

SECTION 4. HISTORY OF LITERATURES OF FOREIGN COUNTRIES

DOI: 10.46299/ISG.2023.MONO.PED.1.4.1

4.1 The History of the Development of Fairy Tales. Hermeneutics and Literary Studies. Hermeneutic Paradigms of Fairy Tales in the Work of O. Pushkin

In the national literature of the first half of the 19th century, a timeless fairy tale occupies a prominent place, invariably attracting the attention of researchers. Being a natural part of everyday life, a fairy tale accompanies a person throughout his life, helping to saturate his spiritual hunger and satisfy the needs of the soul and heart – from entertainment and distraction from one's life difficulties and hardships to the accumulation of experience in recognizing good and evil, manifestations of nobility, dignity, mutual understanding in relations between people, careful care of the surrounding world, familiarization with the wisdom of hoary antiquity – and being at the same time the fundamental principle of spiritual development, an integral part of the ethnic code, an invaluable asset of folk culture.

For more than two centuries, the views of inquisitive researchers have turned to fairy tales in an effort to recognize and understand the mechanisms of the powerful influence of a fairy tale on a person. The process of long-term controversy involves the emergence and formation of a fairy tale as a genre with accompanying genre-forming features, its relationship with myths, legends and folklore sources, the specificity of the artistic form and language, classification, typology, evolution of the fairy tale up to the present time.

Literary tale of the first half of the 19th century did not suddenly appear from the void of non-existence: the century of its blossoming was preceded by a period of painstaking searches for the writers and theorists of the second half of the 18th century; comprehension of folklore and fairy tale material and quite natural initial vagueness and dissonance in the definition of the genre can be traced in the theoretical research of the 19th century, which gave impetus to the development of the starting positions of the fairy tale theory.

The surprising constancy of the researchers' appeal to the golden era of the fairy tale genre in the first half of the 19th century. is determined by the persistent desire to find the keys to comprehend and understand the patterns of development of the literature of that time. At present, it can be stated that a lot of work has been done aimed at the gradual formation of a certain concept of fairy tales, which is based on the systemic coverage and the solid theoretical foundation: the vectors of interchange between national literature, folk art and historical folk memory are indicated, clearer boundaries of the fairy-tale genre and its characteristic features are revealed, capacious excursions into historical poetics are carried out, a typology of a literary fairy tale has been developed, the features of the functioning of a fairy tale cultural tradition and the specifics of its evolution have been traced, the diversity of historical and literary resources and the multifaceted nature of the fairy tale genre are demonstrated, the functions of the fairy tale and fairy tale characters are studied. In the 20th - 21st centuries the numerous modifications of the traditional fairy tale are revealed, which emphasizes the flexibility of the fairy-tale artistic form and the suppleness of its contour structures.

However, despite the intensity of research in fairy tales aimed at summarizing a huge array of artistic material, it should still be noted that there are certain “blank spots” in this area regarding the hermeneutics of literary texts of fairy tales. This encourages us to concentrate our efforts on a deeper penetration into the hidden meanings of a fairy tale and the formation of semantic layers of a fairy tale literary text as a kind of encrypted message. A fairy tale with its rich, inexhaustible visual possibilities and supernatural powers can include special semantic fields and hermeneutic models, the study of which will allow us to see the fairy tale itself and the ways of its interpretation in a new way. In the proposed scientific work, we seek to explore some of the possible hermeneutic paradigms of the Russian literary fairy tale in the first half of the 19th century.

Історія розвитку казкознавства. Герменевтика і літературознавство. Герменевтичні парадигми казок у творчості О. Пушкіна

Частота звернення дослідників до одного із найскладніших жанрів свідчить про неослабну увагу до російської літературної казки. Показником такої уваги можуть слугувати багаточисленні праці (монографії, дисертаційні дослідження, статті) літературознавців другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст., присвячені розгляду розмаїття аспектів самого казкового жанру та специфіки їх інтерпретації у творчості окремих письменників.

Авангардизація вченими плідних узагальнюючих концептів і теорій стосовно літературної казки невідступно сконцентровує на собі увагу та підлягає особливому відзначенню. Сучасні літературознавчі розвідки фокусуються на загальних і часткових проблемах функціонування літературної казки, пов'язаних із дискусійністю щодо датування її виникнення, становленням казкового жанру, особливостями еволюціонування, широтою функціонального діапазону казкових творів, плинністю казкових меж, здатністю до різноманітного модифікування. Ці та інші процеси казкових трансформацій докладно розглядаються та піддаються копіткому вивченню.

Вартий поваги науковий внесок кожного літературознавця під час аналізу філософсько-світоглядної основи казок та їх необмеженої поліморфності, оскільки це сприяє формуванню теоретичної платформи, яка визначає вектори вивчення розвитку казки як незалежного жанру, її внутрішньожанрової типології та синтезу, уніфікованого казкового алгоритму, а також розумінню специфіки казкової поетики, зміцнення зв'язку літературної казки із казкою фольклорною і, відповідно, із фольклорними традиціями.

Літературні критики заохочують своєю прискіпливою увагою літературні казки, приналежні до першої половини ХІХ ст., відомого як золота епоха казкового жанру: це зумовлено наполегливим прагненням віднайти ключі для усвідомлення та розуміння закономірностей розвитку літератури того часу, відзначеної витворами кращих віршованих і прозових казкових творів.

Можливо, це пов'язано із тим, що саме протягом означеного періоду часу спостерігається щільний та інтенсивний процес становлення казкового канону у вигляді солідного базису і своєрідного скеровуючого орієнтиру для креативних пошукувань наступних поколінь письменників-казкарів. У відповідності до своєї світоглядної платформи вони прагнули інтерпретувати через казковий наратив дорогоцінний досвід народної мудрості, уроки розрізнення категорій добра і зла, навчаючи практики взаєморозуміння і т. ін.

У нашій праці ми вдалися до спроби представити основні досягнення казкознавства у відповідності до його періодів розвитку і показати результати нашого дослідження казкового надбання О. Пушкіна, чий твори сьогодні за правом вважаються втіленням класичного казкового канону.

Появі у першій половині XIX ст. російської літературної казки як жанру передувало первинне накопичення досвіду збирання уснопоетичних казкових сюжетів, широко розповсюджених у народному середовищі: це стимулювало посилення зацікавлення літераторів народними казками як джерелом натхнення, виникнення у спеціалістів прагнення до вивчення казкового жанру і дослідження можливих шляхів його подальшого розвитку. Однією з перших робіт, що поклала початок літературознавчим пошукам у царині російського казкознавства, за правом вважається «Епістола про віршотворство» (1748) О. Сумарокова. Пізніше, вже у XIX ст. досить компактно у хронологічному плані створюються і публікуються роботи загальнотеоретичного характеру, що відповідали духові свого часу і відображали погляди їх авторів стосовно казок, О. Нікольського (1807), Д. Хвостова (1807), І. Рижського (1811), М. Остолопова (1812; 1822), Г. Сокольського (1816), М. Цертелєва (1820), А. Мерзлякова (1822), Н. Греча (1830), М. Макарова (1830; 1833), М. Тимаєва (1832), О. Глаголева (1834), І. Срезневського (1834), Д. Шеппінга (1849; 1862), О. Пипіна (1857; 1914), К. Аксакова (1861), О. Котляревського (1861; 1889), І. Снегірьова (1861), Ф. Буслаєва (1859–1860; 1861), О. Афанасьєва (1865; 1869), О. Міллера (1865), А. Галахова (1880), В. Максимова (1887), В. Міллера (1894), М. Халанського (1908), С. Савченко (1912), О. Смирнова (1911–1915), М. Сперанського та ін.

Варто зазначити, що першопочатково у теоретичних роботах ХІХ ст. казка не відділяється від притчі, байки, новели, билини, повісті у І. Рижського («Наука віршотворства»), Г. Сокольського («Правила віршотворства, надбані з теорії Ешенбурга»), Д. Хвостова («Притчі»), хоча трактування роману у О. Нікольського («Засади російської словесності») дуже нагадує визначення казки. Спробу відділити казку від інших жанрів вперше робить Н. Остолопов, і саме він вперше виділяє шість моделей казок – філософські, моральні, епіграматичні, анакреонтичні, алегоричні, чарівні («Про казку», «Словник давньої і нової поезії»), проте в його роботі відсутній сам термін *літературна казка*. У праці О. Мерзлякова («Коротке окреслення теорії вишуканої словесності») основна увага приділяється байкам, притчам та їх періодизації (малося на увазі додавання до їх переліку і казок з новелістичними характеристиками).

Поява казок, які тяжіють до фольклорних витоків, але таких, що піддавалися літературній авторській обробці, знаменувала додавання до кола зацікавлення письменників багатого фольклорного матеріалу і його подальшу популяризацію через казку – таке навернення до минувшини, історії і історичного фольклору знайшло відображення у теоретичних розвідках К. Аксакова («Про розбіжності між казками і піснями російськими»), О. Міллера («Досвід історичного огляду російської словесності»), С. Савченка («Російська народна казка, історія збирання і вивчення»), О. Смирнова («Систематичний показчик тем і варіантів російських народних казок»), М. Сперанського («Російська народна словесність»), І. Срезневського («Погляд на пам'ятки української народної словесності»), Н. Цертелева («Погляд на старовинні російські казки і пісні») та ін.

Представники міфологічної школи – О. Афанасьєв («Поетичні погляди слов'ян на природу»), О. Котляревський («Старовина і народність», «До питання про опрацювання слов'янської міфології: розгляд творів О. Афанасьєва»), А. Пипін («Нарис літературної історії старовинних повістей і казок російських»),

Д. Шеппінг («Міфи слов'янського язичництва») та ін. використовували міфологічну екзегезу у трактуванні казки.

Ф. Буслаєв («Історичні нариси російської народної словесності та мистецтва»), М. Макаров («Здогадки про історію російських казок») та ін. дотримувались принципів вже функціонуючої символістської школи, що сприймала казку як концентрацію мудрості на символічному рівні. О. Міллер, як прибічник міфологічної школи, пропонував свою класифікацію казок (казки міфічні, морально-міфічні, морально-описові, про тварин, на основі билинних сюжетів та ті, що виникли під впливом книжкових сюжетів), якої дотримувались А. Галахов, Ф. Міллер, М. Сперанський, але М. Халанський був категоричним супротивником такого градування казок. О. Смирнов висунув власну тематичну систематизацію казок (про боротьбу з нечистю, про людину і тварин, просто про тварин).

Цінними є спроби дати визначення казки як жанру, з відповідними для неї характеристиками, що представлені у аналітичних працях Н. Остолопова («Казка є повідь вимишленої події» [485, с. 289]), Н. Греча («Казка є вимишлена повість, в якій природні події змішані з чудесними» [448, с. 326]), М. Тимаєва («Казка – це розповідь події, що являє собою суміш природного і надприродного» [495, с. 421]), А. Глаголева («Казка є повідь, яка заснована на народних розповідях і неможливих чарівностях» [447, с. 384]). Хоча, процитовані визначення неясні і не мають абсолютного чіткого виокреслення за своїми характеристиками, внаслідок розмитості термінології, вони, безумовно, відзначені цілеспрямованістю дослідників у вивченні цього питання.

Із відомих праць закордонних вчених досліджуваного періоду варто виділити формалістичні роботи Ж. Бедьє (1893) («*Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*») у вивченні поетики казки і Р. Басе (1918) («*Les formules dans les contes*») про сталі казкові формули. Роботи про історичні відповідності Д. Данлопа (1814) («*History of Fiction*»), А. Сасі (1816) («*Calila et Dirnna ou fables de Bidpay en arabe*»), Т. Бенфея (1859) («*Pantschatantra*»), Е. Коскена (1887) («*Contes populaire de Lorraine, comparés avec*

les contes des autres provinces de France et des pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires europeens») залишались актуальними ще тривалий час, поки не змінився підхід вчених до вивчення казок як явища етнографічного порядку, яке варто розглядати в рамках людської психіки. Ці нові прийоми знайшли відображення у працях Е. Тайлора (1871) («Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom»), А. Ленга (1897) («Modern mythology») і особливо у Дж. Фрезера (1911–1915) («The golden bough») – вчений надав колосальний розлогий матеріал, що ілюструє зв'язок фольклору із соціальними, релігійними, суспільними і владними інститутами.

На більш пізніх етапах дослідження казкового жанру за умов досить широкого охоплення накопиченої інформації саме казка стає об'єктом прискіпливих, цілеспрямованих пошукувань вчених. Важливу роль у вивченні казкової структури відіграли праці академіка О. Веселовського «Статті про казку, 1868–1890», «Поетика сюжетів», «Історична поетика», видані посмертно його послідовниками протягом 1908–1940 рр., у яких висувається теорія запозичення сюжетів та багат шаровості сюжетної структури.

О. Веселовський наполягає на «схожості рис між казкою та міфом», обґрунтовуючи існування їх типових рис не глибинністю родинних зв'язків, позаяк «казка була б знекровленим міфом», а «єдністю матеріалів і прийомів та схем, лише інакше приурочених. Цей світ образних узагальнень, побутових та міфологічних, виховував та зобов'язував цілі покоління на їх шляху до історії» [441, с. 302]. Запропонований ученим новий підхід до аналізу казкових творів дозволив використати сюжетну класифікацію казок у взаємозв'язку з історичною перспективою їх вивчення.

Дослідження проблем поетики та сюжетології казкового жанру проводились О. Веселовським у рамках теорії історичної поетики, через призму «поетичних сюжетів та мотивів», що синтезувались на основі «спільності і повторюваності від міфу до епосу, казки, місцевої саги та роману» і їх можливого сюжетного варіювання [441, с. 305].

Вже у другій половині ХХ ст. з деякими теоретичними поглядами вченого полемізував В. Шкловський («Про теорію прози», [504, с. 24–28]), який наполягав на реалізації положення про повне заміщення старої художньої форми новою, з новим вже художнім змістом, хоч і погоджуючись із необхідністю розмежування сюжету та мотиву [504, с. 24–25, 471–472].

Д. Лихачов вважає («Поетика давньоруської літератури» [470, с. 99–101]), що історично відпрацьовані художні формули є елементами естетичних систем, які безумовно витіснялись новонародженими системами замість вимираючих (О. Веселовський наполягав на їх постійному консервативному збереженні).

