

JAROSŁAWA KONIEWA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska
jarkonie@wp.pl

Поетика тіла в українських народних піснях

*Слова безтілесні. Але вони мають тіло,
Це так зрозуміло!*¹

Олександр Венгренівський

У контексті сучасних літературознавчих та фольклористичних досліджень у руслі семіотичної культурної антропології на перше місце висувається моделююча роль статевого диморфізму у текстах народної культури. Фольклорна культура відтворює екзистенцію людини як модальність відношення жіночого начала (внутрішнього) до чоловічого (зовнішнього) і навпаки. Жінка-мати ховає в собі зародок нової людини так, як піч ховає в собі вогонь — в усіх міфологіях світу вогонь виступає як чоловіча стихія. Чоловік, одружуючись, стає охоронцем дому і тим самим вміщує в собі начало жіноче як об'єкт безкінечно малий. У вертикальному ракурсі в соціальній ієрархії традиційного суспільства чоловік займає позицію голови, а жінка — позицію ніг. Через взаємно-доповнююче протиставлення жіночого й чоловічого формуються семіотичні опозиції природа/культура, космос/хаос, ідеальне/профанне, сакральне/демонічне — таких бінарних опозицій, які корелюють з протиставленням жіноче-чоловіче, російський дослідник слов'янського фольклору Нікіта Толстой виділив всього 17². Взаємозв'язки семіотичних бінарних опозицій проявляються в обмежених, переважно ритуальних умовах, в рамках, визначених часом, місцем і особами, при-

¹ О. Венгренівський, *Вибрані поезії*, Київ 1959. Збірка готується до друку авторкою даної статті.

² Н.И. Толстой, *Бинарные противопоставления типа правый — левый, мужской — женский, [в:] його ж, Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*, Москва 1995, с. 153–165.

четними до тих чи інших ситуацій. Якщо розглядати строго вербальний текст, то в залежності від того, чи переважає в ньому чоловіче начало, що поєднується з ідеєю шляху, руху, активного втручання в дійсність, а також втілює ідею часу, який у фольклорі розуміється як причинно-наслідковий зв'язок, а чи переважає жіноче — тобто метаморфози стану, визначається приналежність твору до групи епічних чи ліричних жанрів. Отож, категорія тіла, в залежності від концептуалізації дії, може проявлятися як суб'єкт-особа і об'єкт-інструмент (тобто персонажі твору і предметно-символьний ряд тексту) або як предикат стану (у цьому випадку розглядаємо структуру художнього простору твору).

Кожна фольклорна культура формує ідеал чоловічої доблесті та жіночої краси — у елегійних і епічних творах через позитивні образи-символи, або через заперечення негативних рис, як наприклад, у гумористичних та комічно-гротескових творах. І в першому, і в другому випадку використовується низка міфо-поетичних кодів, за допомогою яких творяться художні образи: в українському фольклорі найбагатшим, безумовно, є рослинний (*перець, калина*), тваринний (*чорна куниця, коник*), предметний (*ножик, ступка*), у піснях відверто еротичного характеру також харчовий (*варити рибу, з'їсти ковбаску, проїсти дірку*). Саме фізичне тіло ніколи не виступає у фольклорі реалістично чи натуралістично, лише знаково — найчастіше метонімічно (око чи палець як знак людини) або за посередництвом предмета-носія ознаки, тобто метафорично. Окрему групу творять дитячі пісеньки-забавлянки та ігри, у яких в алегоричній формі розповідається про інтимні взаємини між чоловіком та жінкою. Наприклад, добре усім znana пісенька *Занадився журавель, журавель до бабиних конопель, конопель дітьми сприймалася як реалістична розповідь про тваринних персонажів, у той же час дорослих розважав алегоричний зміст еротичної історії. Уперше цю подвійну гру змісту подібних невинних дитячих пісеньок помітив і став розкривати ще Д. Бантиш-Каменський на початку XIX ст.³*

Тілесний код може формувати мотиви і сюжетні ходи в епосі. Так, епічний герой найвищого рангу гине, коли втрачає голову (у південнослов'янських, зокрема, болгарських текстах відрубана голова продовжує далі жити й діяти і набирає профетичних здібностей — промовляє, співає, повчає), персонажі другого епічного рівня, переважно у баладних сюжетах, гинуть, коли втрачають руку (як приклад можна навести мотив відрубаної руки брата у баладі про жінку-розбійника); персонажі третього рангу гинуть, коли пошкоджено їм ноги (мотив вбитого в землю по пояс богатиря чи змія, баладні та казкові сюжети про чоловіка-перевертня, який від пояса донизу стає змієм).

