- Гнатюк В. М.* Етнографічні матеріали з Угорської Русі // Етнографічний збірник. – Л., 1898. – Т. IV. – 252 с.
- Гнатюк В. М.* Галицько-руські народні легенди // Етнографічний збірник. – Л., 1902. – Т. II. – 287 с.
- Гнатюк В. М.* Казки Закарпаття / упоряд., підг. текстів, вст. ст., прим. та словн. І.Хланті. – Ужгород: Карпати, 2001. – 382 с.
- Гнатюк В. М.* Народні новели. – Л. (накладом укр. – руськ. видавн. спілки), 1917. – 184 с.
- Гнатюк В. М.* Українські народні казки. – Л. (накладом укр.–руськ. видавн. спілки), 1913. – 168 с.
- Годзь Н. Б.* Культурні стереотипи в українській народній казці: автореф. дис... канд. філол. наук. – Х., 2004. – 17 с.
- Головко Б. А.* Філософська антропологія: навч. посібник. – К.: Наук. думка, 1997. – 239 с.
- Головаха-Хікс І. Є.* Оповідач та динаміка усної прозової традиції: автореф. дис... канд філол. наук. – К., 1997. – 19 с.

Горький М. О литературе: Статьи и речи. 1928–1936. – М.: Сов. писатель, 1937. – 867 с.

Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и литературе // Литературное обозрение. – 1988. – № 9. – С. 99–112.

Горький М. О сказках // Собр. соч.: в 30 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 25. – С. 86–89.

Грабовська І., Ємець Т. Антропологічний поворот у філософії крізь призму ХХ ст. // Антропоцентризм і віталізм: сучасний синтез. – Луцьк: Надстир'я, 2000. – С. 70–76.

Гримич М. В. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців: (Когнітивна антропологія). – К.: АТ «Віпол», 2000. – 380 с.

Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. – К.; Тернопіль: Астон, 2002. – 236 с.

Грица С. Й. Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль: Астон, 2000. – 225 с.

Грицак Н. В. Традиційні комплекси казки в сучасній українській літературній мові: автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1993. – 17 с.

Грушевський М. С. Казки // Історія української літератури. – К.: Либідь, 1993. – Т. I. – С. 330–369.

Гуйванюк Н. В. Антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ: (на матеріалі авторизованих конструкцій сучасної української мови). – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.

Гумбольдт фон Вільгельм. Избранные труды по языкознанию / пер. с нем. – М.: Прогресс, 1984. – 397 с.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – 318 с.

Гуревич А. Я. Человек: Мыслители прошлого и настоящего в его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир – эпоха просвещения. – М.: Политиздат, 1991. – 463 с.

Гуцульщина: П'ята часть / написав проф. В. Шухевич. – Л.: Загальна друкарня, 1908. – 300 с.

Давыдова О. А. К вопросу о традиционных языковых приемах и средствах русской народной волшебной сказки // Проблемы современной и исторической лексикологии: сб. научн. трудов под ред. А. Н. Стеценко. – М., 1979. – С. 113–125.

Давыдова О. А. Традиционные языковые средства русской народной волшебной сказки (определятельные сочетания, поэтические формулы): автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1981. – 16 с.

Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.

Дандес А. Фольклор: семиотика и / или психоанализ: сб. ст. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2003. – 280 с.

Даниленко В. П. Основы духовной культуры в картинах мира. – Иркутск, 1999. – 537 с.

Данилко М. И. Композиционно-речевые средства создания абсолютной антропоцентричности художественного текста: автореф. дис... канд. филол. наук. – О., 1987. – 18 с.

Дарунок короля Матяша: Угорські народні казки / пер. з угор. – Ужгород: 1997. – 278 с.

*Дег Л.* У центрі уваги митець: творення та виконання традиційних казок // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство: матер. міжнар. наук. конф. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 1997. – Ч. 1. – С. 85–105.

*Дейк Т. А.* Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. – Л.: Прогресс, 1989. – 310 с.

*Дей О. І.* Поетика української народної пісні. – К.: Наук. думка, 1978. – 252 с.

*Дей О. І.* Дивовижний світ народної казки // Дерев'яне чудо: Народні казки / вст. ст., упоряд., підг. текстів та прим. О. І. Дея. – Ужгород: Карпати, 1981. – С. 3–10.

*Демський Д.* Пограниччя як печворк: рефлексії з Білорусі // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 1. – С. 80–92.

*Денисова І. М.* Отражение фитоантропоморфной модели мира в русском народном творчестве // Этнографическое обозрение. – 2003. – № 5. – С. 67–68.

Дерево до неба: Українські народні казки на християнські теми / запис., упоряд. і літ. відред. М. Зінчук. – Л.: Свічадо, 2000. – 196 с.

Дерев'яне чудо: Народні казки / вст. ст., упоряд., підг. текстів та прим. О. І. Дея. – Ужгород: Карпати, 1981. – 206 с.

*Дерті Т.* Українці і угорці // Угорські новини. – 1956. – № 1. – С. 14–24.

Дідо-всевідо: Закарпатські народні казки / запис, упоряд., підг. текстів та прим. П. В. Лінтура. – Ужгород: Карпати, 1969. – 198 с.

Добра наука: Українські народні казки, записані від Д. І. Юрика / запис текстів, упоряд., вст. ст. І. В. Хланти; підг. текстів та словн. М. І. Хланти-Офіцинської. – Ужгород: Патент, 1995. – 184 с.

*Драгоманов М. П.* Малорусские народные предания и рассказы. – К.: Изд. Юго-Зап. Отдела Имп. Геогр. Общ-ва, 1876. – 436 с.

*Дунаєвська Л. Ф.* Українська народна казка. – К.: Вища школа, 1987. – 127 с.

*Дунаєвська Л. Ф.* Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій. – К.: КНУ, 1997. – 382 с.

*Елеонская Е. Н.* Некоторые замечания о роли загадок в сказках // Этнографическое обозрение. – 1907. – № 4. – С. 78–91.

*Елеонская Е. Н.* Великорусские сказки Пермской губернии: влияние местности на сказку // Этнографическое обозрение. – 1915. – № 1–2. – С. 37–45.

*Єремєєва Н. Ф.* Концептуальний простір англійської народної казки: автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1997. – 19 с.

*Єрмоленко А. М.* Комунікативна практична філософія: підручник. – К.: Лібра, 1999. – 488 с.

*Єсипович К. П.* Образ «Чарівного» у французькій народній казці (лінгвокогнітивний аспект): автор. дис... канд. філол. наук. – К., 2006. – 20 с.

*Жайворонок В. В.* Слово в етнологічному контексті // Мовознавство. – 1996. – № 6. – С. 3–8.



Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Ленинград: Наука, 1979. – 478 с.

Забурманна О. В. Антропоцентризм фразеологічної семантики: (на матеріалі української, перської, японської мов зі значенням відносного часу: автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 2003. – 18 с.

Закарпатські замки / упор., вст. ст., прим. І. Хланти. – Ужгород, Закарпаття, 1995. – 172 с.

Закарпатські казки Андрія Калина / запис текстів і вст. ст. П. Лінтура; упоряд. Г. Ігнатовича. – Ужгород: Закарп. обл. вид, 1955. – 216 с.

Залевская А. А. Национально-культурная специфика картины мира и различные подходы к ее исследованию // Языковое сознание и образ мира: сб. ст. – М., 2000. – С. 39–55.

Зарубежные исследования по семиотике фольклора: сб. ст. / сост. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. – М.: Наука, 1985. – 316 с.

Зачаровані казкою / українські народні казки в записях П. В. Лінтура; упоряд. І. М. Сенька, В. В. Лінтур. – Ужгород: Карпати, 1984. – 526 с.

Земцовский И. Й. О фольклоре и фольклористах // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. ст., посв. 60-летию И. Земцовского. – С.Пб., 1996. – С. 345–346.

Зинкевич-Евстигнеева Т. Д. Формы и методы работы со сказками. – С.Пб: Речь, 2008. – 240 с.

Золота вежа: Українські народні казки, легенди, притчі, перекази, загадки та приповідки / передм., упоряд., запис та підг. текстів С. Г. Пушика. – Ужгород: Карпати, 1983. – 224 с.

Золотий птах: Українські народні казки, записані від М. Майора / запис., упоряд., вст. ст., та словн. І. Хланти. – Ужгород: Патент, 1998. – 124 с.

Зінчук М. Передмова // Казки Гуцульщини / запис, упоряд. і літ. опрац. М. Зінчука. – Л.: Світ, 2003. – Кн. 1. – 384 с.

Зырянов И. В. Свадьба и сказка // Фольклор и литература Урала. – Пермь, 1976. – Вып. 3. – С. 26–50.

Зубрицька М. О. Передмова // Антологія світової літературно-критичної думки / укл. М. Зубрицька – Л.: Літопис, 1996. – С. 9–21.

Зуева Т. В. Волшебная сказка и семейно-бытовые обряды в системе восточнославянского фольклора // Поэзия и обряд. – М., 1989. – С. 50–79.