Ідея О. Веселовського про неунікність повторюваності чи схематизму як результату «синтезу часу, цього величного спрощувача» [441, с. 301] зацікавила В. Проппа («Морфологія казки» [488]), Ю. Лотмана («Структура художнього тексту» [471]), П. Грінцера («Основні категорії казки» [449]), М. Гаспарова («Історична поетика та порівняльне віршознавство» [444]).

Думки О. Веселовського про мотиви отримали подальший розвиток і в ХХ ст. у праці О. Фрейденберг («Поетика сюжету та жанру» [498]), у якій продукування мотивів у структури сюжету розглядається як специфічна особливість людської свідомості, хоча при цьому слід враховувати думку Б. Томашевського («Теорія літератури. Поетика» [496]) про існування різниці між казковим мотивом і визначенням мотиву у теоретичній поетиці, а В. Пропп скептично ставився до введеного О. Веселовським розуміння мотиву як первинної, неподільної складової сюжету, висуваючи особисту концепцію про функції дійових осіб як першопочаткового неподільного одночлена сюжету [488].

Ідея про важливість функцій персонажу (головного чи другорядного) як базової константи сюжетної дії казки розвивається і у роботі О. Нікіфорова («Казка і казкар» [483]), який наголошує, що перелік таких функцій незначний, але при цьому їх варіативність і комбінаторика можуть відрізнятися у значних межах, тоді як В. Баєвський вважає головною функцією структуруючий сюжет,

психологічний паралелізм О. Веселовського («Проблема психологічного паралелізму» [434]).

У праці «Морфологія казки» В. Пропп підкреслює, що, незважаючи на кількісну обмеженість функцій дійових осіб у казці, вони мають відому стабільну послідовність при використанні у сюжеті, відзначену однаковими етапами «від шкоди чи нестатку через проміжні функції до весілля чи інших функцій, що використовуються у якості розв'язки» [488, с. 83]. У результаті усі чарівні казки виявляються типовими за своєю структурою, що дозволяє зводити їх композиції до певних узагальнених схем.

Однак, вивчення структури ще не означає автоматичне пізнання генезису казки, котрий досліджується В. Проппом у формі ретроспекції історичної реальності і обрядів давноминулих епох, а саме – ініціаційних обрядів і обрядів посвяти («Історичне коріння чарівної казки» [489], «Фольклор та дійсність» [487]). Історія виникнення казки пунктирно відображена таким чином: під час зміни певного суспільного ладу обряд, що функціонував на основі домінуючого міфу чи серії споріднених міфів, відкріплюється від сакралізованого міфологізованого ритуалу, що має на меті певну десакралізацію дій далекої старовини. У результаті міф деградує до казки, перетворюючись у незвичайну чарівно-художню повідь із власною казковою стилістикою; при цьому нові епохи, безумовно, мають породжувати (відштовхуючись від старовини) і нові казки.

Це певною мірою перегукується із думкою М. Азадовського, що «казка не лише архаїчна, але і глибоко та міцно пов'язана з усіма процесами життя та сучасності» («Статті про літературу та фольклор» [431, с. 73]). Така сама позиція зазначається у В. Халізева, який стверджує про відображення казкою «буття як єдиного, впорядкованого, гармонійного, такого, що має непохитні константи та смисл, а людину – як сутнісно та органічно приналежної до цього буття, залученої до буття» («Теорія літератури» [499, с. 22]). При цьому, В. Белов припускає, що казковий жанр відмирає «разом із багатовіковим національним строем» («Лад: Нариси про народну естетику») [438, с. 130]).

Усе вищевикладене перегукується із думками О. Киченко («Міфологічні форми у фольклорі та історії російської літератури XIX ст.» [460]), презентуючого існування тріади міф – фольклор (казка) – література як процес проникнення міфологічного мислення через фольклор у якості медіатора-посередника у інтелектуальний процес індивідуальної літературної творчості; відповідно, сліди і відбитки міфопоетичного мислення разом з ідеєю універсальності міфологічної парадигми з «семантичним еквівалентом міфу, міфологічної структури, міфологічної логічної ситуації» можна потенційно виявити у будь-якому художньому творі, оскільки мистецтво апріорі пов'язане з міфопоетичним мисленням [460, с. 8].

У зв'язку з оглядуваними аспектами казок є цікавим дослідження В. Мацапури («Гоголь: Художній світ крізь призму поетики» [475]), що показує специфіку гоголівського бачення України – а саме: у двох ранніх збірниках «Вечори на хуторі біля Диканьки» і «Миргород» – через уведення її міфопоетичного образу у потужному симбіозі язичництва та християнства і супутніх різносторонніх інтертекстуальних зв'язків; при цьому особливу увагу літературознавець приділяє міфоцентричним рисам «Страшної помсти», архаїці «Ночі перед Різдом», язичницьким мотивам творів зі збірки «Миргород» з акцентуванням уваги на козацькому міфі у повісті «Тарас Бульба»; відзначені аспекти творчості М. Гоголя є продуктивними та актуальними.

Варто враховувати також думку Д. Медриша про взаємозв'язок фольклору та літератури як про дуальність «поетичної метасистеми» [476, с. 242]; але все ж важко не погодитись з В. Проппом у тому, що «історія казки настільки складна, і вивчення її настільки важке завдання, що не може бути вкладена в жодні найкоротші формули» чи відтворена «у одному визначенні» («Російська казка» [490, с. 108]).

Повністю виправданим є і раціональний підхід до розгляду літературної казки як синтезу фольклорної, билинної традицій і загальнолітературних процесів (природним образом пронизуючих авторську казку внутрішньолітературними зв'язками), оскільки літературна казка об'єктивно

з'явилася пізніше фольклорної і стала об'єктом активних наукових досліджень з другої половини XX ст. після детального вивчення праоснови жанру у другій половині XIX ст.; ця позиція відображена у працях Т. Леонової [467], І. Лупанової [473], Л. Овчинникової [486] та ін.

На зв'язок казки з міфом, билинним епосом, фольклором вказували ще засновники російської фольклористики О. Афанасьєв та Ф. Буслаєв (на сучасному етапі ідеї Ф. Буслаєва активно розвиваються у праці О. Топоркова [497]). У цілому, концепція Ф. Буслаєва тісно пов'язана з положеннями міфологічної школи, котрі пізніше були розвиті і значно розширені академіком О. Веселовським на платформі порівняльно-історичної та етнографічної шкіл [441].

Продовжуючи огляд історії та теорії казкознавства, треба відзначити, що у питанні схематизації сюжету з думкою О. Веселовського фактично солідаризується Ю. Лотман («Походження сюжету у типологічному висвітленні» [472]), проте цей самий пункт є дискусійним з точки зору Є. Мелетинського («“Історична поетика” О. Веселовського і проблема походження повідної літератури» [477]) і В. Шкловського («Про теорію прози» [504]), які не визнавали запозичення мотивів і сюжетів вагомим і суттєвим сюжетоформуючим фактором.

Науковці Є. Мелетинський [477] і В. Пропп [488, с. 61] ґрунтують власну позицію і активно розробляють тезу про важливість співвіднесення казки і міфу, а питання про сюжетні запозичення знаходяться у полі зору не лише В. Проппа [489], але і М. Азадовського («Історія російської фольклористики» [429]), В. Жирмунського («До питання про міжнародні казкові сюжети» [454]), Б. Путилова («Методологія порівняльно-історичного вивчення фольклору») [491]). У цілому викладена інформація свідчить про те, що основоположник наукової теорії історичної поетики створив не догму, а активне життєздатне вчення, що розвивається, яке слугувало основою літературної теорії у XIX ст. і надихнуло вчених на енергійні літературознавчі пошуки у XX ст.

Питання про час появи перших російських літературних казок як самостійного жанру висвітлюється у працях О. Герлован («Російська літературна казка XVIII – початку XIX ст.» [445]), М. Гістер («Російська літературна казка XVIII ст.» [446]), Л. Дерези («Російська літературна казка першої половини XIX ст.» [452]), О. Калашникової («Російський роман 1760 –1770-х років» [457]), О. Кіреєвої («Становлення російської літературної казки (друга половина XVIII – перша половина XIX століття)» [459]) і деяких інших: вказані вчені впевнено фіксують появу літературної казки XVIII століттям.

Думки про співставлення часу зародження російської літературної казки з XVIII ст. вступає в протиріччя із судженнями окремих учених другої половини XX ст. – Р. Ієзуїтової («Література другої половини 1820–1830-х років та фольклор» [28]), І. Лупанової («Російська народна казка у творчості письменників першої половини XIX століття» [45]), І. Сурат («Жанр віршованої казки в російській літературі 1830-х років» [494]), хоча при цьому останні відзначають, що передумови, які сприяли розквіту російської літературної казки у XIX ст., складались на більш ранніх етапах, оскільки неможливо ігнорувати факт існування казкових творів Г. Державіна, М. Карамзіна, В. Левшина, М. Хераскова, М. Чулкова та інших письменників XVIII ст., які завоювали популярність у читачів відповідного історичного періоду. Тому є логічним співвідношення зародження і першопочаткового осмислення казки як жанру з XVIII ст.

Проникнення романтизму до російської літератури і його домінування протягом 20-х років XIX ст. не могло не відобразитись на підході до казкового жанру письменників, що збагатили свою творчість, з одного боку, новими сюжетами з народних казок, з іншого боку, новими романтичними ідеями, часто запозиченими з творчості популярних того часу Новаліса і Гофмана, з третього – активізувало довготривалі дискусії про народність літератури. Це дало привід Л. Дерезі стверджувати, що на той період часу літературна казка була, по суті, «дітищем романтичного спрямування» [452, с. 16]; як наслідок, «гоголівські “байки” Рудого Панька також наближаються до літературної казки» [452, с. 17].

Ще більш категоричною є літературознавець А. Ботникова, яка називає казку «барометром романтичної свідомості» («Німецький романтизм: діалог художніх форм» [439, с. 99]) і стверджує, що «казка базується на трансформації життєвих явищ. У ній більше, ніж у будь-якій іншій формі виявляється політ нічим не скутої уяви, та абсолютна свобода, котра, згідно з романтичним розумінням, складає основу розвитку особистості та творчості. Казка, мабуть, *найромантичніший жанр*» [439, с. 98]. У цьому відношенні надзвичайно показові також дослідження Д. Азізова [432], О. Званцевої [455], І. Карташової [458], С. Мухіної [480] та інших учених, що освітлюють особливості втілення принципів романтизму і народництва у творчості деяких письменників-романтиків і, також, підкреслюють жанрову своєрідність казок і казкових циклів з точки зору естетичних позицій їх авторів стосовно фольклорних традицій та / чи національного світоспоглядання. Л. Дереза вважає необхідним додати до цього функцію *відзначеності* героя з фольклорної казки: «ця сторона чарівної казки найбільше припала до душі романтикам, позаяк романтичний герой винятково *відзначений*» [453, с. 48].

Вкрай позитивне ставлення романтиків до тріади казка – фольклор – міф відзначено у роботі В. Мусій («Міфопоетика російської передромантичної та романтичної прози» [479]), яка підкреслює факт непереборної привабливості для письменників романтичного спрямування мальовничості одухотвореної міці природних стихій і символічності єднання з усім сушим. При цьому Н. Юган вважає, що саме на платформі казкового жанру почалася взаємодія романтизму та реалізму серед інших літературних течій того часу. На прикладі жанрових парадигм казкових творів Даля-казкаря вчений прослідковує унікальне сполучення фольклоризму, етнографізму, народності на тлі казкової форми повіді і підкреслює, що, в цілому, казки В. Даля сприяли формуванню національного світосприйняття [509].

Вивчення впливу романтичних тенденцій на казку дозволило Т. Чернишовій говорити про зближення казкової та карнавальної традицій на платформі романтичної культури: «поєднання казки та карнавальної гри <...> –

явище звичне, беззаперечне і безумовне, казка і карнавал вже не сприймаються романтиками як історично розрізнені джерела фантастичного, для них це єдина основа фантастики, вона і творить оповідь казкового типу» [503, с. 170]. Із вищезазначеного логічно випливає лаконічне і специфічне визначення казки В. Конон у якості «художньої “ремінісценції” карнавалу», у котрому «реальне начало “знімається”, а життєві події переходять до сфери чистої фантазії» [461, с. 18]. Присутність ігрового начала як специфічної казкової функції суттєво розширило межі, можливості, засоби та способи літературної казки у новому напрямку казкарства, далекому від фольклорно-казкової традиції.

Справедливою можна вважати думку, що пробудження інтересу до народної творчості і активне збирання фольклору загостило суперечки про цілі і завдання народництва, яке активізувалося у першій половині XIX ст. У зв'язку з цим М. Азадовський зазначає, що «за літературними “нарисами” і “формулюваннями” поставало питання про суспільну гегемонію, про право певних суспільних груп бути речниками цілої нації» [430, с. 143]. Саме тому зовсім не випадково з першою половиною XIX ст. пов'язують розквіт казкової творчості В. Даля, М. Гоголя, В. Жуковського, В. Одоевського, О. Пушкіна та інших літераторів, чиї імена складають славу російського письменства. Літературна спадщина цих видатних авторів дозволяє визначити конкретний хронологічний період як *золоте століття російської літературної казки*, оскільки вже тоді виокремились високі критерії створення літературної казки, що надали потужний імпульс еволюції жанру і наступному розширенню діапазону казкових модифікацій. У цьому сенсі логічним і закономірним стає факт дивної сталості звернення дослідників до золотої епохи розквіту казкового жанру у пошуках ключів осмислення і розуміння основних закономірностей еволюції культури і розвитку літератури.

Існують серед науковців також прибічники самостійності літературної казки (А. Ботнікова [439], Н. Лейдерман [466] та ін.) як жанру, що базується на власних тенденціях і законах розвитку на відміну від жорсткої традиційності фольклорної казки, передумовою якої є наявність канону і необхідність

відповідності його вимогам. Прибічниками такої позиції відстоюється точка зору, що наскільки типологічно протилежними є фольклор та література, так само протилежними є народна та літературна казка як самостійні жанри.

Синкретичний підхід, який уникає жорсткості дефініцій дослідників-попередників, спостерігається у працях, сфокусованих на домінантах функціонування літературної казки як жанру (Л. Брауде [440]), А. Сафуанова [493], Л. Чернець [502] та ін.), що успадкували певні жанрові параметри від народного прототипу і творчо продовжили власну еволюцію.