³ Д.Н. Бантыш-Каменский, *История Малой России от водворения славян в сей стране до уничтожения гетманства*, Киев 1993, с. 593; також М.М. Краси́ков, *Таємничий дивовіт українського еросу*, [в:] *Українські сороміцькі пісні*, Харків 2003, с. 4–5.

Обрядове тіло маркується одягом і ритуальними предметами (це яскраво проявляється в обрядах переходу — весільних і похоронних чи календарних ритуалах), повністю оголене не виступає навіть у найбрутальніших обценічних піснях. Критерієм естетично привабливого чи потворного є час і місце того чи іншого прояву тіла, а не його зображення. Так, усі збирачі фольклору, починаючи від дослідників ХІХ ст. і до наших днів, зазначали, що дуже важко було намовити респондентів виконувати сороміцькі приспівки поза обрядовою ситуацією весілля (так само не виконуються поза обрядовою ситуацією похоронні плачі), не співали непристойних пісень також при дітях і дівчатах. У традиційній культурі вважалося, що «світити тілом» — соромно:

За очеретом качки гнала,
Високо-м ся закачала
Козакові стидко-бридко,
Що в дівчини литки видко.
Махнув козак хустиною —
«Закрий литки пеленою!»⁴

Красивою у фольклорних творах є передусім дівчина цнотлива, тобто така, що дотримується традиційних правил моралі, роботяща і заможна (остання риса зустрічається переважно в західноукраїнських соціально-побутових піснях і коломийках). В одному з текстів дівчина

При собі красу носила:
Купці купували — не продала,
Хлопці просили — не дала⁵.

У народних творах образ часто твориться за допомогою комплексу кодів:

У відрі води нема, бо випили гуси,
На дівчині краси нема, зцілували джуси⁶.

У даному прикладі задіяні символічні коди жіночого — стихія води і відро, і чоловічого — орнітологічний — гуси.

Польський мовознавець і фольклорист Єжи Бартмінський, розглядаючи топографію людського тіла у польських народних піснях еротичного характеру, виводить певну ієрархію значимих для образної системи знаків-символів любовної лірики: канонічними є око, серце і рука; наступні за частотністю є назви статевих органів. На останньому місці виступають голова з волоссям (косами, вусами) і обличчя, та ноги. Інші частини тіла зустрічаються дуже рідко, тому можна стверджувати, що вони в моделі тіла коханців не існують. Кожний виділений орган є осередком певних пережи-

⁴ Бандурка. *Українські сороміцькі пісні*, упор. М. Сулима, Київ 2001, с. 132.

⁵ Там само, с. 144.

⁶ Там само, с. 189.

вань-почуттів: *serce* — зазвичай виступає з займенником *moje*: *wyskakuje z piersi, topnieje, lepi się do dziewczyny, płacze, boli, smuci się*. У голові локалізуються смуток і жаль: *boli mnie głowa, jej głowieńka sfrasowana*⁷. Для українців характерною ознакою краси є кругла, як *маківка* або *яблуко*, голова. *Czarne, siwe, modre oczy* становлять суттєвий ерогенний елемент дівочої вроди у поляків, так само, як і *białe nóżki*.

Найбагатший арсенал метафоричних засобів в народній еротичі застосовується для евфемістичного позначення статевих органів: польські чоловічі — *dyszal, wrzeciono, gałqzka choiny, ogon*; жіночі — *chudzineczka, dziurka*. В українців: *ступа з товкачами, гілка калини в глечичку, сопілка, бандурка* (текст пісні про козака, що просить у дівчини позичити йому *бандурку*, бо він має *слухний палець*, щоб на ній грати, вперше записав П. Чубинський, а проаналізував І. Франко), *діжа, ринка, макітра, пиріжок, паляниця, коровай, риба на сковороді, кунія, замок і ключ, стручок, перець, дерево, гриб, змія*. Леся Ставицька у своїй монографії *Арто, жаргон, сленг* (Київ 2005) описала мовну динаміку давніх фольклорних еротичних образів як джерела творення пізнішої жаргонної лексики. Російський дослідник Б. Успенський, аналізуючи заповідні казки, зібрані О. Афанас'євим, розкриває суть архаїчної загадки як структуротворчої одиниці фольклорного тексту⁸. Подібну композицію розгорнутої метафори-загадки має переважна більшість українських сороміцьких пісень. Лірична героїня в ігровій манері загадки так описує принади свого тіла:

Хлопці, хлопці, до мене!
Кучерява у мене, —
Кучерява мяточка в мене...
Солоденька у мене
Солоденька яблунька у садочку у мене
...Глибокая в мене, —
Глибокая криниченька у садочку в мене!⁹

— *садочок* символізує рідний батьківський дім незаміжньої дівчини.