Зуева Т. В. Сказка «чудесные дети» в фольклоре восточных славян: (происхождение и историческое развитие): автореф. дис... канд. філол. наук. – М., 1978. – 19 с.

Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (древний период). – М.: Наука, 1965. – 246 с.

Иванов П. В. Народные рассказы о Доле // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1991. – С. 342–375.

Казкар: Народні казки Українських Карпат / упоряд., підг. текстів, прим. та словн. І. В. Хланти; вст. ст. І. В. Хланти, Р. А. Офіцинського. – Ужгород: Карпати, 1995. – 280 с.

Казки Буковини / запис та літ. підг. текстів М. Г. Івасюка; упоряд. М. Г. Івасюка та В. С. Басараба; ред. В. С. Басараба. – Ужгород: Карпати, 1973. – 240 с.

Казки Буковини: в 4-х кн. / запис., упоряд., прим. і словн. М. А. Зінчука. – Чернівці: Прут, 2008. – Кн. 2. – 376 с.

Казки Буковини: Казки Верховини. – Ужгород: Карпати, 1968. – 224 с.

Казки Верховини: Закарпатські українські народні казки / укл. І. Чендей. – Ужгород: Закарпатське обл. вид-во, 1960. – 391 с.

Казки зелених гір: Закарпатські казки Михайла Галиці / запис, упоряд. та ред. П. В. Лінтура, І. М. Чендея. – Ужгород: Карпати, 1965. – 232 с.

Казки одного села / запис текстів, післям. та прим. П. В. Лінтура; упоряд. Ю. Д. Турянця. – Ужгород: Карпати, 1979. – 368 с.

Казки Підгір'я / запис, літ. підг. текстів та упоряд. С. Г. Пушика. – Ужгород: Карпати, 1976. – 207 с.

Казки Покуття / зібрав Кольберг О. / упоряд., підг. текстів, вст. ст., прим. та словн. І. В. Хланти. – Ужгород: Карпати, 2001. – 330 с.

Казки про бідних і багатих: Українські народні соціально-побутові казки / упоряд., підг. текстів, вст. ст., прим. та словн. І. Хланти. – Ужгород: Патент, 1994. – 328 с.

*Каргин А. С.* Прагматика фольклористики: сб. ст., докладов, эссе. – М.: Гос. респ. центр рус. ф-ра, 2008. – 384 с.

*Карпенко С. О.* Міфологічні мотиви в українських народних казках про тварин. – Біла Церква, 2008. – 170 с.

*Каскабасов С. А.* Казахская волшебная сказка. – Алма-Ата, 1972. – 259 с.

*Кассирер Э.* Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии: переводы. – М.: Прогресс, 1988. – С. 3.–31.

*Кербелите Б.* Историческое развитие структур и семиотики сказок: (на материале литовских волшебных сказок) – Вильнюс: Вага, 1979. – 380 с.

*Кербелите Б.* Типы народных сказок: структурно-семантическая классификация литовских народных сказок: в 2 кн. – М.: Изд-во РГГУ, 2005.– 724 с.

*Кизима В. В.* Тоталлогия (философия обновления). – К.: Парапан, 2005. – 272 с.

*Кисельов М. М.* Явище антропоцентризму в сучасних інтерпретаціях // Антропоцентризм і віталізм: сучасний синтез. – Луцьк: Надтир'я, 2000. – С. 31.–41.

*Киченко О. С.* Фольклор як художня система: проблеми теорії. – Дрогобич: Каменярь, 2002. – 216 с.

*Кісь О. Р.* Жінка в традиційній українській культурі. – Л.: Інститут народознавства НАН України, 2008. – 272 с.

*Клакхон К.* Зеркало для человека: введения в антропологию / пер. с англ. – С.Пб.: Евразия, 1998. – 352 с.

Клоустон В. А. Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни / з англ. мови переложив А.Кримський. – Л., 1894. – 184 с.

Козлов В. В. Отражение социально-этических идеалов народа в белорусской сказке: автореф. дис... канд. филол. наук. – Ленинград, 1979. – 16 с.

Колианский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 108 с.

Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 283 с.

Коша Л. Чиї ви сини? Огляд угорської етнографії / пер. з угор. – Ниредьгаза, 2002. – 246 с.

Кравцов Н. И. Искусство психологического изображения в народном поэтическом творчестве // Фольклор как искусство слова: Психологическое изображение в русском народном поэтическом творчестве. – М.: Наука, 1969. – С. 5.–35.

Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е.С. Кубряковой. – М.: МГУ, 1996. – 246 с.

Краюшкина Т. В. Мир семейных отношений в русских волшебных сказках: (на материале Сибири и Дальнего Востока): автореф дис... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2003. – 19 с.

Кріза І. Угорський король Матяш в усній народній творчості Закарпаття // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 2. – С. 60–65.

Крук И. И. Восточнославянские сказки о животных: образы, композиция. – Минск: Наука и техника, 1989. – 158 с.

Кузеля З. Угорський король Матвій Корвін в славянській усній словесности, розбір мотивів, зв'язаних з його іменем // Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка. I–IV. – 1905. – Т. LXVII. – С. 1–55; VI. Матвій Корвін у Словінців. – 1905. – Т. LXVIII. – С. 55–82; VII–VIII. Матвій Корвін у Словінців. – 1906. – Т. LXIX. – С. 31–69; IX–XI (Конець). – 1906. – Т. LXX. – С. 86–113.

Кулиш П. Сказки и сказочники // Записки о Южной Руси. – С.Пб., 1857. – Т. 2. – С. 1–103.

Лавриненко С. Т. Мовна картина світу в українській фантастичній казці: автореф. дис... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1995. – 20 с.

Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора. – М.: Высшая школа, 1973. – 207 с.

Лазутин С. Г. Поэтика удивительного в сказке // Вопросы литературы и фольклора. – Воронеж, 1973. – С. 167–180.

Латин В. А. Фольклорное двуязычие: феномен и процесс // Искусство устной традиции: Историческая морфология: сб. ст., посв. 60-летию И. Земцовского. – С.Пб., 1996. – С. 28–39.

Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. – М.: Наука, 1975. – С. 303–319.

Легенди Карпат / упор. Г. Ігнатовича. – Ужгород: Карпати, 1968. – 304 с.

Легенди нашого краю / ред.-упорядник П. Скунець. – Ужгород: Карпати, 1972. – 216 с.

Лещенко О. І. Особливості реалізації антропоцентризму в англомовних казках: автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1996. – 21 с.

Лингвистика текста: матер. научн. конф. – М.: МГИИЯ им. М. Тореза, 1974. – Ч. 1. – 230 с.; Ч. 2. – 212 с.

Лингвофольклористика. – Курск: Курск. гос. пединститут, 2000. – Вып. 5; 2001. – Вып. 6.

Линтур П. В. Закарпатський сказочник А. Калин: (к проблеме традиции и новаторства в устном народном творчестве) // Наук. записки Ужгор. ун-ту. – Ужгород, 1957. – Т. XXIV. – С. 45–73. – (сер. іст.-філол.).

Линтур П. В. Собираание и некоторые проблемы изучения фольклора Советского Закарпатья // Карпатский сборник. – М., 1972. – С. 81–94.

Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова». – К.: Український фіто-соціологічний центр, 2006. – 200 с.

Литвиненко Г. С. Календарно-обрядові пісні: архетипно-образна система фольклорної свідомості: автореф... дис. канд. філол. наук. – К., 2009. – 20 с.

Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия РАН; серия лит. и яз. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3–9.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Ленинград: Наука, 1967. – 372 с.

Линтур П. В. Казкарі Закарпаття і їх репертуар. Післямова // Зачаровані казкою / укр. нар. казки в записах П. В. Лінтура; упор. І. М. Сенька та В. В. Лінтур. – Ужгород: Карпати, 1984. – С. 496–510.

Линтур П. Король Матвій Корвін в угро-русской народной традиции // Народна Школа. Журнал учительского Товарищества Карпатского Края. – Унгвар. Статті: Март. 1940/41. – № 7. – С. 124–134. Тексти: Априль. 1940/41. – № 8. – С. 150–156.

Логический анализ языка: Культурные концепты: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Д. Арутюнова – М.: Наука, 1991. – 203 с.

Логический анализ языка: Образ человека в культуре и языке / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. – М.: Индрик, 1999. – 422 с.

Лорд А. Сказитель / пер. с англ. – М.: Восточная литература, 1994. – 368 с.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек, текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Труды по знаковым системам: учен. зап. Тартуского ун-та. – Тарту, 1969. – С. 460–478 с.

Лупанова И. П. «Смеховой мир» русской волшебной сказки // Русский фольклор. – Л., 1976. – Т. XIX. – С. 65–83.

Людина в есенційних та екзистенційних вимірах / В. Табачковський, А. Дондюк, Г. Шалашенко, Є. Андрос, Г. Коваadlo, Н. Хамітов; відп. ред. В. Табачковський. – К.: Наук. думка, 2004. – 244 с.

Маковский М. М. Язык. Миф. Культура. Символы жизни и жизнь символов. – М.: Русские словари, 1996. – 330 с.