Хоча наша праця і підтримує синкретичний підхід, що базується на ідеї природної єдності усної та літературної форм казкового жанру, вважаємо, що вивчення жанротворчих характеристик літературної казки все ж варто починати з народної чарівної казки і загального розуміння літературного жанру.

Спроби дати визначення диференційних властивостей казки як жанру виникли вже в другій половині XIX ст. і протягом усього XIX ст. з метою її відмежування від байки, притчі, билини, легенди, повісті, у зв'язку з чим особлива увага приділялась змістовно-функціональній специфіці казки (О. Глаголев, Н. Греч, А. Мерзляков, О. Нікольський, М. Остолопов, І. Ризький, Г. Сокольський та ін.) з окремим акцентом на вимишленість, чарівність, розважальність дії і повчальність загальноприйнятих істин. При цьому відомо про негативне ставлення В. Белінського, М. Надеждіна, М. і Кс. Полевих до публікацій казкових творів П. Єршовим, В. Жуковським, О. Пушкіним. Наприклад, О. Белінський вбачав у написанні казок не новий жанр, але жалюгідне наслідування «в ім'я народності» [337, т. 1, с. 150].

Нині В. Кузьміною [463] дискутується версія про західноєвропейські лицарські, авантюрні романи як можливе казкове джерело з подальшою трансформацією у лубочну казку. При цьому К. Корєпова [462] висуває переконливу ідею про лубочну казку як перехідний етап від казки народної до літературної, підкреслюючи, що фольклорна казка являє реліктову праоснову для лубочної казки, що затвердилася з XIX ст. та існувала паралельно з народною казкою.

Дискусійна проблема казкового жанру та внутрішньожанрової взаємодії, успадкована з XIX ст., продовжує вивчатися і у XX ст., змушуючи Л. Брауде констатувати «відсутність чіткого розмежування жанрів літературної та народної казки, а також загальноприйнятого визначення літературної казки» [440, с. 226]. На сучасному етапі дослідники не полишають спроб сформулювати власні робочі визначення фольклорної і літературної казок, що свідчить про незавершеність наукової полеміки стосовно цього питання.

Важливо вказати на висновок І. Лупанової [473] про переважну орієнтацію літературної казки на художній світ народної чарівної казки, якого дотримується і Т. Леонова [467], яка підкреслює необхідність розгляду письменницької казки «в єдності складових <...> компонентів (народно-поетичних і власне авторських) – компонентів двох художніх систем (фольклорної і літературної), об'єднаних у творі в одну жанрову систему» [467, с. 8]. Ідея про вплив і взаємопроникнення двох художніх систем отримала розвиток і у роботі О. Калашникової, яка показала суттєву трансформацію традиційних елементів чарівної казки, уведених у новий художній світ казки літературної [457, с. 123–131].

Щоб відслідкувати історію появи і вживання самого терміна *літературна казка*, слід звернутися до межі XIX–XX ст., коли у словнику Брокгауза-Ефрона констатується, що «поряд з народними казками вже в глибокій давнині з'являються написані художні казки, які, як і народні, з літератури одного народу переходили до літератури іншого завдяки перекладам та наслідуванням» [508, с. 162].

Визнаючи народну і художню (тобто написану письменником) казки і спираючись на існуюче підтвердження цього своєрідного тандема у працях німецьких та австрійських учених XIX ст., Л. Брауде [440] обґрунтовує появу літературної казки. Тут варто згадати і тонко відмічене М. Шустовим [506] протиріччя, закладене вже у самому словосполученні *літературна казка*: *казка* означає деякий твір, що передається із уст в уста, тобто першопочатково існуючий винятково в усній формі, тоді як слово *літературний* співвідноситься із письмовим твором (пор.: латинське слово *littera* – *буква*, його множина *litteris*

перекладається як *писемні пам'ятки, писемність, література*); проте термін прижився, і функціонує у літературознавстві і донині.

Виділення літературної казки у самостійний жанр вимагало вивчення казкових особливостей з відповідними розробками визначення казки як жанру. Робочі дефініції регулярно пропонуються у працях дослідників. Комбінаторика казкових елементів з елементами інших літературних жанрів і різноманіття художнього світу «найсинтетичнішого» жанру казки зробили значно важчим виділення «чистих» казкових жанротворчих ознак, разом з тим, Т. Леоновій вдається вказати на таку сукупність основоположних характеристик казкового жанру: «багатофункціональність жанру, незвичайний з точки зору звичних життєвих уявлень зміст, наявність фантастики, що зумовлює оригінальність образності і особливий ефект художнього сприйняття дійсності, властиві даному жанрові особливості сюжетно-композиційної структури (замкнутість і рівновага форми, рух сюжету в умовному часі і просторі, раптовість сюжетних ситуацій і поворотів, повторюваність однорідних дій і т. ін.), казкова форма оповідання. <...> Літературна казка на відміну від народної за своєю природою є жанром індивідуальної, а не колективної творчості. Тому загальножанровому одноманіттю фольклорної казки протистоїть індивідуальне різноманіття казок російських письменників XIX ст.» [467, с. 195–196].

У процесі еволюції казкознавства XX ст. виявилися багаточисленні видозміни традиційної казки, що призвели до аморфності, розмиття меж казкових структур, що стало основою для виникнення структурно-генетичного підходу М. Липовецького [468], який розвивав у своїй монографії концепцію «пам'яті жанру» М. Бахтіна, котрий, в свою чергу, продовжив традицію поетики архаїчних художніх форм, витоками належних до праць О. Веселовського та О. Потебні.

Консолідуючись у твердженнях з М. Бахтіним, М. Липовецький стверджує не лише про збереження, але і про постійне оновлення жанрової архаїки, яка дійсно підтримує жанровий архетип струменями нової історичної дійсності і творчими імпульсами сучасного художника. Як наслідок, колись «живий»

художній зміст постійно редукує до схематизованої форми жанру, але все ж не «відмирає» остаточно, позаяк кожне звернення до такої жанрової форми провокує виникнення нового творчого акту відродження, який у дійсності є тією ж динамічною акцією калейдоскопічного «першродження» мотиву, сюжету, контенту, що в цілому забезпечує неперервний колообіг різних аспектів архетипічної основи у творчому процесі.

Не дивно, що у сучасному художньому творі завжди можна спіткати вільно чи мимохіть використовувані шаблони прамислення, міфологеми чи навіть моделі міфів, які за допомогою певних медіаторів і носіїв є рушійною силою для сюжетного дійства від нижчого світу матеріальної реальності нагору, до божественного прозріння і гармонії, чи навпаки, до трагедії та катастрофи.

Літературна казка може бути близькою до фольклорного джерела чи самостійним художнім твором, але при цьому вона обов'язково (у транспарентній чи латентній формі) включає в себе *систему* ціннісної ієрархії, що вкорінилася у міфологічній картині світу і може бути переосмислена художником у межах сучасності, казкової образності, семантичного ядра чарівно-казкового хронотопу чи цілісного світообразу, ігрової атмосфери як грані казково-художньої реальності, гнучкого набору компонентів казкової поетики (сюжетів, мотивів, стилістичних зворотів, функцій, образів і т. ін.) в якості жанрових домінант, що створюють схематичну плату «пам'яті жанру» чарівної казки чи її казковість.

Такий підхід дозволяє М. Липовецькому визначити літературну казку як твір, в якому концепція дійсності з народної чарівної казки «представлена не як фрагмент художнього світу, а як його основа і структурний каркас», відтворений «через систему основних і факультативних носіїв «пам'яті жанру» чарівної казки» [468, с. 160]. З цього робиться висновок про закономірності появи і активізації літературних казок і переломні етапи життя суспільства, оскільки «в цей час формується ціннісна концепція особистості» на базі «ціннісної моделі світу, збереженої «пам'яттю жанру» чарівної казки» [468, с. 161]. Положення роботи М. Липовецького активно розвиваються Л. Дерезою і Л. Овчинниковою,

які вказують на фольклорну основу казки та її глибокий вплив на казку літературну.

В цілому сучасні дослідники виявляють гнучкий підхід під час обговорення цієї концепції і сходяться на думці про багатожанровість літературної казки, базованій на художньому синтезі і характеризованій наявністю авторського начала. Прослідковується єдність думок у тому, що літературна казка і казкова традиція потребують багатоаспектного вивчення з урахуванням новітніх досягнень казкознавства, літературознавства та філософії.

Стосовно питання класифікації казок, то традиційно вважається, що перша спроба була здійснена у наведеній вище праці (1822 г.) Н. Остолопова [485]. І. Лупанова [473] запропонувала вважати казками літературні опрацювання фольклорних казок; у Д. Нагішкіна [481] до розряду літературних казок відноситься авторська казка з власним оригінальним сюжетом і казка, написана за фольклорними мотивами чи у формі переказу (викладу) народної казки.

Є. Нейолов [482] окрім власне літературної казки виділяє казку і в формі наукової фантастики, що передумовлює переклад казки на кіно- та театральну мови і її живе побутування у такому вигляді. Модифікації наведених висновків зустрічаються у ряді досліджень інших учених.

Л. Дереза відмічає «нескінченне різноманіття» літературної казки: «казки-поєми, казки-перекази, казки-легенди, казки-алегорії, малі жанри, наближені до притч, байок і навіть віршів, казки-романи», фантастична повість-казка [452, с. 27–28], що свідчить про активну еволюцію літературної казки як жанру.

Незважаючи на інтенсивність пошуків у царині казкознавства, усе ж варто констатувати наявність певних прогалин у цій області, пов'язаних, передусім, з розробкою питань, що стосуються фундаментальної теоретичної бази (таких, як консолідувача платформа народної та літературної казки, беззаперечність та універсальність дефініції казки як жанру, завершеність системи, тобто закінченість форми жанротворчої основи, причини довголіття казки як жанру і її нескінченні варіативності на сучасному етапі).

Дослідження і публікації, спрямовані на узагальнення величезного фактичного шару художнього матеріалу, лишили також поза сферою уваги герменевтику художнього тексту казки у якості недоторканої *terra incognita*, терпляче чекаючої свого детального вивчення. Можна стверджувати, що текстова герменевтика майже не використовувалась літературознавцями у казкознавстві, тому герменевтичні парадигми художнього казкового тексту набувають актуальності для вивчення і осягнення глибинних смислів літературної – і особливо – чарівної казки.

В історичній ретроспективі назва герменевтичного напрямку походить від імені грецького бога Гермеса, що є не лише провісником олімпійців, але і тлумачем божественної волі людям.

Наперекір думкам окремих вчених (наприклад, З. Лановик [465]), що пов'язують віддавна існуючу практику тлумачення античних і біблійських джерел у якості предтечі герменевтики, наразі основоположником наукової системи герменевтики слід вважати німецького філософа Ф. Шлейєрмахера (1768–1834) [505], а його послідовниками – Е. Бетті, Г. Гадамера, В. Дільтея, П. Рикера, М. Хайдеггера та ін.

Прибічники герменевтики вважають, що творчий потік конкретного автора завжди наявно чи приховано знаходиться під впливом духа, відповідно, для відтворення творчості духу необхідна стійка фіксація уваги на *розумінні і інтерпретації* творчої думки автора, котрий на своєму суб'єктивному рівні керує духовним потоком, що відображається на змістовному плані його твору; тому розуміння й інтерпретація у сполучі з інтуїцією є методологічною основою герменевтичної науки про дух (на противагу академічній науці, що прагне до природно-наукового свідомого пояснення матеріального світу та його явищ). Розуміння й інтерпретація розглядаються як:

- 1) характеристика екзистенційного плану буття духа;
- 2) умова породження нових змістів, оскільки таким чином дух пізнає самого себе через роботу свідомості художника, творця, герменевта.

Пізнання духу герменевтом прослідковується через послідовність етапів власного духовного досвіду, що формуються, у процесі практичної роботи, і презентацію інтерпретацій художнього тексту за допомогою *герменевтичного кола* при співставленні з досвідом сучасності, у результаті чого неухильно має бути зафіксований факт народження нових змістів (на межі коллодованих значень) як результату новаторського підходу до реальності.

У сучасній герменевтиці виділяють екзистенціальний, рефлексивний та семантичний плани:

- 1) екзистенціальний план спрямований на розуміння багатоаспектності буття духа через диференціацію форм його інтерпретації;
- 2) рефлексивний план фокусує рефлексуючу свідомість герменевта на об'єктивізації духа;
- 3) семантичний план пов'язаний з вивченням значень, змістів і їх розпізнаванням за оманю багатоформності, що приховує очевидність чи реальність.

Для нашого дослідження важливо зазначити, що засадові принципи понятійного, термінологічного, методологічного апарату філософської герменевтики (*герменевтичне коло, розуміння, інтерпретація, зміст, значення*) успадковані сучасною літературною герменевтикою у повному обсязі. У «Літературній енциклопедії» зазначається, що «предметом літературної герменевтики, як і філософської, є інтерпретація, розуміння. Функція інтерпретації полягає в тому, щоб навчити, як варто розуміти витвір мистецтва у його абсолютній художній цінності» [469, с. 170 – 171].

Базове поняття *герменевтичної інтерпретації* визначається як двоєдиний процес, що базується, з одного боку, на *значенні*, а з іншого на *змісті*, які не є тотожними один одному. Значення вибудовується на основі штучних знакових форм і систем тексту, що відіграють власне важливе значення у якості засобу організації герменевтичних способів *розуміння* за допомогою використовуваних у тексті різнохарактерних знаків, символів, образів, мовних конструкцій тощо. Усі значення об'єднуються у межах *герменевтичного кола* (герменевтичне коло являє собою фундаментальний принцип герменевтики, в якому ціле впливає із

частин, а частини – з цілого) у якості *парадигми* (чи *архетипу*, *першобразу*, *репрезентації*), що сполучає множинність інтерпретацій, при цьому всі значення вважаються онтологічно рівноцінними.

Під *змістом* розуміють сукупність усіх феноменів у межах тексту із зафіксованими характеристиками ситуативних елементів стосовно одне одного, спроможних до стійкого відтворення даних характеристик в інших текстах, що вкрай важливо для герменевтичного феноменального процесу розуміння й інтерпретації несхожих текстових форматів: між значенням і змістом розвиваються різнорівневі специфічні зв'язки взаємодії, що стимулюють рефлексію герменевта і тим самим сприяють його інтерпретації тексту. Погляди самого герменевта та його ерудиція як інтерпретатора повинні найдієвішим чином сприяти виявленню шуканих значень із різноціннісних систем і розпізнаванню деяких узагальнюючих глобальних змістів.