Образи-символи ліричних пісень з еротичним підтекстом можна поділити на статичні й динамічні. Простими, іменниковими символами дівчини, спільними для польської і української фольклорної поетики, є *калина* (у болгар у такому ж значенні виступає *ожина*), *липка*, українська *тополя* — тонка та висока, *ружа* — повна — як для дівчат, так і для юнаків, *рибка*, *голубка*. Чоловічі образи-символи — то *гусак*, *голуб*, *качур*, *павич*, *олень*, *коник*, *явір*, *дуб*. У текстах пісень, як правило, в складнішу символічну єдність входять протиставні за ознакою активності-пасивності чоловічі й жі-

⁷ J. Bartmiński, „Jaś koniki poili” (Uwagi o stylu erotyki ludowego), „Teksty” 1974, № 2, с. 14–17.

⁸ Б. Успенский, «Заветные сказки» А.Н. Афанасьева, [в] його ж, *Избранные труды в 2-х т.*, т. 2, Москва 1994, с. 129–150.

⁹ *Українські сороміцькі пісні*, упор. М.М. Краси́ков, Харків 2003, с. 29.

ночі символи, наприклад, *кінь витоптує квіти в саду*. Кохання передається складними символами *втрати вінка, пиття води (поїння коня), ламання калини, збирання ягід чи грибів*. Ці символічні сполуки творяться паралельним (синхронічним) поєднанням окремих символів, так званим способом паратактичним, при цьому не губиться їхнє несимволічне значення, що надає глибини загального образу пісні. Бартмінський інтерпретує такий характер фольклорних символів як «зредукований паралелізм»¹⁰.

Найдавніші записи українських сороміцьких пісень з виразним оргіастичним характером належать З. Долензі-Ходаковському і віддзеркалюють аспект низової, карнавальної культури межі XVIII–XIX ст., описаної М. Бахтіним. Пізніше пісні з еротичним змістом збирали М. Максимович, М. Гоголь, Т. Шевченко, П. Чубинський, а з недавніх дослідників варто згадати Степана Пушика та Михайла Красикова. Супроводжувалося виконання цих пісень буйними веселощами та непристойними жестами, танцями. Слід зазначити, що дозволено було в такий спосіб веселитися лише в певні періоди річного циклу, переважно в період зимового сонцевороту, на маслянну (колодку) і під час ритуалу комори на весіллі. Особливою експресією наділені пісні, у яких героями виступають персоніфікований пеніс або вагіна, причому остання може мати і очі, і зуби. А загалом оголеність людського тіла і натяки на коїтус в традиційній культурі підлягали табуїзації й регламентації, і, сміючись над непристойним, люди психологічно позбавлялися тваринної суті свого ества, заперечували його. Таке пояснення розгульного сміху наближає його до теорії катарсису Арістотеля, хоча він таку здатність приписував лише трагедії.

У сучасному побутовому сприйнятті, особливо серед тих, хто зараховує себе до інтелектуальної «еліти», вкорінилася думка про особливу вульгарність фольклорних творів еротичного змісту саме через їхню тілесність та чуттєвість. Але ж передусім у цих творах ідеться про питання моралі, буття людини у світі, і загалом розуміння світу як метаморфічної тотожності його елементів з тілом людини є фундаментальним у слов'янському фольклорі. У баладі з мотивом магічних перетворень дівчина просить брата не рубати білої берези, не косити трави, не рвати терну, бо

Білая березонька — то я, молоденька,
Шовкова трава — то моя руса коса,
Чорний терен — то мої чорні очі¹¹.

Порівняймо з сучасною поезією:

Наче трава. Поміж сосон.
А це ж ти. Це твоє волосся¹².

¹⁰ J. Bartmiński, указ. роб., с. 24.

¹¹ Бандурка..., с. 272.

¹² О. Венгрєнівський, збірка творів в архіві авторки статті.

Цей мотив, розповсюджений у слов'ян і не тільки, бере свій початок в праіндоевропейському міфі про постання світу з частин тіла бога, який мав ознаки чоловічої й жіночої статі водночас, тобто був андрогіном.