Мальцева Т. И. К вопросу о синтаксической формульности конструкций, репрезентирующих действующих лиц в волшебной сказке // Язык русского фольклора. – Петрозаводск, 1992. – С. 55–65.

Мамине серце: Українські народні героїко-фантастичні казки / упоряд., підг. текстів, вст. ст., прим. та словн. І. В. Хланти, М. І. Хланти. – Ужгород: Патент, 1993. – 180 с.

Манн Т. Собрание сочинений. – М., 1960. – Т.9.

Масло О.В. Національно-культурний компонент у лексиці українських народних казок: автореф. дис... канд. філол. наук. – Х., 2008. – 24 с.

Мастилко Н.В. Іспанська народна казка: жанрово-композиційний та лінгво-прагматичний аспекти: автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 2005. – 20 с.

Матяш, король Русинув / матеріал убрав, ушорив, застачив властными статями, коментаріями і словником Ігорь Керча. – Ніредьгаза, 2001. – 162 с.

Медриш Д. Н. Слово и событие в русской волшебной сказке // Русский фольклор: Проблемы художественной формы. – Л., 1974. – Т. XIV. – С. 119–131.

Медриш Д. Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в фольклоре и литературе. – Ленинград, 1974. – С. 121–142.

Медриш Д. Н. Народная сказка на рубеже тысячелетий // Живая старина. – 2000. – № 3. – С. 58.

Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки: Происхождение образа. – М.: Изд. Вост. л-ры, 1958. – 265 с.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 1995. – 408 с.

Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. Вопросы семантического анализа волшебной сказки // Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1969. – С. 86–136.

Мельникова А. А. Язык и национальный характер: взаимосвязь структуры языка и ментальности. – СПб: Речь, 2003. – 319 с.

Мельник В. М. Історія Закарпаття в усних переказах та історичних піснях. – Л.: Вид-во Львів. ун-ту, 1970. – 226 с.

Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание / под ред. И. А. Стернина. – Воронеж: Ворон. гос. ун-тет, 2001. – 182 с.

Монтень М. Опыты. – М.: Наука, 1979. – Кн. 1, 2. – 704 с.

Морозова М. Н. Атропонимия русских народных сказок // Фольклор. Поэтическая система. – М.: Наука, 1977. – С. 231–241.

Мушкетик Л. Г. Відьма в українських чарівних казках Закарпаття // V službach etnografie. Zbornik na počest sedemdesiatin Ondreja Krupu. – Békéscsaba, 2004. – С. 226–239.

Мушкетик Л. Г. Людина та її доля в народній казці Українських Карпат // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 5. – С. 4–11.

Мушкетик Л. Г. Угорські національні герої у народній прозі Закарпаття (угор. та укр. мовами) // Україна – Угорщина: спільне минуле та сьогодення. – К., 2006. – С. 190–199; 184–194.

Мушкетик Л. Г. Хронотоп народної казки Українських Карпат // Мова і культура. – К.: Вид. дім Д. Бугаго, 2007. – Вип. 10. – С. 169–176.

Мушкетик Л. Г. Переклад з угорської на українську мову: Теоретичні узагальнення і практичний досвід: монографія. – К.: Аспект-Поліграф, 2006. – 200 с.

Мушкетик Л. Г., Вахніна Л. К. Категорія фольклорного пограниччя у слов'янських контекстах // Слов'янські обрії; XIV Міжнародний з'їзд славистів (10.09–16.09.08, Охрид, Македонія): доповіді. – К., 2008. – Вип. 2. – С. 68–92.

На вербі дзвінчик: Збірник народних казок та легенд Закарпаття / укл. текст. та упоряд. словн. маловж. слів О. Долгош і О. Козоріз. – Ужгород: Мистецька лінія, Закарпаття, 2002. – 104 с.

Надиrow Р. Г. Избушка на курьих ножках // Фольклор и этнография. Общее и особенное в фольклоре разных народов. – Уфа, 1990. – С. 5–12.

Национально-культурная специфика речевого общения народов СССР / отв. ред. Е. Ф. Тарасов. – М.: Наука, 1982. – 152 с.

Неелов Е. М. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск: Карелия, 1987. – 126 с.

Неклюдов С. Ю. О фольклоре и фольклористике в XX–XXI вв. // Живая старина. – 2001. – № 2. – С. 10–14.

Неклюдов С. Ю. Почему сказки одинаковые // Живая старина. – 2004. – № 1 – С. 7–10.

Неклюдов С. Ю. Статистические и динамические начала пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. – М.: Наука, 1975. – С. 182–190.

Нефедова Е. Д. Субъектная организация дискурса английской литературной сказки / Вісник ХДУ. – 2000. – № 430. – С. 114–121.

Нечуй-Левицький І. С. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. – К.: АТ «Обереги», 1992. – 88 с.

Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурные концепты – М., 1991. – С. 117–124.

Никифоров А. И. Сказка, ее бытование и носители // Русские народные сказки. – М.; Ленинград, 1930. – С. 7–55.

Николин В. В. Волшебная сказка: исследование воспроизводства культуры. – Екатеринбург, 2000. – 328 с.

Новик Е. С. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору: сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895–1970). – М., 1975. – С. 214–246.

Новиков Н. В. Образы восточнославянской народной сказки. – Ленинград: Наука, 1974. – 355 с.

Новиков Н. В. Образы русской и болгарской волшебной-фантастической сказки // Русский фольклор: Исторические связи в славянском фольклоре. – М.; Ленинград, 1968. – Т. XI. – С. 140–158.

Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. 8. – 479 с.

Олійник О. Г. Антиномія категорій «свій» / «чужий» у просторі української чарівної казки: автореф. дис... канд. філол. наук. – Л., 2007. – 19 с.

Отражение межэтнических процессов в устной прозе / отв. ред. Э. В. Померанцева. – М.: Наука, 1979. – 176 с.

Ошо. Дао – река жизни / пер. з англ. – М.: Нирвана, 2001. – 321 с.

Ошо. Алмазная сутра. Белый лотос / пер. з англ. – Москва: ИПА «Три Л», 1993. – 457 с.

Ошо. Баланс тела-ума / пер. з англ. – С.Пб.: Весь, 2006. – 269 с.

Ошо. От медицины к медитации / пер. з англ. – М.: София, 2001. – 480 с.

Ошо. Золотой цветок / пер. з англ. – М.: Нирвана, 2000. – 337 с.

Пахомов Ю. Н., Крымский С. Б., Павленко Ю. В. Пути и перепутья современной цивилизации. – К.: Ин-тут мир. экон. и межд. отнош., 1998. – 432 с.

Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки. – М.: Наука, 1970. – 240 с.

Поливка Ю. И. «Баба хуже черта» // Русский филологический вестник. – 1910. – № 1–2. – С. 342–366.

Померанцева Э. В. К вопросу о национальном и интернациональном началах в народных сказках // История и фольклор славянских народов. V Международный съезд славистов, София, 1963. – М.; Ленинград, 1964. – С. 386–414.

Померанцева Э. В. Русские народные сказки. – М.: Изд. АН СССР, 1963. – 128 с.

Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. – М.: Наука, 1965. – 220 с.

Померанцева Э. В. Этнические функции устной прозы народов Поволжья // Отражение межэтнических процессов в устной прозе. – М.: Наука, 1979. – С. 102–171.

Померанцева Э. В. Специфика устной прозы в свете изучения современных этнических процессов // Советская этнография. – 1976. – № 2. – С. 70–76.

Померанцева Э. В., Чистов К. В. Русская фольклорная проза и межэтнические процессы // Отражение межэтнических процессов в устной прозе. – М.: Наука, 1979. – С. 3–18.

Понятие судьбы в контекстах разных культур / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1994. – 320 с.

Поп Д. І. Мадярьський король і русинський силак // Подкарпатськи русини, їх історичні білини і легенди / Д. І. Поп. – Ужгород: Вид. В. Падяка, 2001. – С. 85–87.

Попова Т. О. Психосемантика універсальних етичних концептів в етномовній картині світу: автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 2004. – 18 с.

Порнуліт О. О. Ономастичний простір українських народних казок: (у зіставленні з російськими казками): автореф. дис... канд. філол. наук. – О., 2000. – 20 с.

Потебня А. А. О Доле и сродных с ней существах // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских: Т. 1. Древности: Труды Моск. Археогр. Общества. – М., 1865–67. – С.34-52.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 342 с.

Правда і кривда: Казки / передм., упоряд. і прим. І. В. Хланті. – Ужгород: Карпати, 1982. – 352 с.

Преподобный Силуан Афонский: Житие, учение и писания. – Минск: Лучи Софии, 2003. – 525 с.

Проблемы человека в западной философии: переводы / сост. и послесл. П.С. Гуревича. – М.: Прогресс, 1988. – 520 с.

Прозаические жанры фольклора народов СССР: тезисы докладов на Всесоюзной научной конференции, 21–23 мая 1974 г., г. Минск. – Минск, 1974. – 223 с.

*Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.

*Пропп В. Я.* Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. – 168 с.

*Пропп В. Я.* Поэтика фольклора. – М.: Лабиринт, 1998. – 352 с.