Особливо слід підкреслити той факт, що, базуючись на методологічних принципах науки про дух і особливості втілення духа в матерії, літературна герменевтика активно використовує семантичну платформу про дух та його вплив на творчий процес для вишукуваних змістів у поєднанні з комунікативною концепцією, згідно з якою у акті творчості присутній не лише автор (текстового) повідомлення, але і розуміння цієї творчості потенційним користувачем – читачем-інтерпретатором цього повідомлення. У «Літературній енциклопедії» вказується, що «інструментом інтерпретації вважається усвідомлення сприймаючої твір особистості, тобто інтерпретація розглядається як похідна від сприйняття літературного твору» [469, с. 171]; як наслідок, суттєво нівелюються межі традиційного класичного уявлення про інтерпретації і фокус уваги переноситься на герменевтичні методики і моделі.

Перебуваючи центральною фігурою герменевтичного дослідження, герменевт реалізує процес індивідуального інтуїтивного осягнення життя та світу, пізнання духовної реальності через систематизацію (тобто герменевтичне коло) і впорядкованість розуміння певних онтологічних ключів, констант і інтерпретацій художніх текстів, виступаючи важливою зв'язною ланкою між

авторською рефлексуючою свідомістю і (само-) пізнанням духа, тому мета текстового розуміння досягається через трансплантацію власних змістів і значень інтерпретатора, який у своєму прагненні опанувати поняттєві (текстові) потенції може вийти за межі того, що задумав творець тексту.

Як наслідок того, що функціональна сфера літературної герменевтики полягає у сприйнятті значень, змістів і інтерпретацій текстів, стає зрозумілим механізм, який дозволяє опанувати, що розуміння мови мистецтва і його змістів досягається через внутрішнє саморозуміння людини і усвідомлення платформи її власної індивідуальності. Володіючи «множиною змістів», комунікація як процес і художній текст як об'єкт змістового розуміння «виявляються здібними видозмінюватись, добудовуватись, збагачуватись у різних контекстах сприйняття, між іншим, у невичерпних рядах інтерпретацій», – підкреслює В. Халізов [499, с. 109 – 110].

Провідні теоретичні положення герменевтичної теорії та способи їх втілення в мистецтві і літературі розроблялись С. Аскольдовим, М. Прасоловим, В. Розановим, О. Скафтимовим, Г. Шпетом і особливо М. Бахтіним.

М. Бахтін [435] вводить термін *діалогічності*, притаманної усій художній творчості, у тому числі і авторським текстам, і *діалогічних стосунків* між суб'єктами спілкування, наприклад, письменником і читачем-дослідником його творів, провокуючими народження нових, варіативних, мінливих змістів, котрі і є реальною базою духовного, культурного взаємозбагачення творчої особистості і її поціновувача почасти, або ж духовної еволюції у широкому розумінні, що сприймається через призму індивідуальної авторської творчості.

Продовжуючи розвивати герменевтичну теорію, сучасні дослідники (О. Брудний, В. Кузнецов, О. Цурганова та ін.) розглядають літературні й історичні тексти як форми автономної герменевтичної свідомості, у відповідності до якої авторська думка, тотожна змісту, вичленовується із конкретного тексту.

Герменевтична позиція іноді може звужуватись до психологічного аналога тлумачення, хоча основний герменевтичний принцип, звичайно ж, базується на

духовно-ціннісному розумінні, а «пов'язаність інтерпретатора з певною “територією” об'єкта є інтегруючим моментом герменевтичної істини», – вказується у базовій праці Г. Гадамера [443, с. 585], при цьому універсалізм *чужого* пов'язаний з індивідуальністю *свого*, спонукаючи до природного діалогу (причому у галузі мистецтва поліваріативність понятійних «змістів» такого діалогу є «невичерпною» [443, с. 638]).

Особливо підкреслюється та обставина, що могутність художніх творів можна пояснити їх «втручанням» у реально–конкретний–теперішній час і реальний–конкретний–теперішній світ, сприяючи тим самим єдності розуміння першопочаткових змістів твору і діяльно–історичної свідомості через активність власного розуму медіатора–інтерпретатора, зачарованого масштабною можливістю художнього збагачення.

У якості ілюстрації даного положення вкажемо працю Л. Дербеньової [451], в якій архетип у якості деякого інваріанта художнього коду і архетипічні моделі використані для вивчення особливостей поетичного сприйняття творів класичної російської літератури другої половини XIX ст. Запропонований метод прочитання творів російських письменників, базований на співставленні бінера «міф – архетип» у якості художньо значимої парадигми і вивченні специфіки його комплексного функціонування, виявився дієвим і продуктивним, дозволивши відкрити нові шляхи синтезу знань у процесі вивчення літературних текстів.

Заслужовує на увагу і робота О. Червінської [500], заснована на теорії рецепції, рецептивної комунікаційної моделі і індивідуальному характері інтерпретації художнього тексту з боку читача. Варто підкреслити певну близькість герменевтичного і рецептивного підходів у галузі екзегези, методології, основного принципу діалогу чи полілогу між автором художнього тексту і рефлексуючою свідомістю читача, хоча О. Червінська проводить рішуче розмежування між рецепцією та герменевтикою Ф. Шлейермахера [501, с. 193].

На сьогоднішній день можливо єдиним практичним прикладом пошуку і знаходження герменевтичних парадигм на базі художнього тексту казок може

служувати наше дослідження «Герменевтичні парадигми російських літературних казок і неказкових творів першої половини XIX ст.» [442], під неказковими творами мисляться повісті із двох збірок М. Гоголя – «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1832) та «Миргород» (1835). У нашій праці такий підхід обґрунтовується тим, що через розпливчастість жанрових дефініцій, що побутували у першій половині XIX ст., письменники могли досить вимушено прираховувати свої твори до вподобаного жанру, а значна частина (умовних) повістей з гоголівських збірників має безсумнівно казкову природу, яка відмінно вписується у герменевтику казок.

У цілому наша робота побудована на теоретичних засадах герменевтики Ф. Шлейєрмахера із урахуванням досягнень сучасного літературознавства, що має на увазі розробку *текстових знакових систем*, які допомагають вийти на художні *текстові значення*, об'єднаних у *смислові поля* і у такій формі сприймаються і інтерпретуються всередині *герменевтичного кола*; як результат це дозволяє висвітлити онтологічну платформу чи *парадигму* художнього тексту – його *архетип, першообраз, репрезентацію духа*.

При аналізі системі дійових осіб у казках О. Пушкіна використано термін Л. Беленицького «синтезований психотип» особистості [436, с. 250] для позначення узагальненого портрета героя, що увібрав у себе комплекс рис і характеристик, типових для персонажів однієї і тієї ж пушкінської казки. Синтезований психотип «являє собою збірний образ усіх персонажів <...> казки» [436, с. 250], який в свою чергу поділяється на психотипи дійових осіб трьох рівнів значущості: 1) персонажі з низовим рівнем самостійності, 2) соціальну номенклатуру з проміжним рівнем самостійності, 3) окультиного героя з високим рівнем еволюції особистості, що діє на свій розгляд і незалежно від інших персонажів [436, с. 250–251].

У казках О. Пушкіна безіменні персонажі співставляються з першою групою дійових осіб, персонажі з іменем власним – з другою групою, а персонажі з надприродними здібностями – з небагаточисленною третьою групою. Детальний аналіз казок базується, у першу чергу, на відслідковуванні

конкретних рис синтезованих психотипів особистості, використаних у авторському тексті. Усі казкові твори О. Пушкіна мають багатопланові інформаційні нагромадження, котрі у процесі нашого аналізу були уважно і обережно поступово зчитані.

«Казка про мертву царівну і семеро богатирів» [492, с. 634–647] являє собою класичний варіант казкової оповіді з різкою поляризацією добра і зла і їх виявленнями у житті, долі, стосунках позитивних чи негативних персонажів, їх заохоченням чи покаранням за добрі чи погані справи. У відповідності з сюжетом казку можна охарактеризувати як прогнозовано успішну у відношенні улюбленого героя, для якого очікуваний фінал усіх перепетій і розв'язка поневірянь відбувається безумовно на його користь, оскільки він діє з похвальною наполегливістю, настирністю та впертістю у досягненні поставленої мети.

Слід вказати на такі наступні безіменні персонажі: цариця І, цариця ІІ (молодиця), молода царівна, цар, семеро богатирів (колективний персонаж), черниця, сват; окрему групу складають герої, що зайняли важливе ієрархічне становище: королевич Єлісей, Чорнавка (сінна дівчина), вартовий Соколко; окремо виділені персонажі із чарівними якостями: розмовляюче люстерко, сонце, місяць, вітер (духи природи). Цар, обидві цариці, царівна, уведені у оповідь без власних імен, співставляються з категорією ординарних героїв, їх поведінку можна розглянути у якості типової моделі загальноприйнятих усталених стосунків. Для даних персонажів вводяться деякі особистісні поведінкові характеристики.

Цар часто і довго буває відсутнім вдома, легкий на підйом, швидко проводить збори перед від'їздом. Його головна характеристика – «був грішний» [492, с. 634] – не може бути трактована подвійно: виявляючи увагу до багатьох жінок, мав звичку повертатися додому увечері; таких чоловіків називають жінколюбними.

У казці про мертву царівну вказується на існування розвинутого соціального інституту сватання: описаний спосіб влаштування особистого життя

молодих людей був розповсюдженим звичаєм. Цар-батько виявляє доленосний вплив на життя доньки: у якості старшого в родині одноосібно приймає рішення про шлюб; про згоду доньки не згадується, відповідно воно було несуттєвим. Після епізоду сватання цар більше не з'являється у оповіді і практично не впливає на подальший розвиток подій.

Психологічний малюнок і модель поведінки цариці I вимальовується всього лиш двома характеристиками – безмірним *обожнюванням* чоловіка і незмінною, довічною *вірністю* йому до останнього подиху. Проте серце – не камінь, таких великих перевантажень у стосунках із коханим не витримує, тому цариця «захоплення не знесла / I на обід померла» [492, с. 634].

Базуючись на змісті аналізованої казки, вдівці легко знаходили собі пару у випадку смерті дружини. Цар вдруге одружився із дотриманням загальноприйнятих норм пристойності, але без кардинальної зміни власної поведінки, продовжуючи трафаретно діяти за принципом: дружині – домашнє вогнище, чоловікові – воля грішити поза домом. Логічно припустити, що оскільки така модель поведінки не викликала осуду у суспільстві, то вона вважалась загальноприйнятою та традиційною.

Цариця II добре розуміє поведінкову мотивацію чоловіка-царя і робить особисті висновки, результатом яких була відсутність дітей у новому шлюбі, оскільки молодиці було важливо втримати чоловіка коло себе, а діти могли б стати на заваді її особистим успіхам та амбіціям; відповідно наявність дітей була швидше соціальним обов'язком, ніж загальноприйнятою моральною догмою. Увага цариці II зосереджена на іншій меті – лишатися першою, єдиною, неповторною, унікальною красунею, не припускаючи появи суперниць у своєму оточені. Усі необхідні приводи вважати себе найкращою у цариці дійсно є, оскільки вона – справжня красуня, підтвердженням її статусу є шлюб із царем. Очевидно, що казкові персонажі шанують красу, схилиються перед нею і підкорюються їй, захоплюючись будь-якими її проявами.

Винятково приваблива зовнішність цариці II підтверджується і чарівним персонажем – розмовляючим люстерком, у бесіді з яким єдиним питанням, що

хвилювало царицю, було сакраментальне (для героїні, звичайно) і рефренізоване: «Я ль на світі наймиліша» [492, с. 635]. Знаходиться поза конкуренцією, бути першою, найкращою, недосяжною для суперниць – у цьому полягає сенс життя цариці II. Варто особливо відмітити, що її домагання першості мали реальне підґрунтя, і героїня була варта зачудування. Епізод спілкування героїні з *чесним* у всіх стосунках чарівним люстерком слугує ілюстрацією класичного нарцисизму і самолюбівання.

Зворотна сторона жіночої першості – чи суперництва за першість – є зіпсований капризний характер носія краси, і цариці II – не виняток: вона «зла» та «гнівна». Треба наголосити, що ревнива не у ставленні до чоловіка-гріховода, а у ставленні до можливих суперниць за красою, розумом, тобто першості будь-якого ґтибу серед представниць прекрасної статі, хоча насправді – і на цьому треба сфокусувати увагу – підстав для дієвої конкуренції щодо представників протилежної статі у казковому сюжеті не спостерігається. Цілком можливо, що така ситуація існувала внаслідок особливостей сімейного виховання дівчат і особливо суворих правил поведінки по відношенню до чоловіків, що виключає будь-який вияв розкутості.

Однак поступово назріває драма, ключовим моментом якої є розквіт молодой царівни, яка перевершує царицю II в красі. Молода падчерка має першість за багатьма параметрами, тому царицею II приймається рішення про знищення суперниці. Текстова інформація про стосунки персонажів першої групи займає приблизно четверту частину обсягу казки, ще дві чверті оповідання присвячені опису життя царівни в теремі у семи богатирів, а остання чверть – пошукам і порятунку царівни королевичем Єлисеєм. Додаткові кількісні показники вказують на важливість сцен, пов'язаних із перебуванням царівни в лісових хоромах, тому їм необхідно приділити особливу увагу.

Поверхневий інформаційний шар, що описує перебування героїні в лісовому теремі у семи богатирів, презентує детальну ілюстрацію етикету і норм поведінки, безпосередньо пов'язаних, на думку Л. Беленицького [436], із *аристократизмом*. У царівни відчувається твердо засвоєне знання станового

етикету, оскільки аристократизм як норма поведінки визначає її внутрішній світ і реакцію на дії оточуючих людей: це елегантність рухів, швидка оцінка інтер'єру приміщення – ошатна світлиця, лавки під килимами, стіл під святими образами, – і його відповідності певним становим стандартам, власна акуратність і вміння порядкувати у оселі, відсутність неробства і лінощів.