Специфікою фольклорної поетики є передача найбільш чуттєвих, емоційно насажених станів людини через один з найбільш абстрактних кодів — символіку кольорів. Абсолютний ідеал краси, здоров'я і моральних чеснот передається білим кольором: *біле тіло, біле личко* (укр.), *бяла Рада* (болг.), *biale rączki, nóżki* (польськ.). В українському фольклорі на старість і хворобу вказує жовтий колір: *жовті кості, тіло пожовтіло*. Світ норми втілює бінарна опозиція «білий-чорний»: *біле личко — чорний вус* (укр.), *бяло лице лебедово — черни очи черешови* (болг.), *біле личко — чорні брови* (укр.). Зображення узаконеного статевого акту також можна передати цим протиставленням:

Тато білий, мама чорна,
Зробив тато з мами жорна;
Тії жорна не мололи,
Взяли тіло, розкололи¹³.

Наближення старості й смерті, а також неправомірності події передається за допомогою чорного кольору: *Катерина полюбила /Старого Дениса, А в Дениса чорне тіло /Голова лиса*¹⁴. Найважливішим для традиційної культури слов'ян є червоний колір. У текстах він реалізується двояко: як член бінарної опозиції «біле-червоне» (*в неї личко, як яблучко, як калина з молоком*, а також образ біло-червоної калини, описаний О. Потебнею), і як серединний член тріади «біле-червоне-чорне». Червоний колір в аксіологічному плані реалізується як амбівалентний, адже це колір медіації, що вказує на перехідність обрядового часу — весілля, смерть, народження. Використання троїстої моделі в народній творчості дає образи, насичені величезною символічною силою. Для читача й слухача будь-якої національності краса дівчини фатальна і безсумнівна, якщо описується вона за допомогою тріади кольорів *біле-червоне-чорне*:

Я білим набілюсь, набілюсь,
А красилом накрасюсь,
А чорнилом бровки начерню, начерню¹⁵...

Окрім передачі ознаки через безпосередніх носіїв кольору, у текстах можуть виступати інші художні засоби, наприклад, порівняння:

Красна девица-душа уродилась хороша:
Лицом бела, как снег, щеки алы аки цвет.
Черны бровки в соболя, ясны очи в сокола,
Походка павиная, речь лебедина¹⁶.

¹³ Бандурка..., с. 93.

¹⁴ Там само, с. 114.

¹⁵ О. Дей, *Поетика української народної поезії*, Київ 1978, с. 214.

¹⁶ В.И. Еремина, *Поэтический строй русской народной лирики*, Ленинград 1987, с. 89.

Фольклорні засоби художнього зображення ще за часів бароко набули широкого розповсюдження в елітарній поезії:

Кто мне раздобудет Красавицу, чьи волосы и брови
Черны как вороновы перья,
Которая ала, как кровь его,
Бела как мрамор, на котором рассталась с жизнью роковая птица?¹⁷

В семантиці кольору я зазначила лише одне з можливих актуальних значень, а в іншому контексті з універсального набору денотативних значень на перший план може виходити зовсім інше смислове навантаження, так, *білий* може вказувати на далекий, недосяжний, потойбічний, верхній світ, схід, чистий, той, що несе смерть і т.д. Словесний образ у фольклорі, як і міф, заміняє складне й важковловиме близьким і конкретним.

Специфічна універсальність функцій тіла у народній культурі дозволяє йому бути не тільки й не стільки елементом мистецтва, як особливим чином реалізованою етнічною ідеологією, морально-регуляційною системою в житті людини. Гумористичні еротичні пісні, часто з обценним змістом, становлять екстатичне, *діонісійське тіло*, про яке писав Ф. Ніцше¹⁸, фольклорної культури на протигагу *тілу аполлонічному*, до якого можна віднести ліро-епічні пісні.

Отож, філософсько-метафізична категорія тіла виконує найважливішу функцію у фольклорі — структуротворчу — на різних рівнях поетики усної народної творчості.

Poetics of the body in Ukrainian folk songs (comparative research)

Summary

In Yaroslava Koneva's article *Poetics of the body in Ukrainian folk songs (comparative research)* the author considers corporeal semiosis of the space as well as analyses the body on the level of symbols, metaphors and allegories in erotic songs of the Ukrainians, Polish, Russians and Bulgarians.

Keywords: folklore, semiotics space, erotic song, symbol, metaphor, allegory.

¹⁷ К. Гоцци, *Ворон*, [в:] його ж, *Сказки для театра*, Москва 1989, с. 55.

¹⁸ В. Подорога, *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии*, Москва 1995, с. 182–184.