*Пропп В. Я.* Проблема комизма и смеха: Ритуальный смех в фольклоре. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.

*Пропп В. Я.* Русская народная сказка. – М.: Изд. Ленинградского ун-та, 1984. – 335 с.

*Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: избр. ст. – М.: Наука, 1976. – 328 с.

Протоиерей *Дмитрий Смирнов*. Проповеди. – М.: Правосл. сестрич. во имя велик. Елизав., 2005. – Кн. 1. – 272 с.

*Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Ленинград: Наука, 1976. – 244 с.

*Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. – С.Пб.: Востоковедение, 2003. – 464 с.

*Пушкарёв Л. Н.* Труд как основа социальных идеалов в традиционной волшебной сказке // Русское народнопоэтическое творчество: материалы для изучения общественно-политических воззрений народа. – М.: Изд. АН СССР, 1953. – С. 127–150.

*Рагозина И. Ф.* Страх и бесстрашие: ценности и модели поведения: (на материале русской и французской сказок) // Логический анализ языка: Образ человека в культуре и языке. – М.: Индрик, 1999. – С. 281–295.

*Разумова И. Я.* Стилистическая обрядность русской волшебной сказки. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 152 с.

*Разумова И. А.* Сказка и быличка: мифологический персонаж в системе жанра. – Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 1993. – 112 с.

*Редька М. І.* Семантико-функціональна система особових найменувань в українських народних чарівних казках: (у записах ХІХ ст.): автореф. дис... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2008. – 19 с.

Ритм, пространство и время в литературе и в искусстве / отв. ред Б. Ф. Егоров. – Ленинград, 1974. – 299 с.

*Роздольський О.* Галицькі народні казки: В Берліні пов. Бродського із уст народу списав О. Роздольський; впоряд. і порівняння додав І. Франко // Етнографічний збірник. – Л., 1895.– Т. 1. – 120 с.

Разумница: Українські народні казки / упоряд. І. В. Хланти, М. І. Хланти. – Ужгород: Патент, 1992. – 251 с.



Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Сербренников. – М.: Наука, 1988. – 218 с.

*Росовецький С. К.* Український фольклор у теоретичному висвітленні: посібник для університетів. – К.: Фітоцентр, 2005. – Ч. 1: Теорія фольклору. – 232 с.; 2007. – Ч. 2: Жанри. – 236 с.

*Рошияну Н.* Традиционные формулы волшебной сказки. – М.: Наука, 1974. – 216 с.

*Савицька Л. В.* Реалізація концепту «хитрість» у розмовній мові і народній казці: автореф. дис... канд. філол. наук. – Х., 2007. – 20 с.

*Савушкина Н. И.* Гиперболизация в социально-бытовых сатирических сказках // Фольклор как искусство слова / ред. Н.И. Кравцова. – М., 1975. – С. 37-49.

*Савушкина Н. И.* Изображение внутреннего мира человека в русской социально-бытовой сказке // Фольклор как искусство слова: Психологическое изображение в русском народном поэтическом творчестве. – М., 1969. – Вып. 2. – С. 68–84.

*Савченко С. В.* Русская народная сказка: история собирания и изучения. – К., 1914. – 543 с.

*Селиванова Е. Н.* Основы лингвистической теории текста и коммуникации: учеб. пос. – К.: Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.

Семиліточка: Українські народні казки у записах та публікаціях письменників XIX – поч. XX с. / упор., передм та прим. Л. Ф. Дунаєвської. – К.: Веселка, 1990. – 319 с.

*Сенько І. М.* Заповнена анкета або життєпис П. В. Лінтура. – Ужгород, 1999. – 193 с.

*Симина Г. Я.* Языковые средства экспрессии в народных сказках // Язык жанров русского фольклора. – Петрозаводск, 1977. – С. 102–114 с.

*Сковорода Г.* Твори: У 2-х т. – К.: Обереги, 2005. – Т. I. – 528 с.; Т. 2. – 480 с.

*Смирнов А.* Иванушка-дурачек // Вопросы жизни. – 1905. – № 12. – С. 5–73.

*Сокіл В. В.* Українські історико-героїчні перекази. – Л.: Інститут народознавства НАН України, 2003. – 320 с.

*Соколовы Б. и Ю.* Предисловие // Сказки и песни Белозерского края.– Петроград.: Императ. Академия Наук, 1915. – С. III – CXIV.

*Сонни А. И.* Горе и доля в народных сказках // Киевские университетские известия. – 1906. – № 10. – С.5– 34.

Соціально-побутові казки / упоряд., передм. та прим. О. Ю. Бріциної. – К.: Дніпро, 1987. – 284 с.

Срібні воли: Казки гір і Підгір'я в записах Степана Пушика. – К.: Веселка, 1995. – 398 с.

*Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики философии и искусства. – М.: Наука, 1985. – 335 с.

*Степанов Ю. С.* Концепт // Константы: словарь русской культуры: опыт исследования / Степанов Ю. С. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 40–76.

Суковата В. А. Концептуально-моделюючі опозиції в культурно-мовній картині світу: автореф. дис... канд. філос. наук. – К., 1998. – 19 с.

СУС – Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. – Ленинград: Наука, 1979. – 439 с.

Сумцов Н. Ф. Сказки и легенды о Марке багатом // Этнографическое обозрение. – 1894. – № 1. – С. 9–30.

Сухобрус Г. С. Генеза і розвиток народних уявлень про долю у східних слов'ян: автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1945. – 18 с.

Таємниця скляної гори: Закарпатські народні казки, зібрані М. Фінцицьким / пер. з угор. та післям. Ю. Шкробинця. – Ужгород, 1975. – 190 с.

Тайлор Э. Б. Первобытная культура / пер. з англ. – М.: Политиздат, 1989. – 572 с.

Тарасенкова Е. Ф. Жанровое своеобразие русских сатирических сказок // Русский фольклор: Исследования и материалы. – М., Ленинград: Изд. АН СССР, 1957. – Т. II. – С. 66–96.

Тиховська О. М. Об'єктивізація та трансформація архетипу «Анімус» у чарівних казках Закарпаття // Acta Hungarica. – 2007. – XVIII. – С. 290–303.

Текст: семантика и структура: сб. ст. / отв. ред. Т. В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – 302 с.

Толстая С. М. Акциональный код символического языка культуры: движение в ритуале // Концепт движения в языке и культуре. – М.: Индрик, 1996. – С. 89–104.

Толстой Н. И. Язык и народная культура: очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Индрик, 1995. – 509 с.

Трапила коса на камінь: Соціально-побутові казки / упоряд., підг. текст., вст. ст. та словн. І. В. Хланти. – Ужгород: Патент, 1993. – 229 с.

Три золоті слова: Закарпатські казки Василя Короловича / запис текстів та впоряд. П. В. Лінтура. – Ужгород: Карпати, 1968. – 240 с.

Трубецкой Е. Н. «Иное» царство и его искатели в русской народной сказке // Избранное. – М.: Канон, 1995. – С. 386–433.

Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. – М.: Прогресс – Универс, 1995. – 800 с.

Уваров М. С. Бинарный архетип: Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. – С.Пб.: изд-во БГТУ, 1996. – 214 с.

Угорські народні казки / укл. і пер. з угор. К.Бібіков. – К.: Веселка, 1985. – 151 с.

Ritkaszép magyar népmesék – Угорські народні казки рідкісної краси / укл., вст. ст., пер. з угор. Л. Мушкетик. – К.: Етнос, 2003. – 212 с.

Українські народні казки: Казки Гуцульщини / запис, упоряд. і літ. опрац. М. Зінчука. – Л.: Світ. – 2003. – Кн. 1. – 384 с.; 2004. – Кн. 2. – 312 с.; 2008. – Кн. 3. – 328 с.

Українські народні казки: Казки Закарпаття / запис, упоряд. і літ. опрац. М. Зінчука. – Чернівці: Прут. – 2007. – Кн. 20. – 384 с.; 2008. – Кн. 22. – 384 с.; Чернівці: Вид. дім. «Букрек», 2009. – Кн. 23. – 456 с.