Як представниця аристократії, царівна уникає порушення рамок етикету, зберігаючи коректність, ввічливість і респектабельність; відповідаючи на прохання семи богатирів з'явитися, витримує належний час і виходить до господарів тільки після їх обіцянки прийняти дівчину-красуню як «милу сестрицю» [492, с. 638] – етикет дотримується нею точно і беззастережно з метою збереження честі беззахисної дівчини в колі чоловіків. При цьому у неї відсутня запобігливість у будь-якій формі, а тягар особистих проблем, бентежень і життєвих негараздів ховається глибоко всередині душі. Гарні манери і вміння героїні гідно себе поводити викликають належну повагу у чоловіків, тому вони також по-лицарськи строго дотримуються правил етикету. Формальності суворо дотримані, безпека царівни гарантована виконанням настановних програм, що діють у формі жорстких поведінкових меж і канонів етикету, що черговий раз підкреслює приналежність царівни до кола вибраних, яке виконує захисну роль у стосунку до неї особисто. З іншого боку, слово богатирів-воїнів також є гарантією її безпеки; вони пообіцяли, що дівчина буде їм сестрицею, і *чесно* дотримуються своєї обіцянки: царівна залишається дівчиною серед «рум'яних вусанів» [492, с. 638], хоча встояти перед чарівністю ставних, хоробрих воїнів, напевно, було дуже нелегко. Договір дотримується і богатырями, і царівною, регулюючи життя невеликого лісового співтовариства.

У пушкінській казці брати-витязі символізують військову аристократію, яка поважає кодекс особистої честі, доблесті і хоробрості, що зводять виконання власного обов'язку до рангу безумовних переваг, які гарантують захист встановленого богом порядку в ієрархії станового суспільства.

Торкаючись теми усталених взаємин між лісовими братами і царівною, слід все ж згадати, що їх домовленість перебуває на межі, коли богатырі

закохуються в дівчину, що цілком природно, якщо згадати, що царівна – «всіх миліше». Як справжні чоловіки, брати просто не могли не захоплюватися істинною красою, тому, врешті-решт, суто у відповідності до етикету, вони пропонують царівні руку і серце. Це досить скрутний момент для царівни: її наречений Єлисей знаходиться далеко, і на момент розмови не зовсім зрозуміло, чи зуміє він її знайти. Крім того, дівчині не можна повертатися до рідної домівки, де мачуха жадає її смерті, а в теремі у богатирів вона дійсно могла б знайти реальну підтримку і захист, погодившись вийти заміж за будь-кого з братів. Однак, *такий шлюб* став би очевидним мезальянсом для царівни, у якої є наречений з відповідним соціальним статусом. Утім, навіть і не це є найвагомішою перешкодою у вирішенні посталої питання, а та обставина, що героїня *вірна* своєму нареченому, і ця *вірність*, як і вірність її матері, є основою духовного світу царівни і базовим осердям у її стосунках із чоловіками. Тому відповідь дівчини категорична і рішуча: «Я наречена». Для всіх учасників цієї сцени більше не залишається приводів для непорозумінь і недомовленості: кожен висловився гранично відверто, зберігаючи взаємоповагу і особисту гідність; делікатну ситуацію повністю вичерпано.

Безсумнівно, аристократизм поведінки і міжособистісних стосунків посідає центральне положення у ціннісній системі героїв, які поважають особисту честь, гідність, хоробрість і відповідальне ставлення до виконання обов'язку; їм притаманне розуміння свого місця в сім'ї і соціальній ієрархії, що підкреслюється жорстким суспільно-становим розмежуванням; тому ними підтримується відповідний спосіб життя у поєднанні з коректним ставленням до специфічної системи цінностей, орієнтованої на самовдосконалення, самореалізацію і демонстрацію особистих переваг; в цілому це і є вираз аристократизму як «ідеалу, в основі якого початкова і об'єктивна предзаданість особистої гідності та соціальної значущості людини», – вказується у Філософській енциклопедії [484, т. 1, с. 169].

Найпоказовішими носіями аристократичної свідомості, що притаманні для такого типу людей, є: дотримання станової дистанції представника вищого

товариства, піднесення людини як особистості і мірила цінностей існуючого світу, прагнення до досягнення якомога більш піднесених станів душі, збереження і примноження духовних цінностей, оскільки увага аристократа фіксується на естетичній красі (природи, людини, матеріальних об'єктів); у представника аристократичного суспільства наявні вишукані манери, ввічливість, тактовність, уважність до представників своєї спільноти і стриманість у проявах емоцій. Усе це повною мірою стосується і невеликої аристократичної лісової спільноти.

На жаль підвищена увага чоловіків до царівни стає відомою для мачухи, що спричиняє в неї чергову хвилю ненависті до пасербиці. Далі в казковій оповіді простує найбільша за обсягом сцена, яка пов'язана з приходом злиденної черниці, агресивним реагуванням пса Соколка на її появу, смертю героїні через отруєне яблуко; це кульмінаційний момент, розташований у тексті за принципом золотого перетину.

Варто виділити декілька рівнів можливого трактування даної серії епізодів. Перший поверхневий інформаційний шар вказує на наявність реального отруєння як способу знищення осіб, що перебувають у немилості, бо яблуко «напоєно було отрутою» [492, с. 643]. Очевидно, що реалізація скарань на смерть відбувається відпрацьованим способом за допомогою власних підлеглих, серед яких Чорнавка виділяється як цілком самостійна фігура. Другий рівень трактування – містичний: за допомогою яблука стара черниця накладає закляття на царівну. У зв'язку з цим слід виділити неминучі асоціації, які виникають під час пояснення використання саме яблука в епізоді отруєння. Яблуко асоціюється із жіночим началом: воно росте у садах Гесперид і Фреї; вважається, що яблуневим гілкам притаманна магічна і хтонічна сила, тому вони присутні в атрибутиці Артеміді, Немезиді і Діані; яблуко як символ любові і бажання присвячували Венері. Але в яблуці також можуть бути сконцентровані омана і смерть, не дивно, що саме яблуко запропонував змій-спокусник Єві відповідно до біблійної легенди. У давнину вважали, що за допомогою яблука можна

чарівним чином впливати на жінку і її тіло, на цьому базувався один з видів дієвої магії.

Епізод поховання царівни слугує вказівкою на те, що із зазначеного моменту царівна стає «мертвою» у прямому і переносному значенні – як дівчина, що не розкрила природу своєї жіночої сутності. Символіка «мертвої» царівни має настільки велике значення, що навіть виноситься у заголовок казки, вказуючи тим самим на даний епізод як ключовий, наділений потаємним сенсом і прихованим символізмом.

Додаткові деталі аналізованого епізоду допомагають виявити його вагомий прихований контекст: черниця називає героїню «дитятко дівчина» [492, с. 641], підкреслюючи її невинність і мінімально виражений (або ж повністю відсутній) інтерес до осіб протилежної статі. У промові старшого з братів при похованні царівни відчувається не тільки гіркота про смерть «сестриці», а й жаль, що прекрасна діва не змогла повною мірою розкрити та реалізувати себе як жінка; тому через незатребуваність духовного і фізичного (жіночого) потенціалу царівна так і залишилася «дитятко дівчиною».

Аналіз подій цього фрагменту призводить до логічного висновку, що смерть царівни є покаранням за відмову богатырям. У цьому розрізі один із аспектів розуміння назви казки може бути витлумачений у такий спосіб: царівна «мертва», позаяк відмовила у взаємності люблячим її чоловікам і замість близького реального щастя готова до нескінченності (у казці це інтерпретується буквально: «Не дісталася нікому, / Тільки труні») чекати свого принца на білому коні (королевича Єлисея), який неспішно її шукає протягом тривалого часу. Єдине можливе виправдання для царівни в цій ситуації – дотримання нею аристократичної честі і гордості: вона висватана за королевича і через свою стану приналежність не може обрати за чоловіка богатыря, що стало б мезальянсом для дівчини царської крові.

У цілому за допомогою образу молодой царівни вводиться художній опис психологічного комплексу фригідності «снігової королеви» у дівчини, байдужої до чоловіків або з причин природного характеру, або через існування строгих

суспільних табу, або деяких інформаційних бар'єрів, які використовуються з певною соціальною та виховною метою. Напередодні шлюбу ці табу і бар'єри стають реальною проблемою для недосвідченої в усіх стосунках нареченої, яка в буквальному розумінні слова *не відає* про майбутній новий досвід спільного проживання з чоловіком, тоді як гарна поінформованість чоловіків у плані майбутніх шлюбних відносин не викликає сумнівів.

Підсумуємо основні пункти сюжетної основи «Казки про мертву царівну»:

1) напередодні шлюбу царівна-цнотливиця потрапляє *до лісу* і живе певний час *в чоловічому товаристві воїнів-богатирів*;

2) вони виголошують царівні відверту пропозицію, але отримують відмову: відповідь дівчини, що вона є *нареченою*, ясно вказує на її *незнання* щодо істинних причин її перебування в лісовому теремі;

3) відразу після цього з'являється *черниця* в якості певного куратора-наглядача із контролюючими функціями, якому доводиться зафіксувати відсутність прогресу в справі готовності нареченої до шлюбу – перебування царівни в стані невідання і незмінність її статусу «дитятко дівчини»;

4) це тягне за собою формальну (у фігуральному плані) констатацію смерті дівчини;

5) у результаті королевичеві-нареченому, який теж незмінно зберігає вірність довго відсутній царівні, доводиться самотійно вирішувати проблему, пробуджуючи у нареченій жінку.

Таким чином, у казкознавстві вперше представлений синтезований психотип особистості персонажів пушкінської казки, який базується на: непорушній вірності, як духовного осердя, у королевича Єлисея, цариці І, царівни; жіночої фригідності у молодій царівни і її повній протилежності – велелюбності як характерної риси поведінки – у царя; ревностів до краси суперниць і прагненні до першості у цариці ІІ; аристократичному кодексі поведінки у сімох богатирів і царівни; чесності у низки персонажів – чарівного дзеркальця і богатирів. В цілому це вказує на стійку, стабільну модель взаємин чоловічих і жіночих персонажів в аналізованій казці.

Існує додатковий рівень інтерпретації епізоду з яблучком, нерозривно пов'язаний із ідеєю про інсталювану ініціаційну містерію.

Необхідність фіксації особливої уваги на сцені ініціації підкріплюється вагомою думкою М. Еліаде, який стверджує, що вся структура чарівних казок повністю базується на містеріальних діях, які можна відслідкувати через певну «систему обрядів» або ж «позаісторичну архетипову поведінку психіки» у казкових персонажів [507, с. 193]. Автор вважає, що чарівна казка цілком «зводиться, по суті, до сценарію ініціації: тут зустрічаються випробування, характерні для ритуалів ініціації <...>, сходження в пекло або вознесення на небо, смерть або воскресіння <...>, одруження з царською донькою» [507, с. 198]. Далі тій самій думці надається глибина і витонченість: «можна сказати, що казка повторює, на іншому рівні і іншими засобами, сценарій ініціацій, що слугує прикладом. Казка продовжує “ініціацію” на рівні уявного. Вона сприймається як розвага лише в деміфологізованій свідомості і, зокрема, в свідомості сучасної людини. У глибинній же психіці сценарії ініціації не втрачають серйозності <...>. Не віддаючи собі в цьому звіту, вважаючи, що вона розважається і відволікається від реальності, сучасна людина все ще продовжує користуватися уявною ініціацією, що міститься в казках» [507, с. 199]. У зв'язку з цим логічно виникає припущення про сучасне пролонговане активне функціонування чарівної казки як діючого «ритуалу ініціації», який спонукає до «відродження “випробувань ініціації”» [507, с. 199].

Наскільки нам відомо, до теперішнього часу ще не виділені *ініціаційні містерії* з чіткою фіксацією *архетипу* як їх ядра (і їх відповідної символіки) у пушкінських казках, тож спробуємо заповнити цю прогалину.

Першим чином необхідно деталізувати форму та етапи ініціаційної містерії з пушкінської казки. Усі казкові герої поділяються на групи, пов'язані між собою декількома проміжними персонажами. Персонажі з першої групи демонструють психотипи людей та моделі їх поведінки у буденно-побутовому житті. Персонажі з другої групи, які мешкають у лісі, відносяться до іншого світу і відмінної від звичної для інших дійових осіб реальності. У багатьох казках і

міфам ліс постає незвичайним чудовим місцем, в якому герой або героїня знаходять друзів чи ворогів, набувають незвичайних здібностей у поневіряннях в лісовій гушавині, наполегливо шукають шляхи повернення до людського світу. Часто ліс виявляється священним, уособлюючи особливий світ, в якому герой намагається знайти розгадку якоїсь таємниці.

Більш глибоке розуміння розкривається у тлумаченні лісу як образу-символу, який, на думку Дж. Купера, уособлює «місце ініціації, невідомих небезпек і темряви. Увійти в темний або зачарований ліс – означає перехід, коли душа зустрічається з чимось згубним і невідомим; область смерті», «відхід у ліс – це символічна смерть перед відродженням в процесі ініціації» [464, с. 178]. Таким чином, у казкових системах ліс позначає особливе місце, де знаходиться паралельний світ із співіснуванням темряви і світла, живуть незвичайні сутності, зустрічаються духи і т. ін.

Специфічність саме *такого* лісового світу підтверджується текстом Казки про мертву царівну. Чорнавка відводить царівну в ліс напередодні весілля, тому що молода героїня досягла певного порогу зрілості. Перед початком сімейного життя дівчина повинна пройти якийсь (імовірно шаманський) ритуал посвяти. Про початок ініціації, зазвичай, не попереджали, тому царівна «до смерті злякалася» [492, с. 636]; до тих, кого готували до посвячення, застосовувалися певні потурання: наприклад, Чорнавка царівну «не пов'язала» [492, с. 637]. У реальному житті людина просто зникла на деякий час зі звичного кола спілкування.

Людина, що проходить ініціацію, повинна самостійно вийти з темряви до світла і знайти власну стежку у світ позамежного (царівна «йшла та йшла / І на терем набрела» [492, с. 637]). На кордоні між світлом і темрявою, які алегорично сприймаються у якості реального світу і світу духів, мандрівницю зустрічає пес Соколко. Символіка образу собаки розгалужена, але її основне значення все ж таки відповідає варті, в даному випадку – вартовому між світами світла і темряви.