- Українські пісні, видані М. Максимовичем. – К.: Вид АН УРСР, 1962. – 343 с.
- Усна епіка: етнічні традиції та виконавство: матер. міжнар. наук. конф. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 1997. – Ч. 1. – 176 с.; Ч. 2. – 184 с.
- Федик О. В.* Мова як духовний адекват світу (дійсності). – Л.: Місіонер, 2000. – 300 с.
- Феномен человека: антология / сост., вступ. ст. П. С. Гуревич. – М.: Высшая школа, 1993. – 351 с.
- Філософія: Світ людини: курс лекцій: навч. посібник / В. Табачковський, М. Булатов, Н. Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2003. – 432 с.
- Фольклор и этнография: у этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов / под ред. Б. Н. Путилова. – М.: Наука, 1984. – 255 с.
- Фольклор: комплексная текстология / сост. и отв. ред. В. М. Гацак. – М.: Наследие, 1998. – 319 с.
- Фольклор в современном мире: аспекты и пути исследования / отв. ред. В. А. Бахтина, В. М. Гацак. – М.: Наука, 1991. – 184 с.
- Фольклор: поэтика и традиции / отв. ред. В. М. Гацак. – М.: Наука, 1982. – 344 с.
- Фон-Франц М. Л.* Психология сказки: Толкование волшебных сказок / пер. с англ. – С.Пб., 1998. – 362 с.
- Франко І.* Вибрані статті про народну творчість / упор. О. І. Дей. – К.: В-во АН УРСР, 1955. – 290 с.
- Франко І. Я.* Мислі о еволюції в історії людськості // Твори: 20 т. – К., 1956. – Т. 19. – С. 63–113.
- Франко І. Я.* Пісня про Правду і Кривду // ЗНТШ. – 1906. – Т. LXX. – С. 5–70.
- Фрезер Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии / пер. с англ. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
- Фрейд З.* Введение в психоанализ: лекции. – М.: Наука, 1989. – 456 с.
- Фрейденберг О. О.* Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
- Фролова О. Е.* Морфология сказки в зеркале синтаксиса // Живая старина, 2004. – № 4. – С. 2–5.
- Фромм Э.* Душа человека / пер. с нем. и англ. – М.: Республика, 1992. – 429 с.
- Хамітов Н. В., Гармаш Л. Н., Крилова С. А.* Історія філософії: Проблема людини та її меж: навчальний посібник / під ред. Н. Хамітова. – К.: КНТ, Центр навчальної літератури, 2006. – 296 с.
- Хланта І. В.* Володимир Гнатюк і казки Закарпаття // Гнатюк В. М. Казки Закарпаття / упоряд., підг. текстів, вст. ст., прим. та словн. І.Хланта. – Ужгород, 2001. – С. 3–19.
- Хланта І. В.* Дослідження соціально-побутової казки у вітчизняній фольклористиці: (на матеріалі східнослов'янського казкового епосу) // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – 1975. – Вип. 10. – С. 96–104.
- Хланта И. В.* Украинская социально-бытовая сказка: автореф. дис... канд. филол. наук. – К., 1976. – 23 с.

Ходили опришки: збірник / передм., упоряд., прим. та словн. І. В. Сенька. – Ужгород: Карпати, 1983. – 384 с.

*Холодний М. Г.* Вибрані праці. – К.: Наукова думка, 1970. – 440 с.

*Цивьян Т. В.* Модель мира и ее лингвистические основы. – М.: Книжный дом «Либриком», 2009. – 280 с.

*Цивьян Т. В.* Человек и его судьба – приговор в модели мира // Понятие судьбы в контекстах разных культур. – М.: Наука, 1994. – С. 122–129.

*Цивьян Т. В.* К семантике пространственно-временных отношений в волшебной сказке: (на материале албанской сказки) // Типологические исследования по фольклору. – М.: Наука, 1975. – С. 191–213.

*Цивьян Т. В.* Опозиция мужской/женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнический стереотип мужского и женского поведения. – С.Пб., 1991. – С. 77–91.

Чарівна квітка: Українські народні казки з-над Дністра / запис, упоряд., прим. та словн. М. А. Зінчука. – Ужгород: Карпати, 1986. – 301 с.

Чарівна торба: Українські народні казки, притчі, легенди, перекази, пісні та прислів'я, записані від М. Шопляка-Козака / упоряд., передм., прим. та словн. І. М. Сенька; запис текстів І. М. Сенька, В. М. Сенька. – Ужгород: Карпати, 1988. – 170 с.

Чарівне горнятко: Казки / запис текстів С. Далавурака, М. Івасюка, В. Бандурака та С. Пушика; упоряд. С. Далавурак та М. Івасюк. – Ужгород: Карпати, 1971. – 256 с.

Чарівне серце: Закарпатські казки / збір. та літ. опр. Лукою Дем'яном. – Ужгород: Карпати, 1964. – 120 с.

Человек: философский энциклопедический словарь. – М.: Наука, 2000. – 517 с.

Человеческий фактор в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1990.

*Черванева В. А., Артеменко Е. Б.* Пространство и время в фольклорно-языковой картине мира: (на материале эпических жанров) – Воронеж: ВГПУ, 2004. – 184 с.

*Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор. – М.: Наука, 1986. – 304 с.

*Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору. – М.: Наука, 1975. – С. 26–44.

*Чумарна М. І.* Мандрівка в українську казку: приказкове коло. – Л.: Каменяр, 1994. – 79 с.

*Чухина Л. А.* Человек и его ценностный мир в религиозной философии. – Рига: Зинатне, 1980. – 288 с.

*Шаблювський В. Є.* Міжнародний сюжет «Юнак у пошуках безсмертя» (АТ 470 С\*) // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – 1990.– вип. 18. – С. 95–105.

*Шаблювський В. Є.* Казковий дискурс як об'єкт наукових досліджень (на матеріалі слов'янських, англійських, німецьких, французьких, іспанських, новогрецьких народних казок) // Слов'янський світ. – 2009. – Вип. 7. – С. 81–109.

*Шелер М.* Избранные произведения / пер. с нем. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.

Шинкаренко В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства: миф и сказка. – М.: Книжный дом «Либриком», 2009. – 208 с.

Юдин Ю. И. Дурак, шут, вор и черт. – М.: Лабиринт, 2006. – 336 с.

Юдин Ю. И. Сказка и история // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Ленинград: Наука, 1984. – С. 93–102.

Юдин Ю. И. Народная бытовая сказка и ее история // Русский фольклор: Историческая жизнь народной поэзии. – Ленинград, 1976. – Т. XVI. – С. 152–172.

Юдин Ю. И. Типология героев бытовой сказки // Русский фольклор: Вопросы теории фольклора. – Ленинград, 1979. – Т. XIX. – С. 49–65.

Юдкін І. М. Формування визначників української культури. – К.: Ін-т культурології АМУ, 2008. – 184 с.

Юзвенко В. А. Фантастичні казки в системі жанрів фольклору // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – 1975. – Вип. 10. – С. 76–82.

Юзвенко В. А., Євсєєв Ф. Т., Мушкетик Л. Г., Шабліовський В. Є. Слов'яно-неслов'янська взаємодія в стильовій структурі народної казки (лімітрофні території) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів: IX Міжнародний з'їзд славістів, Братислава, 1993 р. – К.: Наук. думка, 1993. – С. 98–110.

Юзвенко В. А., Гайдай М. М., Шумада Н. С. Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. – К.: Наук. думка, 1973. – 151 с.

Юнг Г. Ю. Структура психіки и архетипы. – М.: Академический проект, 2007. – 303 с.

Яворский Ю. А. Памятники галицко-русской народной словесности. – К., 1915. – Вып. 1. – 336 с.

Язык и стиль произведений фольклора и литературы: межвуз. сб. научных трудов / отв. ред. С. Г. Лазутин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – 121 с.

Язык русского фольклора: межвуз. сборник статей / отв. ред Э. К. Тарланов. – Петрозаводск, 1988. – 165 с.

Язык. Человек. Картина мира: матер. Всерос. науч. конф. / отв. ред. М. П. Одинцова. – Омск: ОМГУ, 2000. – Ч. 1. – 212 с.; Ч. 2. – 168 с.

Як то давно було: Легенди, перекази, бувальщини, билиці та притчі Закарпаття у записах І. Сенька. – Ужгород: ВАТ «Закарпаття», 2003. – 368 с.

Як чоловік відьму підкував, а кішку вчив працювати: Закарпатські народні казки: гумор та сатира / запис текстів та впоряд. П. Лінтура. – Ужгород: Карпати, 1966. – 271 с.

Яцуржинский Х. П. О превращениях в малорусских сказках // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – Київ: Либідь, 1991. – С. 554–574.

Эйнштейн А. Влияние Максвелла на развитие представлений о физической реальности // Собрание научных трудов / А. Эйнштейн. – М.: Наука, 1967. – Т. 2. – С. 130–145.

Этнический стереотип мужского и женского поведения: сб. ст. / отв. ред. А. К. Байбурын, И. С. Кон. – С.Пб.: Наука, 1991. – 320 с.

Это человек: антология / сост. П. С. Гуревич – М.: Высшая школа, 1995. – 310 с.



- Antalfai M.* A női lélek útja mondákban és mesékben. – Budapest, 2006. – 232 p.
- Arany L.* Magyar népmeseinkről // Budapesti Szemle. – 1867. – VIII. – P. 40–66, 200–228.
- Arany L.* Magyar Népmese – Gyűjtemény. – Bp.: Franklin Társulat, 1904. – 300 p.
- ATU – The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson / By Hans-Jörg Uther. – Helsinki, 2004. – Part. I – 619 p.; Part. II. – 536 p.; Part III. – 285 p.
- Balázs G.* Tulajdonnevek a magyar népmesékben. – Bp., 1983. – 66 p. (II Magyar Névtani Dolgozatok 30).
- Balázs G., Várkonyi A.* Tulajdonnevek a magyar népmesékben. – Bp., 1987. – 69 p. (IV Magyar Névtani Dolgozatok 72).
- Balázs G., Barati A., Wolosz R.* Tulajdonnevek a magyar népmesékben. – Bp., 1989. – 72 p. (III Magyar Névtani Dolgozatok 80).
- Bán A.* A táltos-mese összehasonlító vizsgálata // Ethnographia. – 1918. – XXIX. – P. 286–290.
- Banó I.* Baranyai népmesék. – Bp.: Franklin K., 1941. – 300 p.
- Banó I.* Egyenység és közösség szerepe a népmese életében // Ethnographia. – 1944. – LV. – P. 26–34.
- Banó I.* Három archaikus mesei stíluselem generatív nyelvemléleti megvilágításában // Ethnographia. – 1981. – XCII. – P. 1–13.
- Banó I.* Meseszerkezet és esztetikum // Ethnographia. – 1982. – XCIII. – P. 233–258.
- Banó I.* Népmese // Magyar néprajz. – Bp.: Akadémiai K., 1988. – K. V.: Népköltészet. – P. 7–64.
- Beke Ö.* A vasorrú baba az ugor néphitben // Ethnographia. – 1957. – LXVIII. – P. 168–169.
- Béke Ö., Honti J.* Egy régi népmese nyomai // Ethnographia. – 1933. – XLIV. – P. 160–161.
- Benedek E.* Magyar mese- és mondavilág. – Bp.: Athenaeum, 1894–1896. – K. I–IV.
- Benedek Elek legszebb meséi. – Debrecen.: Püldo K., 2003. – K. 1–2.
- Benedek K.* Milyen műfaj a mese a reformációban és a barokkban? Fabula? Mítosz? Találos? // Népi Kultúra – Népi Tarsadalom. – 1995. – XVIII. – P. 105–117.
- Benkőczy E.* Természetrajzi mesék // Ethnographia. – 1906. – XVII. – P. 249–251.
- Béres A.* Rozsályi népmesék / gyűjt., a bev. tanulmány írta, a jegyzeteket készítette Kovács Á. – Bp.: Akadémiai K., 1967. – 519 p.
- Berze Nagy J.* Égigérő fa: magyar mitológiai tanulmányok / bev. és szerk. Dömötör S. – Pécs: TIT Baranya Megyei Szerv., 1958. – 389 p.
- Berze Nagy J.* Mese // A Magyarság Néprajza III. – Bp.: Királyi Magyar Egyetemi Ny., 1943. – P. 226–289.
- Bicsó G.* A mese hermeneutikája: néhány bevezető megjegyzés // Közéletek a meséhez: A mese értelmezhetőségei / szerk. Bálint P. – Debrecen: Didakt, 2003. – P. 9–32.
- Bódis Z.* A vizualitás metaforikus értelmezési lehetőségei népmeseinkben // Folklor és vizuális kultúra / szerk. Szemerényi Á. – Bp., 2007. – P. 312–329.
- Boldizsár I.* Mágikus tárgyak és csodás növények a mesékben // Új Forrás. – 1997. – № 12. – P. 11–26.
- Boldizsár I.* Mesepoétika: írások mesékről, gyerekről, könyvekről. – Bp.: Akadémiai K., 2004. – 312 p.

- Boldizsár I.* A tündérmese és a műmese motívumainak összehasonlító vizsgálata a strukturális törvényszerűségek tükrében: fejezetek a mese esztétikájához. – Bp., 1997. – 13 p.
- Boldizsár I.* Varázslás és fogyókúra: Mesék, mesemondók, motívumok: tanulmánykötet. – Bp.: JAK Kijárat K., 1997. – 219 p.
- Bósz I. Á.* A felső fény útja népmeseink tükrében. – Debrecen, 2006. – 68 p.
- Braun S.* A népmese: bevezetés az összehasonlító mesekutatóba. – Bp.: Geniusz K., 1923. – 205 p.
- Csodakút: Népmese, beavatás, álomfejtés, napút, mélylélektan, ezotéria: tanulmányok a népmeséről / szerk. Pap G. – Bp: Pontifex Kiadó, 1994. – 373 p.
- Dávid A.* A Mátyás király alakja a közép-európai folklórban // *Helikon.* – 1971. – P. 308–321.
- Dégh L.* Adalékok a hálás halott epizód mesei és mondai formálódásához // *Ethnographia.* – 1957. – LXVIII. – P. 307–318.
- Dégh L.* Az egyéniségvizsgálat perspektívái // *Ethnographia.* – 1960. – LXXI. – P. 28–44.
- Dégh L.* Kakasdi népmesék: Palkó Józsefné meséi. – Bp.: Akadémiai K., 1955. – K. I. – 509 p; Bp., 1960. – K. II. – 399 p.
- Dobos I.* Egy somodi parasztcsalád meséi. – Bp.: Akadémiai K., 1962. – 546 p.
- Dömötör A.* Sarkadi népmesék / gyűjt. és jegyzetekkel látta Dömötör Á.; Dégh L. előszavával. – Gyula, 1962. – 95 p.
- Dömökös Á.* Ukraińskie odmiany bajki o wysokim drzewie // *Literatura Ludowa.* – 1979. – № 1. – P. 69–77.
- Dömötör T.* Színjátás és a gesztusok // *A színhagyományozás törvényszerűségei / szerk. Voigt V.* – Bp.: Akadémiai K., 1974. – P. 66–67.
- Dömötör S.* Cigányadomáink // *Ethnographia.* – 1929. – XL. – P. 82–106.
- Erdélyi J.* Magyar népmesék. – Pest: Heckenast és Landerer Ny., 1855. – 185 p.
- Erdész S.* A mese és a hiedelemvilág kapcsolata // *Magyar néprajz.* – Bp.: Akadémiai K., 1988. – K. V.: Népköltészet. – P. 79–101.
- Fanyűvő Jankó: Palocföld meséi és mondái: Nagy Zoltán gyűjtésében / sajtó alá rendezte Benedek K. – Bp.: Balassi K., 2010. – 657 p.
- Faragó J.* Kurcsi Mínya havasi mesemondó. – Bukarest: Irodalmi K., 1969. – 234 p.
- Faragó J.* Láttatás a meselésben // *A magyar népmese stílusának kérdései / szerk. Voigt V.* – Bp., 1974. – P. 95–96.
- Felsőtiszai népmesék / feljegyezte Kocsisné Szirmai Fóris Mária. – Debrecen: Debr. Alföldi Magvető, 1956. – 408 p.
- Határ, régió, etnikumok Közép-Európában / szerk. Éger Gy. – Jozsef L. – Budapest, 2001. – 244 p.
- Három arany nyílvevő: Magyar népmesék. – Bp. – Ungvár: Móra-Kárpai, 1973. – 130 p.
- Heller B.* Mátyás király megfejt bakkecskei // *Ethnographia.* – 1936. – XLVII. – P. 290–293.
- Honti J.* A mese világa. – Bp.: Pantheon K., 1937. – 162 p.
- Honti J.* Az ismeretlen népmese. – Bp.: Officina Ny., 1945. – 36 p.
- Honti J.* Mesék és mitoszok halálról és halhatatlanságról // *Ethnographia.* – 1936. – XLVII. – P. 34–39.

- Honti J. A népmese háttére // *Ethnographia*. – 1940. – LI. – P. 308–320.
- Honti J. Válogatott tanulmányok / szerk. és előszót írta Ortutay Gy. – Bp.: Akadémiai K., 1962. – 353 p.
- Hoppál M. Folklor és hagyomány: válogatott tanulmányok. – Bp.: Gondolat K. – Európai Folklor Intézet, 2004. – 193 p.
- Hunyadi A. Erővel is, ésszel is: Zselyki és décskei népmesék. – Bukarest: Ifjúsági K., 1978. – 146 p.
- Katona I. A folklor stilsztikája és esztétikája: A stilus // *A magyar folklor* / szerk. Ortutay Gy. – Bp., 1979. – P. 547–570.
- Katona L. Folklor-kalendárium / szerk. Reisinger J. – Bp.: Gondolat, 1982. – 477 p.
- Keszeg V. A népmese előadásának módja és kontextusa // *Ethnographia*. – 2005. – № 1. – P. 15–71.
- Kovács Á. Az égig érő fa mesejének magyar redakciói és samanisztikus motívumaik // *Ethnographia*. – 1984. – XCV. – P. 16–31.
- Kovács Á. Gesztusok és hangutánzás a mesében // *A szájhagyományozás törvényszerűségei* / szerk. Voigt V. – Bp., 1974. – P. 94 – 95.
- Kovács Á. Hol kezdedik a mese // *Népi Kultúra – Népi Társadalom*. – 1980. – XI–XII. – P. 487–517.
- Kovács Á. A hőmese: Népmese műfajai és a népmesekatalógus I // *Ethnographia*. – 1979. – XC. – P. 457–480.
- Kovács Á. Idegen nyelvű sztereotípiák, mondóka- és dalbetétek anyanyelvi prózai népköltési szövegekben // *Népi Kultúra – Népi Társadalom*. – 1973. – VII. – P. 161–180.
- Kovács Á. Kalotaszegi népmesék. – Bp., 1944. – K. I–II.
- Kovács Á. A népmese prozodiájáról // *MTA Nyelvtudományi Közlemények*. – 1969. – XXVI. – P. 183–242.
- Kovács Á. A népmese látványszerűsége // *A szájhagyományozás törvényszerűségei* / szerk. Voigt V. – Bp., 1974. – P. 25– 26.
- Kovács Á. Meseszerkezet // *Magyar Néprajzi Lexikon*. – Bp.: Akadémiai K., 1980. – K. III. – P. 579.
- Kovács Á. A meseköltés technikájáról és típusalkotásról // *Tanulmányok*. – 1973. – № 6. – P. 89–95.
- Kovács Á. Mátyás-mese // *Magyar Néprajzi Lexikon*. – Bp.: Akadémiai K., 1980. – K. III. – P. 533– 534.
- Kovács Á. Utószó // *Felsőtisza népmesék* / feljegyezte Kocsisné Szirmai Főris Mária. – Debrecen: Debreceni Alföldi Magvető, 1956. – P. 398–404.
- Közelítések a meséhez: A mese értelmezhetőségei / szerk. Bálint P. – Debrecen: Didakt, 2003. – 224 p.
- Kriza I. A Mátyás-hagyomány évszázadai. – Bp.: Akadémiai K., 2007. – 241 p.
- Kriza I. Rex Iustus – Rex Clarus: Mátyás király a néphagyományban // *Hunyádi-Mátyás: emlékkönyv Mátyás király halálának 500 évf.* / szerk. Rázsó Gy. –V. Molnár L. – Bp., 1990. – P. 363–410.
- Kriza I. Ruszin-magyar folklorkapcsolatok: (A kárpátaljai néphagyomány Mátyás királyról) // *Tanulmányok a magyarországi bolgár, görög, lengyel, örmény, ruszin nemzetiség néprajzáról*. – 1998. – № 2. – P. 130–140.