У пушкінському творі лише троє персонажів мають власні імена, що підкреслює їх виняткову важливість для смислового розуміння казки: це

Чорнавка – провідник для неофіта, Соколко – вартовий між світами, Єлисей – імовірно шаман, який раніше витримав ініціацію. На відміну від інших дійових осіб дані персонажі діють самотійно і незалежно, за необхідності можуть чинити нестандартно і непересічно: Чорнавка царівну відпускає, Соколко намагається вберегти героїню від смертельної небезпеки і навіть ковтає отруєне яблуко, щоб вказати богатырям на причину її смерті, Єлисей – єдиний, хто вирушає шукати зниклу дівчину. Решта героїв, що уведені до канви твору під іменами загальними, виступають репрезентаторами звичайних людей, які нічим не відрізняються від типових представників суспільства.

Лісовий терем, на який випадково натрапила царівна, символізує місце ініціації і одночасно представляє образ-символ фізичного тіла, оскільки у теремі-тілі постійно присутня і вміло господарює лише дівчина-душа, а богатырі з'являються епізодично. Кожен вхід і вихід царівни з терема детально зображується як ритуальний зі згадуванням окремих деталей: пес, ганок, кільце, двері, кімната, віконце, прядиво і те ж саме, але в зворотному порядку. Зазначені деталі використовуються лише під час опису дій царівни, богатырі з'являються і зникають раптово, без деталізації їх переміщення.

Якщо будинок асоціюється із фізичним тілом, то вхід і вихід із дому аналогічний потраплянню (входу і виходу) у позатілесний стан тонкої субстанції душі; при цьому від душі вимагається точне знання всіх деталей будинку (порога, двері, дверного кільця і т. ін.) та їх потаємні назви, щоб безпечно вийти і, головним чином, знайти дорогу назад саме у своє тіло за тими самими уже відомими іменами його окремих частин. У цілому детальний опис терема царівни пояснює мету введення докладного опису входу героїні до терема і виходу з нього, відповідаючи ритуалу посвячувального процесу з етапами роз'єднання і возз'єднання. Душа людини, що проходить посвяту, входить у трансцендентальний стан, підключається до духовних першовитоків Великої Матері, *пряде нитку* долі у сакральному континуумі. У цей час з'являється злиденна черниця з костуром, а *патерик або костур* – символ сакрального

вчення або знання як єдиної опори людини в земному житті, який просувається в герметичному пізнанні.

У образі черниці втілений якийсь посланець від духовних сил, що приносить мудрість тому, хто цього посланця чекає і шукає: з'явилася несподівано і також несподівано «вклонилася і зникла» [492, с. 642]. Її чорний колір відповідає богу Гермесу: він – провідник між світами живих і мертвих, а саме в царство смерті вирушає душа померлої царівни після зустрічі з черницею і отримує певний *дар* у вигляді яблучка – сакрального плоду знання і пізнання істинного вчення, його цілісності і єдності. Початкове сакральне знання давалося відразу цілком і повністю, що відображено у символіці золотого яблучка з насінням. Яблучко – плід вчення і знання – привабливе, спокусливе, манливе, тому неможливо опиратися великій спокусі його скуштувати.

Але яблуко також є плодом спокушання Адама і Єви, а яблуко у роті означає гріхопадіння, воно – заборонений плід, який несе смерть. Як результат, в аналізованій сцені виникають і стрімко нарастають сигнали тривоги: Соколко все більше і більше проявляє занепокоєння в якості вартового, намагаючись перешкодити обміну між черницею і царівною, і це сприймається як дивний і незвичний симптом для них обох.

Активну протидію пса можна пояснити тим, що «у фізичній і духовній реальності вартові перешкоджають мандрівникові зайти надто далеко, йти занадто швидко, зустріти або побачити більше, ніж він здатний витримати в окультичному або езотеричному знанні», – стверджує Дж. Купер [464, с. 256]. І дійсно, поспіх губить царівну, і розвиток подій пішов за неприйнятним сценарієм: царівна «не стерпіла» [492, с. 642]. Результат поспішних дій недосвідченого неофіта описується докладно і детально на відміну від фізичної смерті її матері і мачухи, про які сухо і небагатослівно констатується: 1) «на обід померла» [492, с. 634], 2) «туга взяла і цариця померла» [492, с. 646]. Але це вказівка про смерть фізичну, а у випадку з царівною спостерігається поетапність в описі події, вплив якого починається із цієї сцени і поширюється на наступний

епізод похорону. У двох епізодах, імовірно, описується картина спонтанного виходу душі з тіла.

Автор точно вказує на діючу тонку субстанцію в цій процедурі – «Раптом вона, моя душа» [492, с. 643], при цьому стан фізичного тіла відповідає клінічній смерті, хоча саме тіло не піддається розпаду і напрочуд добре зберігається протягом невизначено тривалого часу, тому введено вказівку на перебування царівни в якомусь дивному *сні*. Символіка труни, в якому лежить царівна, відповідає образу тіла, застиглого в нерухомій статиці, а спокій є подобою смерті.

Стосовно символічної інтерпретації нори з поміщеною труною царівни необхідно відзначити, що нора (або «порожня гора» [492, с. 643], тобто печера) – це «жіночий принцип, лоно Матері-Землі», «щось жіноче, заховане і закрите», це також «внутрішнє езотеричне знання», «місце ініціації і другого народження», коли «смерть передує відродженню і просвітлінню», – вказує Дж. Купер [464, с. 245]. Символіка дій нареченого в печері досить прозора: Єлисей зумів відродити наречену після смерті і разом з тим пробудити в «мертвій» царівну жінку.

Таким чином, у пушкінській казці можна констатувати наявність давньої містерії із зображенням певних етапів, їх послідовність представлена в такому вигляді:

1) початок шляху: Єлисей «вирушає в дорогу / За красунею-душею» [492, с. 637].

2) На середньому відтинку шляху герой зустрічається з труднощами, тяжкість подолання яких виражена через ритуальний плач. Герой робить спробу розпитати про проходження шляху, однак це виявляється марним, оскільки профани не знають, а посвячені у таїну зберігають обітницю мовчання. Герой шукає душу-наречену за допомогою небесних світил і стихій, звернення до яких представлено у вигляді якихось ритуалів із регламентованими діями, отримує точні відповіді і чіткі орієнтири для подальших пошуків і знаходить красуню-душу.

3) На фінальному етапі шляху герой стикається з новою проблемою: душа знаходиться в кришталевій труні, тобто в ув'язненні. За допомогою кристалу вводиться образ красивої, але застиглої фізичної матерії, яка з величезною тяжкістю піддається змінам. Отже, зоряна душа полонена кришталевою темницею, але, на щастя, знаходиться герой, який розбиває кришталеву труну, і царівна оживає.

У такій формі представлена реалізація зоряної містерії, суть якої – в єднанні божественної душі з матеріальним фізичним тілом; тому і смерть була ініціаційною, ритуальною, щоб безсмертна душа могла втілитися в земному тілі. Очевидно, що зміст не лише аналізованої пушкінської, але і будь-якої чарівної казки «є жахаюче серйозним: він полягає у переході через символічну смерть і відродженні від незнання і незрілості до духовного змушніння», – підкреслює М. Еліаде [507, с. 198].

У казці О. Пушкіна успішні пошуки «нареченим» своєї «нареченої» успішно закінчуються ритуальним весіллям (ієрогамією) як найдавнішим символом возз'єднання тіла і душі. Для нашого дослідження важливо підкреслити, що чарівна казка, можливо, є якоюсь універсальною, легко впізнаваною і адаптивною формою ініціаційного ритуалу, переданого предками в спадок сучасній людині; з його допомогою «ми починаємо розуміти, що “ініціація” співіснує з життям людства, <...> незалежно від того, якими словами користуються для передачі цього досвіду», – вважає М. Еліаде [507, с. 199].

Деякі з порушених аспектів ініціаційної містерії вимагають заглиблення в специфічну область, умовно позначену як *Чоловічий будинок*, введений в казку в алегоричній формі якогось *терема в лісовій гущавині*: це специфічного роду співтовариство або соціальний інститут, детально досліджений видатним вченим В. Проппом («Історичні корені чарівної казки» [489]). Він зазначав, що до часу одруження юнаки йшли з рідної домівки, жили мовби комунами в спеціально побудованих будинках, званих «будинками чоловіків», і були об'єднані в союз [489, с. 203–204]; їх часто називали братами.

У чоловічих будинках важливу роль грала жінка або «сестриця». Причини, в результаті яких вона потрапляла до лісових братів, могли бути різними; проте зазвичай всі напасти дівчини закінчувалися з моменту її появи в будинку, де ставлення до неї – підкреслено шанобливе. Потрібно відзначити ймовірність появи замість дівчини літньої жінки, літнього чоловіка, молодого хлопця. У кожному разі лісове братство вибудовувало з новачком особливого роду стосунки, вигідні для обох сторін: новенький брав на себе виконання обов'язків з домашнього благоустрою, а брати-богатирі займалися постачанням харчів та інших матеріальних благ. Саме тому в пушкінській казці старший із богатирів скрупульозно перераховує можливі варіанти взаємин між господарями і невідомим новачком в їхньому теремі, щоб відразу встановити статус прибулого. Царівна, дотримуючись даного ритуалу, відгукується тільки після того, як старший пообіцяв, що дівчина стане для них «сестрицею».

В. Пропп зазначає, що перебування «сестриці» в чоловічому домі завжди було тимчасовим, і часто стосунки між нею і «братами» виходили за формальні рамки, приймаючи форму позашлюбного зв'язку з одним із чоловіків; при цьому ініціатива виходила від чоловіків, пропозиція робилася відкрито і відразу усіма братами, але силоміць дівчину ніколи не примушували. У пушкінській казці також описана подібна ситуація.

В подальшому розвитку сюжету виділяються три ключових епізоди, пов'язані з царівною – смерть (тимчасова), воскресіння, шлюб – і складові етапи посвячувального ритуалу в статус «сестриці»; В. Пропп наполягає, що «тимчасова смерть <...> є одна з характерних і постійних ознак обряду посвячення» [489, с. 216]. Суть полягає в тому, що в реальному житті «сестриця» рано чи пізно залишала великий будинок, щоб влаштувати сімейне життя. Однак чоловічий будинок був специфічним місцем, для збереження його таємниць «сестриця» повинна була пройти особливий обряд, який гарантує нерозголошення секретів за межами цієї своєрідної комуни.

Для проведення обряду тимчасової смерті використовувалися різні засоби, але одним з найпоширеніших було отруєння. Для отямлення було досить

струснути тіло, що і виконує королевич Єлисей: «об труну <...> вдарився всією силою» [492, с. 646]. Тільки після проведення містеріальних дійств витікає шлюб героїні в якості кінцевого етапу посвячувальної традиції. Дивною є та акуратність, точність і лаконічність форми римованої казки, в яку геній О. Пушкіна обрав великий і різноплановий зміст, пов'язаний з етапами обряду посвячення, що дозволило виділити розглянуту тему із загальної оповіді.

Використання мотиву чоловічого будинку допомагає пояснити причину введення семи богатирів в назву казки, але при цьому не обґрунтовує необхідність згадки мертвої царівни на першому місці в тій самій назві. Особливо підкреслимо, що царівна представлена унікальним персонажем, який має два народження і одні похорони, будучи, таким чином, *двічі народженою, тою, що пройшла поріг смерті*. Про фізичне народження героїні вказується на початку розповіді: «Ось на святвечір, у ніч / Бог дає цариці дочку» [492, с. 634]. Святвечір відзначається двічі напередодні православного Різдва і Хрещення. Прив'язка народження царівни до цих свят є авторською підказкою та вказівкою на галасливі і веселі свята з 7 по 19 січня, що є відлунням стародавніх Сатурналій, які проводяться в пам'ять про Saturnia regna – владу Сатурна в період зимового сонцестояння.

Спочатку Сатурн був богом землеробства, але шанувався також в іпостасі бога смерті – з цією додатковою функцією були пов'язані сатурніанські містерії. У аналізованій казці царівну ховають в печері, але підземелля або печера якраз і втілюють символіку особливого місця, в якому розгортається містерійне дійство. Важливим моментом містерії було проходження через смерть, що декорувалося як похорон ініційованої людини в труні. Відповідно ключовий комплекс дій посвячувального процесу містив у собі смерть неофіта, закладення до труни і похорон. У казці в описі похорону царівни дотримані всі необхідні деталі: героїня «мертва», але її смерть схожа на безпробудний сон, її ховають «з молитвою святою», брати творять «обряд сумний» [492, с. 643]. При проведенні даного обряду героїню фактично підключають до сили владики Сатурна згідно

до існуючого у той час культу мертвих; пробудження героїні від смертельного сну якраз і є її другим (або духовним) народженням.

Королевич Єлисей також бере безсумнівну участь в містеріальному дійстві: він робить сходження в світ смерті (Сатурна), а царство мертвих позначається через образи-символи печери, сумної імли, кришталевої труни, мертвої нареченої, сплячої вічним сном. Єлисей усією силою оживляє царівну і виводить її з печери в світ живих. Ініціація закінчується вдало, тому слідкує весілля в якості образу-символу єднання просвітленої душі і тіла. Окремо слід відзначити звукову відповідність кореня *кор-* в позначенні статусу Єлисея з латинськими словами *cronos* (час, Сатурн) і *cornix* (віщий птах ворон, атрибут Сатурна в якості бога часу і смерті), тому королівський статус Єлисея можна витлумачити як доказ його приналежності до служителів культу Сатурна.

Друга казка про півника [492, с. 647– 652] є, мабуть, найбільш драматичним і трагічним твором, який цілком доречно було б назвати антиказкою, оскільки традиційній казковій оповіді з очікуванням щасливим кінцем для позитивного героя і прогнозованим покаранням для негативного персонажа протиставляється зображення гнітюче-похмурих реалій життя з присутністю безособово-масової смерті. Через свою знеособленість смерть нівелює і унеможлиблює відплату по заслугі будь-кому, але служить своєрідним трагічним барометром жахів і кошмарів, які агресивно проникають в людське існування.

До когорти ординарних казкових персонажів належать двоє синів царя Дадона, воєводи, численна рать; соціальна номенклатура представлена царем Дадоном і Шамаханською царицею; персонажами, наділеними магичними властивостями, є звіздар і золотий півник.

Головний герой, цар Дадон, є втіленням посереднього – без персоніфікації через портретну схожість з лідером конкретної країни – образу володаря і носія певних якостей, бо будь-який керівник держави стикається з такими ж проблемами, з якими мав справу казковий герой, який володів характеристиками управлінця високого рівня. Іноді такий правитель може, подібно Дадонові,

проявляти тенденцію до царювання «лежачи на боці» [492, с. 648], тобто до пасивності або ж просто лінощів, оскільки, лінь, безумовно, властива цьому персонажу. Але цілком допустима й інша інтерпретація казкового девізу «Царюй, лежачи на боці!» [492, с. 648] в якості особливо ефективної форми правління з функціонуванням добре налагодженого державного механізму, діючого подібно до точного годинника і тому не потребуючого постійного втручання керівника в справи держави.

В аналізованому творі представлений не просто безособовий «цар» з Казки про мертву царівну, але укрупнений образ «государя» і «батька народу», тобто доброго і вмілого правителя. Він «славний», «грізний», рішучий і вольовий володар, з юних років завоював пошану і повагу, оскільки вмів приймати ефективні дієві рішення («наносив образи сміливо» [492, с. 647]), гостро переживає невдачі при реалізації планів. Унаслідок природного процесу фізичного старіння цар приймає рішення відійти від державного управління, в результаті чого у нього починають накопичуватися серйозні проблеми державного масштабу.

Особливо відзначимо зовнішній інформаційний шар казки, в якому опис стабільно суворого часу життя представлено в формі перманентних конфліктів суміжних держав між собою за право існування; тому царю Дадону, подібно до будь-якого дбайливого правителя типової держави епохи загальної ворожнечі, *доводиться* утримувати численну армію.

Постійна загроза нескінченних ворожих нападів, що завдають великої шкоди життєво важливим сферам існування, тримає в безперервній напрузі і страху населення. Реаліями життя є вже не поодинокі вбивства, описувані в Казці про мертву царівну, а масові жорстокі побоїща, що призводять не лише до знищення регулярних армій, а й простого населення на територіях ворогуючих сторін. Жінок зазвичай чекала сумна доля їх переможених чоловіків, можливо тому в казці згадується про єдиного жіночого персонажа – Шамаханську царицю.

Існування держави при постійній загрозі військових зіткнень вимагає зміцнення обороноздатності країни і захисту кордонів. Країна з надійною

системою оповіщення про небезпеку нападу має гарантовану перевагу перед можливим супротивником. У казці важливість даної ідеї проілюстрована за допомогою введення образу «вірного сторожа» – півника на спиці в якості символу військової пильності і цілодобової, ефективної, надійної сторожової системи.

Функція золотого півника як чарівного талісмана ще не пояснює другу роль цього персонажа, відповідно до якої він є генератором і носієм посиленої чоловічої потенції. Дана «півняча» функція була детально проаналізована в літературознавчих дослідженнях М. Алексєєва, що дослідив популярну в останній чверті XVIII ст. повість Ф. Клінгера «Історія про Золотого Півня». Головний персонаж повісті представлений Півнем – таким собі перетвореним принцем, що діє як надзвичайно фривольний і жінколюбний чоловік [433]. Дивним чином головний персонаж повісті збігається з інтерпретацією пушкінської казки, в якій золотий півник грає роль магічного талісмана і сексуального символу.

Основна відмінність даного твору від інших пушкінських казок лежить в прояві *артистизму* і *естетизму* як рівня свідомості казкових героїв. Дійсно, артист, естет має п'янку ефектну зовнішність, зачаровує промовою, захоплює грацією рухів, фокусує увагу на власній персоні, щоб зіграти міні-виставу для залучення в свою гру замороженого глядача.

У загальних рисах це дає ключ до розуміння образу Шамаханської цариці. Її дійство починається з першого руху: «Раптом намет відкрився...» – ось вона, відкрита завіса на сцені для показу добре продуманої вистави, в якому бере участь прекрасна діва. Яскравість героїні настільки чарівна, що цар забув про смерть синів. Під гіпнозом її краси, чарівності і манер цар миттєво втрачає голову від пристрасті, проти волі залучений в гру красуні за її *власними* правилами, тому що вона без слів зуміла підкорити воїна і відвести його в свій намет-театр-сцену-магічне дійство.

Цар Дадон безумовно перебуває під всебічним впливом чарівниці, яка до того ж «не боїться <...> гріха» [492, с. 651]. Герой з *першого погляду закохується*

в Шамаханську царицю і не лише він: сивий мудрець також миттєво підпадає під вплив її чар, що стає причиною виникнення конфлікту *в любовному трикутнику*, який робить великий вплив на особисті пріоритети і державні інтереси у двох впливових чоловіків і друзів, оскільки мудрець двічі згадується як «друг» і «старий друг» царя.

Чарівлива краса героїні стає причиною розбрату чоловіків за право володіння її носійкою; а позаяк Шамаханська цариця не зробила жодної спроби зупинити благородних мужів в їх шаленій суперечці, то є підстави для припущення, що вона цілеспрямовано провокувала обох чоловіків на конфлікт. Таким чином, характерною рисою жіночої поведінки в казці є провокативна роль прекрасної дами в загостренні почуття ревності і суперництва у чоловіків за право володіння собою.

Підведення перших підсумків показує, що одна жінка занапастила дві армії з їх ватажками – синами Дадона, мудреця і самого государя за причиною того, що у чоловіків раптом настає затьмарення розуму від палкого кохання до дівчини, яка притягувала трагічну смерть до всіх учасників драми. Чарівний півник також зникає, тож система стеження і охорони, підпорядкована жерцеві-мудрецеві, автоматично руйнується з убивством жерця. У такій ситуації обезголовлена і знекровлена держава фактично перестає існувати.

У цілому аналіз пушкінської казки дозволяє конкретизувати наступний синтезований психотип особистості: у чоловіків спостерігається підвищений рівень агресивності, задерикуватості, фривольності і маскулінності, тобто те, що можна позначити, як «півнячі» характеристики; при цьому чоловіки демонструють відмінні якості умілих управлінців аж до найвищого державного рангу. Жінка представлена надзвичайно красивою і артистичною, викликає любов і захоплення з першого погляду, яка проявляє свідоме прагнення сконцентрувати чоловічу увагу винятково на своїй персоні. Вона стимулює і провокує прояв у чоловіків почуття ревності і суперництва за виключне право володіння собою за законом найсильнішого.

Наступний інформаційний шар твору пов'язаний з унікальним персонажем – мудрецем, звіддарем, скопцем. До нього як до верховного жерця виявляють виняткову повагу, турбуючи тільки в разі крайньої необхідності, при цьому гонець звертається «з поклоном». Як звіддар даний персонаж представляє науку свого часу; як мудрець він зосереджує духовну владу і панує над жрецьким станом; однак додаткова характеристика даного персонажа як *скопця* вимагає окремого дослідження.

Образ скопця нерозривно пов'язаний з образом золотого півника, утворюючи двоєдність. У Казці про півника жорстока реальність і необхідність відстоювати життя у масштабних битвах зводить до нульового рівня доблесті окремого воїна і раті взагалі, проте звеличує фігуру жерця, здатного силою інтелекту та магічного мистецтва замінити цілу армію; в цьому світлі колективний персонаж *скопець-півник* стає більш ніж актуальним.

У цій парі ведучим є півник, що підтверджується і назвою казки, обраною за принципом відповідності назви літературного твору його базовій ідеї та / або основного персонажу; при цьому в назві не згаданий скопець, цар Дадон або Шамаханська цариця. Казковий наратив повністю вибудовується навколо золотого півника, тому для правильної інтерпретації його образу необхідно проаналізувати багатозначність символіки цього птаха.

Півень – солярний птах, першим зустрічає ранкове світило і в цій якості часто використовується як атрибут сонячних богів. Але зображення півня також застосовується як хтонічний образ в атрибутиці підземних богів під час здійснення похоронних церемоній з метою убезпечення від злих духів. Для позначення солярних якостей бога в зображенні півнячого персонажа превалювали світлі відтінки оперення, тоді як чорна масть птиці пов'язувалася з підземним царством. В енциклопедії «Міфи народів світу» вказується, що дуальність образу півня пов'язана також з продуктивним аспектом родючості, в цій якості він постає «одним з ключових символів сексуальної потенції» [478, т. II, с. 310]. Крім того, півень на спиці трактувався як божественна еманация і уособлення сили життя, тому його присвячували ряду богів, включаючи Аттіса

як символу весняної родючості, що є важливим для нашого дослідження. Згідно з міфом Аттіс повинен був дотримуватися цілібату як вартовий храму богині Кібелі, але за любов до німфи був покараний Кібелою, що наслала на нього божевілья, під час якого юнак оскопив себе і в подальшому загинув. Міф про улюбленця богині Аттіса дає поштовх до трактування образів півня і скопця в потрібному напрямку: півень – це божественний атрибут, що символізує тілесну пристрасть і чоловічу потенцію, а скопець – образ-символ релігійного подвижництва, відповідно до якого адепт дає обітницю безшлюбності і піддається оскотленню.

Основні характеристики Аттіса вгадуються і в мало окресленому образі скопця: він – жрець якогось стародавнього культу, в якому обоженюється чоловіча сила і заохочується войовничість, які обов'язково присутні в якості основних характеристик півня. Жрець оскотлений, позаяк зобов'язаний зберігати вірність Великій Матері, персоніфікованій у богині Кібелі, якій він служить. В якості компенсації за фізичне каліцтво жрець магічним чином може передавати свою невитрачену чоловічу енергію іншій особі, маючи право вимагати за це певну винагороду.

У казці жрець-скопець віддає постарілому Дадонові півника, який символічно втілює затребувані аспекти чоловічої сили і потенції, і отримує за це обіцянку царя виконати першу волю жерця. Його першою волею виявилось бажання володіння Шамаханською дівчиною, що було порушенням обітниці вірності Великій Богині, за це святотатство його вбивають у повній відповідності до міфу про Аттіса, бо він забажав ту, на котру жодним чином не повинен був спокуситися, і розплата настає негайно.

Велике зацікавлення викликає інтригуючий образ Шамаханської цариці – героїні, яка зуміла викликати палке бажання володіння собою у перших осіб держави. Розшифрувати образ допоможе дещо несподівана для казки астрософічна інформація; такий підхід є логічним, оскільки в нашому дослідженні залишилася поза увагою третя спеціалізація мудреця, який визначений в казці ще й як зіздар; тому ключ до розгадки образу Шамаханської

цариці слід шукати на зоряному небі, а тлумачення імені красуні спробуємо знайти за допомогою інформації про її соціальне становище і професійне спрямування.

Відзначимо, що ім'я героїні – Шамаханська – надивовижу співзвучне з іменем блудниці Шамхат з давнього епосу про Гільгамеша. В одному з міфів блудниця Шамхат «перетворює в людину друга Гільгамеша, звіроподібного Енкіду», в цьому образі вбачали зв'язок зі священною блудницею – планетою Венерою або Іштар: «як ранкова зірка Іштар була в Вавилонії богинею війни і часто зображувалася на спині лева. Вечірня ж зірка Іштар якраз і вважалася покровителькою любові і священної проституції. І апокаліптична Вавилонська блудниця, на чолі якої написано слово “Містерія”, сидить на семиголовому звірі, схожому на лева», – вважає Н. Мамуна [474, с. 82–83].

У світлі нашого герменевтичного аналізу слід зазначити, що звіздарі стародавнього Сходу створили свого часу унікальну систему літочислення на основі астрономічних і астрологічних описів Венери. Культ Венери вважається таким же давнім, як культи Сонця і Місяця. У проаналізованій вище Казці про мертву царівну королевич Єлисей спілкується з Сонцем, Місяцем і стихіями, тоді як цариця II – з дзеркальцем, яке безпосередньо співставляється з символікою планети Венера, має астрологічний знак у формі кола над ручкою: таке дзеркальце є обов'язковим атрибутом незрівнянної богині краси і любові. У той самий час у давнину Велика Богиня була і володаркою Містерій; зовсім не випадково в епосі про Гільгамеша з'являється і блудниця Шамхат як одна з проекцій богині Іштар-Венери, що вважалася покровителькою не лише любові і закоханих, але і священної проституції, а також містерій; в образі Шамаханської цариці пунктирно відзначені ті ж риси, що і у героїні древнього епосу. У пушкінській казці можна знайти вказівки на присутність Венери ранкової і вечірньої. Венера вечірня алегорично співвідноситься з Шамаханською дівчиною, яка займається сакральною проституцією і провадить богемний спосіб життя; Венера ранкова представлена загальним войовничим, агресивним фоном казки, посиленням додатковою текстовою конкретикою: словом «схід» – саме на

сході спостерігається Венера ранкова до сходу сонця – вжито в оповіданні чотири рази.

В аналізованому творі тісний зв'язок з Венерою простежується і в тому, що сцена першої появи Шамаханської цариці вводиться в оповідання в точній відповідності з пропорціями золотого перетину тексту і припадає на такі слова: «Шамаханська цариця, / Вся сяючи, як зоря, / Тихо зустріла царя» [492, с. 650]. Число пропорції золотого перетину – 1,6, а це дзеркальне відображення числа 61, що становить цикл в 61 венеріанський рік. У древніх народів Венера-Афродита називалася «золотою»: таке визначення одночасно вважалося її божественним атрибутом, бо вважалося, що всі належні богині речі також були золотими. *Золотий* півник із заголовка казки безумовно пов'язаний з «багатозлатною» Венерою в якості її характерного символу через атрибут-визначення; крім того, існують зображення богині, поруч з якою знаходиться півник.

Потай присутній містеріальний підтекст казкового сюжету містить ту ж подвійність символіки, що притаманна самій Венері: підступна богиня війни, розбрату і агресії, але також і бажана, добродійна богиня любові і краси і, одночасно, покровителька Таїнств. У казковому тексті простежується наступний загальний порядок проходження містеріальних рівнів: 1) неофіт їде на схід; 2) піднімається в гори, де знаходиться відокремлене місце ініціаційних містерій; 3) приносяться жертви Великій Богині; 4) з'являється та, що уособлює Венеру; 5) інші етапи дійства відбуваються в наметі в оргіастичній формі, докладний опис якої опущено, але констатується: Дадон «зачарований, захоплений»; 6) неофіт, який проходить ініціацію, повертається додому з дівчиною молодою; 7) ритуально вбиває верховного жерця; 8) дівиця сміється сакральним сміхом; 9) на останньому етапі передбачається урочистий в'їзд ініційованої людини – царя Дадона – на колісниці в столицю, нове воцаріння і подальше успішне царювання.