Lovász A. A mesélő ember // Közelítések a meséhez: A mese értelmezhetőségei / szerk. Bálint P. – Debrecen: Didakt, 2003. – P. 33–52.

Magyar, magyarországi és nemzetközi: történeti folklórisztikai tanulmányok / szerk. Voigt V. – Bp.: Universitas K., 2004. – 454 p.

MNK – Magyar Népmesekatalógus: A magyar állatmesék katalógusa (AaTh 1-299) / összeáll. és a bev. írta Kovács Á., Benedek K. közreműköd. – Bp: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1978. – K. 1. – 302 p.

Magyar Népmesekatalógus: A magyar állatmesék katalógusa (AaTh 300–749)/ összeáll. és a bev. írta Dömötör Á. – Bp.: 1988. – K. 2. – 465 p.

Magyar Népmesekatalógus: A magyar legendamesék típusai (AaTh 750–849)/ összeáll. és a bev. írta Bernát L. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1982. – K. 3. – 227 p.

Magyar Népmesekatalógus: A magyar novellamesék típusai (AaTh 850–999)/ összeáll. és bev. írta Benedek K. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1984. – K. 4. – 418 p.

Magyar Népmesekatalógus: A magyar rászedett ördög-mesék típusai (AaTh 1000–1199) / összeáll. és bev. írta Süvegh V. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1985. – K. 5. – 492 p.

Magyar Népmesekatalógus: A rátótiádák típusmutatója: A magyar falucsúfolók típusai (AaTh 1200–1349) / összeáll. és bev. írta Benedek K., Kovács Á. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1990. – K. 6. – 470 p.

Magyar Népmesekatalógus: A magyar népmesék tréfakatalógusa (AaTh 1350–1429) / összeáll. és bev. írta Vöö G., Vehmas M. adatainak felhasznál. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1987. – K. 7/A. – 319 p.

Magyar Népmesekatalógus: A magyar népmesék trufa- és anekdotakatalógusa (AaTh 1430–1639) / összeáll. és bev. írta Vehmas M. és Benedek K. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1988. – K. 7/B. – 307 p.

Magyar Népmesekatalógus: A magyar népmesék trufa- és anekdotakatalógusa (AaTh 1640–1874) / összeáll. és bev. írta Vehmas M. és Benedek K. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1989. – K. 7/C. – 414 p.

Magyar Népmesekatalógus: A magyar hazugságmesék katalógusa (AaTh 1875–1999) / összeáll. és a bev. írta Kovács Á., Benedek K. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1989. – K. 8. – 278 p.

Magyar Népmesekatalógus: Magyar formulamesék katalógusa (AaTh 2000–2399) / összeáll. és a bev. írta Kovács Á., Benedek K. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1990. – K. 9. – 460 p.

Magyar Népmesekatalógus: Összefoglaló bibliográfia: 1. Cigány mesemondók repertoárjának bibliográfiája / összeáll. Benedek K. – Bp.: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 2001. – K. 10. – 490 p.

MNL – Magyar Néprajzi Lexikon. – Bp.: Akadémiai K., 1977. – K.1.: A-E. – 752 p.; 1979. – K.2.: F-Ka. – 752 p.; 1980. – K.3.: K-Né. – 752 p.; 1981. – K.4.: N-Szé. – 672 p.; 1982. – K.5.: Sz-Zs. – 645 p.

Magyar Z. Ésik István meséi: Mesék, mondák és tréfás elbeszélések Martonyiból. – Perkupa: Galyasági Településszövetség, 2005. – 190 p. + 12p.

Marosi T. Tulajdonnevek a magyar népmesékben. – Bp, 1981. – 66 p. (I Magyar Névtani Dolgozatok 13).

Musketik L. Mátyás király a kárpátaljai népi prózában // Erdélyi reneszánsza. – Kolozsvár, 2009. – K. 1. – P. 210–218.

Musketik L. Magyar motívumok a kárpátaljai népi prózában // Tanulmányok a magyarországi bolgár, görög, lengyel, örmény, ruszin nemzetiségek néprajzából. –2004. – № 5. – P. 174–203.

Musketik L. Magyar folklór Ukrajnában: publikációk és fordítások // VI Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus. – Debrecen, 2006. – P.224.

Merényi L. Dunamelléki eredeti népmesék. – Pest, 1863–1864. – K. I–II.

Mesék és mondák Mátyás királyról / a szöveget vál. és útoszót írta Kriza I. – Bp.: Helikon K., 2004. – 213 p.

Nagy J. A mitikus hős // Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények. – 1973. – XVII – № 2. – P. 287–302.

Nagy O. Hősök, csalókák, ördögök: essze a népmeséről. – Bukarest: Kriterion K., 1974. – 230 p.

Nagy O. Lüdérc sógor: Erdélyi magyar népmesék. – Bukarest: Irodalmi K., 1969. – 341 p.

Nagy O. A táltos törvénye: Népmese és esztétikum. – Bukarest: Kriterion K., 1978. – 356 p.

Nyíri és rétközi parasztesék / bev. tanulmány, jegyz.: Ortutay Gy. – Bp.: Európa K., 1935. – 259 p.

Ortutay Gy. Fedics Mihály mesél. – Bp.: Egyetemi Magyarságtudományi Intézet, 1940. – 410 p.

Ortutay Gy. Magyar népköltészet: Népballadák, népmesék. – Bp.: Akadémiai K., 1985. – 374 p.

Ortutay Gy. A magyar népmese // Kis magyar néprajz. – Bp.: Gondolat K., 1966. – P. 46–72.

Ortutay Gy., Dégh L., Kovács Á. Magyar népmesék / szerk. és a bev. írta Ortutay Gy.; a meséket válog. és jegyz. ellátta Dégh L. és Kovács Á. – Bp.: Szépirodalmi K., 1960. – 1131 p.

Ortutay Gy. Meseköltészetünk // Magyar népköltészet: Népballadák. Népmesék. – Bp., Akadémiai K., 1985. – P. 145–161.

Paládi-Kovács A. Ethnic traditions, classes and communities in Hungary. – Bp.: Institute of Ethnology HAS, 1996. – 217 p.

Paládi-Kovács A. Megjegyzések a zóna és zónális fogalmányok néprajzi értelmezéséhez // Etnikai kontaktzónák a Kárpát-medencében a 20 sz. második fél.–Aszód, 2005. – P. 8–10.

Paládi-Kovács A. Ukrán szorványosok a Zempléni-hegyvidék falvaiban // Népi Kultúra – Népi Társadalom. – 1973. – VII. – P. 23–31.

Pallag Rózsa: Kárpát-ukrajnai magyar népmesék / össz. Sándor L. – Bp.: Akadémiai K., 1988. – 283 p.

Perfekij E. Podkarpatské a halickoruské tradice o králi Mátyásovi Corvinovi. // Sbornik Filozofické Fakulty University Komenského.– Bratislava, 1926. – IV.C. 42 (4). – P. 3–55.

Raffai J. A magyar mesemondás hagyománya: útmutató mesemondók, pedagógusok és minden népmesekedvelő számára. – Bp.: Hagományok Haza, 2004. – 124 p.

Sándor I. A mesemondás dramaturgiája // *Ethnographia*. – 1964. – LXXV. – P. 523–556.

Solymossy S. Keleti elemek népmeseinkben // *Ethnographia*. – 1922. – XXXIII. – P. 30–44.

Solymossy S. Hol volt, hol nem volt... // *Magyar Néprajzi Lexikon*. – Bp.: Akadémiai K., 1979. – K.2.: F-Ka. – P. 570.

Solymossy S. Magyar ősvallási elemek népmeseinkben: (kacsalábon forgó várkastély) // *Ethnographia*. – 1929. – XL. – P. 133–152.

Solymossy S. Népmeseink sárkányalakja // *Ethnographia*. – 1931. – XLII. – P. 113–132.

Solymossy S. A «vasorrú baba» és mitikus rokonai // *Ethnographia*. – 1927. – XXXVIII. – P. 217–235.

A színhagyományozás törvényszerűségei / szerk. Voigt V. – Bp.: Akadémiai K., 1974. – 133 p.

Szemán I. Mátyás király a magyarországi ruthén népmondában // *Ethnographia*. – 1911. – XXII. – P. 236–239.

The Types of the Folktales: A Classification and Bibliography. Antti Aarne's «Verzeichnis der Märchentypen» (FFS № 3) translated and enlarged by Stith Thompson. Second revision. – Helsinki, 1961. – 588 p. (FFS. – Vol. XXXV. – № 184).

Tűzoltó nagymadár: Beregújfalusi népmesék és mondák / Penckőferné Punyó M. gyűjtése. – Bp. – Ungvár: Hatodik Sip, 1993. – 334 p.

Ujváry Z. Az interetnikus kapcsolatok kérdései a Kárpát-medencében // *Az interetnikus kapcsolatok kutatásának újabb eredményei*. – Miskolc, 1996. – P. 25–31.

Ujváry Z. Gondolatok az identitás vizsgálatáról // *Acta Hungarica* – 2008. – XVIII. – P. 34–40.

Ujváry Z. Kapcsolatok és párhuzamok: tanulmányok, előadások. – Debrecen, 1994. – 216 p.

Ujváry Z. Mátyás király Gömörben: mondák, anekdoták a néphagyományban. – Debrecen: KLTE Néprajzi Tanszéke, 1990. – 131 p.

Ungi népmesék és mondák / gyűjt. és bev. rész írta Géczi J. – Bp.: Akadémiai K. – Madách K., 1989. – 620 p.

Vámos F. Kozmosz a magyar mesében: a tételkezelés. – Debrecen, 2006.

Vargyas L. Sziberiai hősenek-elemek a magyar mesekincsben // *Néprajzi Közlemények*. – 1961. – VI/1. – P. 3–16.

Voigt V. A folklór alkotások elemzése. – Bp.: Akadémiai K., 1972. – 377 p.

Voigt V. Mese // *A magyar folklór / szerk. Ortutay Gy.* – Bp.: Tankönyvkiadó, 1979. – P. 205–257.

Voigt V. Meseszó: tanulmányok. – Bp.: MTA ELTE Folklór Szövegelemzési Kutatócsoport, 2007–2009. – 420 p.

Voigt V. A történeti magyar mesekutatás kérdései // *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*. – 1980. – XXV. – P. 253–257.

Vöő G. A kölcsönhatások vizsgálatának módszerei és eredményei a romániai folklórisztikában // *A II Békéscsabai Nemzetközi Néprajzi Nemzetiségkutató Konferencia előadásai*. – Bp. – Békéscsaba, 1981. – P. 254–255.



*Vöö G.* Mesemondás a kollektív gazdaságban // *Korunk.* – 1962. – XXI. – P. 1107–1109.

*Vrabel M.* Ruthén népmondák Mátyás királyról // *Ethnographia.* – 1893. – IV. – P. 160.

---

## Summary

Lesya Mushketik's monograph is dedicated to the description of the humans in a folk tale, where ideas of a human being in different periods of his/her existence are kept.

The work is based on the material of the Ukrainian and Hungarian fairy tales of the Ukrainian Carpathians region, which represent the base of the European fairy tales and reflect almost unanimity view at the man, his philosophy of life. It is shown by the language pictures of the world, which differ only by means of verbalization. It is represented in the present piece of work by numerous examples in the Ukrainian and Hungarian languages.

The world anthropological types – from mythology and religion to contemporary philosophical, psychological, mystic trends – have much in common with folk views. Therefore, with the aim of comparison, a short review of the world anthropological humanitarian thoughts, in particular European, is given. The concept of anthropocentrism, as the main world view system of the humanity, is distinguished. Thus, a fairy tale is characterized by humanity-paternalistic, social, partly depersonalized form of anthropocentrism

From the point of view of modern theory of text and communication, several anthropocenters are distinguished in a fairy tale. Particularly, they are: a hero/heroine, characters, a story teller, listeners/readers. The main attention is paid to the hero, who becomes the pattern to follow, the perfect man, close to the ideal of the humanity. In particular, his nominations and attributes, typical virtues are described. On the antithesis to the character of the hero the negative characters of a fairy tale are built. Important anthropocenter of a narration is a narrator, who plays didactic, sending, regulative and other roles here. The issues of performance, types and portraits of narrator in the mentioned region, problem of bilingualism are analyzed in the book. The “presence” of a storyteller appears most of all in traditional stereotypes of a fairy-tale - initial, medial and final formulas, where his/her internal world, thoughts, knowledge, needs, feelings is shown up. The review of collection and publication of a fairy tale prose of region are given in this section of the book.

External and internal worlds of a man, their interdependence were traced in a monograph by means of the world folklore picture in a folk tale which is, actually, a naive picture of the world, forming the type of man's relation to the world and nature, to other people, to himself as a member of this world. It forms the codes of man's behavior in the world, determines his attitude toward life space.

For this purpose certain important concepts and binary oppositions related to evaluation, as a feature of a man, are distinguished. It brightly appears in a folk tale which is based entirely on the antithetic of good and evil, as it represents an idealized model of the world. In the system of the ontological measuring of a man existence the considerable place is occupied by the concepts of good/bad luck (happiness/misfortune), life/death, time and space, which are also examined in the work. Interpretation of a chronotype is continuously related to the most fundamental man's view on reality - with comprehension of life, sense of life, all human activities - both cognitive and practical. On the contrary



to the myth which deals with universal oppositions, a fairy tale, except the above-mentioned, doesn't always include such general and more meaningful in the social, moral and psychological aspect dichotomies: man - woman, local- alien, clever - foolish, poor - rich and others. A considerable place is occupied by the last binary opposition, since the folk works are characterized by strained feeling of justice, especially social.

The triumph of a fairy tale justice represents the realization of desirable. In a poetic form it represents basic wishes and dreams of the mankind, here they appear as already carried out, real, accessible, that it is also shown in the examples of concrete works.

A man, who exists in a society, is represented in a folk tale in the system of ramified blood relations. Here the relations between relatives represent in the original artistic form real human relations between the members of a contemporary family, and define the basic conflicts of magic, and partly social fairy tales.

At the same time a man is inseparable from his/her environment, natural habitats, that allows to talk about ecofriendliness of a fairy tale, which sources lead to old, animist and anthropomorphic ideas about nature, as an intelligent power. Life, including that of a human, appears here as a constant rotation, interconversion.

There are sections on folk pagan religion in the monograph. The didactics orientation of the works correlates with the christian views which in due time were laid on the pagan. The Biblical stories and motives get their explanation in a fairy tale, become surrounded by the Ukrainian realities, to some extent re-examined and adapted to other realities. Interethnic contacts in the folklore of the region were also highlighted. Together with the dialectal features of the works they form a unique colour of the oral poetic works of the Ukrainian Carpathians. Separate plots and motives, formulas, actors, characters' names, lexical and other borrowings which are changed according to the structure of different influences and cultures, are distinguished.

Among borrowings hungarism dominates. In Ukrainian Zakarpattia the character of the Hungarian king Matyash is put as a fair and wise ruler.

Separate parallels with the modern time are made in the book, because basic values and ideals of a fairy tale are real now, a man, despite a cardinal change of his/her outer space, changed little internally.

All mentioned above show that a long fairy-tale existence and its imperishable value among all the people of the world is largely explained by universality of its world view key-points, humanism, defending all-human standards and values.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М.Т. Рильського

Наукове видання

**Мушкетик Леся Георгіївна**

**Людина в народній казці Українських Карпат:  
на матеріалі оповідальної традиції українців та угорців**

(Українською мовою)

**Рецензенти:**

доктор мистецтвознавства **Ігор Миколайович Юдкін**  
доктор філологічних наук **Наталія Анатоліївна Малинська**  
доктор філологічних наук **Андраш Золтан**

**Редактор:**

кандидат філологічних наук **Л.А.Дрофань**

Комп'ютерна верстка **Н.В.Грехової**

**На обкладинці:** Федір Манайло: «Іван Смілий» (народна казка), 1941 р.

Підписано до друку 25.11.2010  
Формат 60 × 84/16. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 20  
Наклад 350 пр. Зам. № 1125

Віддруковано в КП «ДСГ»  
Вул. Академіка Заболотного, 19, м. Київ, МСП-680, 03680