У пушкінській казці, однак, новопосвячений робить неприпустиму помилку, яка в кінцевому рахунку позбавляє його всіх належних нагород і навіть життя: він сміється у відповідь Шамаханській цариці, за що негайно прослідувало покарання – півник «клінував у темряву» [492, с. 652]. Цар Дадон

вмирає, дівчина і та сила, носієм якої вона була, зникають. Раніше півник закликав царя до ініціації, і він же покарав за неякісне проходження ініціації, що призвело до руйнування магічного зв'язку з Великою Богинею.

Третя казка про царя Салтана [492, с. 606–629] являє собою посправжньому чарівну казку з численними, зачаровуючими розмахом фантазії чудесами, які з легкістю відбуваються не в загадковому лісі або малодоступних горах, а в буденному житті, буквально за місцем проживання персонажів; ця маневреність у поєднанні з доступністю і швидкістю реалізації незвичайних бажань вражає уяву і створює неповторну привабливість оповідного малюнка, властивого винятково цій казці.

Система ординарних персонажів казки включає трьох сестричок – ткалю, кухарку і майбутню царицю, тридцяти трьох богатирів на чолі з дядьком Чорномором, гостей-моряків, бояр, гінців. Соціально значущі персонажі представлені бабою Бабарихою, царем Салтаном, князем Гвидоном. Персонажі, наділені магічними властивостями, – царівна Лебідь, шуліка, білка.

У аналізованій казці характерними властивостями персонажів на рівні розвинутої свідомості є *інтуїція*, яка визначається в Філософському словнику як «здатність прямого, нічим не опосередкованого осягнення істини» [484, т. 2, с. 140]. Інтуїт подібний до антени, що чутливо вловлює найменші імпульси з навколишнього світу, йому дано передбачати і передчувати невиявлені події, ще приховані десь в глибинах майбутнього; зворотним боком інтуїтивності може бути наявність у людини нервового напруження і як наслідок – лякливості, страху, смутку.

Спостерігаємо багаточисленні прояви інтуїції у персонажів Казки про Салтана: навдивовижу вчасно три сестриці заводять розмову про можливість заміжжя у присутності потенційного нареченого, який, зі свого боку, чує всю розмову в потрібний для нього час і в потрібному місці; при цьому самим чутливим інтуїтом виявляється третя сестриця, що зуміла передбачити те, що батьощі-царю виявилось найбільш потрібним – син-богатир. Дуже вчасно царевич, вийшовши з бочки, вирішує пізно ввечері біля моря шукати дичини і

одночасно врятувати царівну Лебідь замість того, щоб лягти спати і зайнятися пошуками їжі вранці. Передчуваючи можливий хід подій, царівна Лебідь влаштовує магичні «розборки» з шулікою коло берега безіменного безлюдного острова, надаючи царевичу можливість врятувати себе і таким чином познайомитися з майбутньою дружиною. Та й надалі даний персонаж завжди, на диво, вчасно з'являється перед Гвідомом в той момент, коли йому щось життєво необхідно.

Чудово працює інтуїція у ткалі, кухарки і свахи баби Бабарихи. Кожного разу, коли моряки вирушають від Гвидона до Салтана для спілкування з царем, три жінки завжди виявляються на місці, щоб вчасно перешкодити реалізації наміру Салтана відвідати чудовий острів і неминуче зустрітися з сином, передчуваючи якимось чином, що незнайомий для них князь Гвидон може зруйнувати їх контроль над царем. При цьому, як за помахом чарівної палички, вони детально описують дива про білочку, тридцяти трьох богатирів, прекрасну царівну. Слід відзначити велику різницю між описами див ткалею, кухаркою, Бабарихою і корабельниками: три жінки відтворюють дані про дивини на інтуїтивному рівні, тоді як функція моряків полягає в акуратному підтвердженні *на власні очі* побачених об'єктів, вони є точними і неупередженими очевидцями і свідками реально існуючих феноменів.

Для казкових персонажів є типовим *дивуватися диву* і прагнути *мати диво* для демонстрації гостям. Сам князь кілька разів оприлюднює бажання мати диво. Цар Салтан постійно торкається теми чудес в своїх розмовах з корабельниками, та й втручання ткалі, кухарки, Бабарихи в чоловічі розмови також спровоковане бажанням «перевершити» один одного в знанні нового дива або цікавини.

У аналізованій казці стосунки між чоловічими і жіночими персонажами грабуються на основі верховенства жінки і повного підпорядкування їй чоловіка: лідером сім'ї, безсумнівно, є дружина, мати, сестра, сваха, зовиця тощо. Але до одруження чоловік самовільний і самотійний: так, Салтан без ради і згоди матері Бабарихи одружується на тій, чия мова йому «полюбилася». Відразу після весілля жінки «тишком» беруть владу над чоловіками,

підпорядковуючи їх волю і потураючи їм у виконанні бажань. Підпорядкованість Салтана матері і родичкам очевидна і не потребує доказів, бо він, безумовно, знаходиться під повним впливом жінок в сім'ї.

Взаємини чоловіків в казці – батька і сина – теплі і приязні: у сина в розлуці з батьком – смуток, батько без сина також з сумною думою. Стосунки жінок між собою далекі від ідеальних навіть між близькими родичками: ткаля і кухарка «зляться», «плачуть» від злості і «заздять» [492, с. 607] більш щасливій долі молодшої сестри, яка зуміла вигідно вийти заміж і народити диво-дитину. Це є причиною наклепу на первістка молодої цариці і стає достатньою підставою, щоб видалити щасливицю з палацу, використовуючи анонімки, інтриги і плітки. Так, для дискредитації цариці влаштовується жіноча змова і здійснюється фальсифікація кореспонденції з метою перехопити гінця з радісною звісткою про народження сина.

У казці представлені прості звичаї у чоловіків (Салтан справляє нужду «позаду паркану» [492, с. 607]), але вишукані у жінок (велична царівна Лебідь). Слід визнати, що героям казки притаманна любов до рясного багатого застілля і схильність до побутового пияцтва, що неодноразово зафіксовано текстуально.

Безумовним гріхом, змальованим у казці, є злочинство: для збереження княжого майна – білочки з золотими горішками – виставляється варта з дяком для обліку коштовностей, постійного суворого контролю і запобігання можливого злочинства, тому в звіті царю Салтану моряки одногolosно підтверджують, що «слуги білку стережуть» [492, с. 617]; поміж тим, у двох проаналізованих вище пушкінських казках факти злочинства відсутні. Заздрісні і ревниві до чужих успіхів ткаля, кухарка і баба Бабариха наказують «обікрасти» [492, с. 608] гінця, тобто вкрати грамоту з його суми.

В цілому герої пушкінського твору ініціативні й винахідливі, виникаючі проблеми вирішують швидко і ефективно, прийняті рішення реалізують невідкладно і негайно. Так, цар Салтан пізно ввечері почув розмову трьох дівчат, «того ж вечора повінчався» [492, с. 607], а потім ще був бенкет з численними гостями, після чого молода цариця завагітніла – всі події відбуваються протягом

одного вечора. Так само швидко одружується і Гвидон: запевнивши Лебідь в намірі одружитися, швидко просить благословення у матінки, після чого «не довго збирався» [492, с. 624], обвінчався і став приплоду чекати. Царівна Лебідь зуміла за ніч спорудити пишне місто на пустельному острові і просунути Гвидона як його правителя, за один день надала місту якісну охорону (тридцять три богатирі з Чорномором) і стабільне фінансове забезпечення (білочка з золотими горішками), кілька разів моментально виконувала прохання князя про подорожі.

З тексту стає очевидним, що населення живе безбідно і заможнo, без будь-яких побутових проблем; існує добре налагоджена торгівля (проілюстровано частими приїздами купців-моряків). Дана казка, можливо, єдина, в якій виявляється вирішеною одвічна проблема життєзабезпечення людини якісним житлом («скрізь палати» [492, с. 617]), харчуванням (кухарка готова приготувати бенкет «на весь хрещений світ» [492, с. 606]) і одягом (ткаля може наткати будь-яку кількість полотна).

Забезпечене і сите життя в царстві Салтана викликає заздрість у сусідів, які бажають використовувати за своїми намірами матеріальні багатства заможної суміжної держави, тому Салтанові доводиться багато воювати; стверджується про наявність у Салтана та Гвидона війська і флоту на додаток до того, що княжу столицю охороняють незвичайні тридцять три богатиря; існує добре налагоджена система збору інформації через торговців-моряків. Моряки не можуть проїхати повз острова Гвидона без звіту про себе і про свої дії перед правителем – їх просто зобов'язують до цього.

У той же час царство Салтана для моряків – рідна, «бажана» і «знайома» країна, де їх не змушують причалювати під загрозою гармат, і вони негайно наносять візит царю Салтану за його першим покликом. Всі моряки різні, проте кожного разу в звітах перед царем вони демонструють з точністю до найдрібніших деталей структуроване знання всього, що було побачено в князівстві Гвидона; це характеризує об'єктивність і цілісність їх звітів. У казці обсяг інформації, пов'язаний з розповіддю про гостей-моряків, дуже великий –

більше 11 сторінок із загальних 23, що становить половину казкового тексту; фактично, середня частина казки повністю присвячена гостям, їх приїздам та від'їздам. І сам Гвидон є регулярним гостем у Салтана, лише інкогніто, тасмно дізнаючись про новини і становище речей в будинку батька, про плани своїх родичок.

Ключовими мотивами казкового сюжету, що утворюють неповторний розповідний візерунок пушкінського твору, є: 1) одруження Салтана, 2) народження і дорослішання Гвидона, 3) виконання ним важких завдань.

Одруження Салтана. Всі епізоди, об'єднані тематикою одруження Салтана, можна розділити на кілька підпунктів: а) обіцянка дівичі народити богатиря, б) шлюб дівчини з царем, в) народження сина. Відповідно до звичних казкових канонів звістка про народження нетипової дитини має прийти ззовні від незвичайного персонажа (віщунки, пророчиці і т. ін.), але в Казці про Салтана звістка озвучується матір'ю майбутнього богатиря, що об'єднує в одній особі пророчицю, майбутню королеву і матір героя, що свідчить про її неординарність.

Молода цариця, швидше за все, є представницею якогось місячного культу. Вона з сестрами *пряде* «пізно ввечері» [492, с. 606], що разом із зазначенням на жіночу роботу символізує процес перебування або убування місяця: прибуває в обсязі скачування в клубки, подібно до форми місяця, готова пряжа, і убуває, як і місяць, до повного зникнення, вихідна вовняна сировина. Додатковим аспектом в інтерпретації прядіння є його розгляд як процесу творення подальшої долі пряль, які під час роботи пророкують, подібно до трьох грецьких мойр, передбачаючи все, що станеться з ними в подальшому; формування нитки кожною сестричкою одночасно надає якусь конкретну форму головним подіям в їх майбутньому і визначає ключові життєві віхи та орієнтири – стати ткалею або кухаркою, народити богатиря; але право вибору залишається за царем, про *його* перевагу сестри-прялі не знають. Через приналежність молодиці до місячного культу молоді одружуються вночі, тому і зачаття майбутнього сина також доводиться на ніч; а згодом цариця з сином буде плисти в бочці вночі, коли «У синьому небі зірки блищать» [492, с. 609].

Народження героя. Відповідно до власного пророцтва молода цариця народжує сина зростом «в аршин» [492, с. 607], після чого настає черговий етап у розвитку сюжету, мета якого – довести приналежність новонародженого до богатирів; цей етап включає наступні проміжні кроки: а) вилучення матері з немовлям з дому чоловіка, б) швидке зростання немовляти, в) здійснення подвигу героєм, г) затвердження його на князівство.

Отже, мати з немовлям садять в бочку. Очевидно, що молодицю з дитиною прирікають на смерть, але з якихось дивних міркувань бочку дбайливо «засмолили» [492, с. 608], щоб вода не завдала шкоди людям, що знаходяться всередині. Така невідповідність вказує на присутність яскраво вираженого *знаку смерті* під час вирушання у Путь, що дає підставу для висновку про початок ініціаційного процесу, який являє собою відправлення в містичну Путь в бочці по Окіяну з попереднім наміром приректи його учасників на смерть, який у дійсності є наміром привести до уявної смерті або імітації смерті, оскільки бочку ретельно смолять, що свідчить про реальну турботу про мандрівників.

Мотив швидкого росту дитини «не щодня, а щогодини» [492, с. 609] вивчався В. Проппом в роботі «Мотив чудесного народження» [487, с. 205–240], в якій вчений переконливо доводить, що швидке зростання дитини в казках пов'язане виникненням біди. У пушкінській казці бідною є необхідність позбавлення з ув'язнення матері та дитини, а швидке зростання героя відбувається тому, що «він – *поверненець*» і «народжується вдруге» [487, с. 238], в якості дорослої особи зі збереженою пам'яттю про минулі втілення. Наявність подібного мотиву неодмінно «є ознакою героя. Він народжується для порятунку і визволення» [487, с. 237].

Йдучи за своїм покликанням, герой негайно береться за благородну справу свого звільнення. Після першого подвигу – власного порятунку з ув'язнення – уже природним є очікування його подальших героїчних дій. Знаючи, що герой – воїн-богатыр, вже не дивує вміння царевича змайструвати лук зі стрілою і вбити лиходія-шуліку, після чого врятована Лебідь вимовляє сакральні слова *рятівник* і *визволитель*: «Ти, царевичу, мій рятівник, / Мій могутній визволитель» [492, с.

610]. І тільки після звершення подвигу герой стає князем-правителем, якого супроводжує «пишний двір» [492, с. 611] – неодмінний атрибут знатної, пануючої особи; його нарікають ім'ям Гвидон. Дані мотиви – від ув'язнення в бочці до вибору імені – представляють обов'язкові етапи ініціації героя, що хронологічно укладаються в три дні, ім'янаречення вказує на фінал містерії. Те, що своє ім'я присвячений отримує на місці ініціації, а не вдома, означає якісно новий період його духовного зростання: смерть всього, що було в старому житті, і початок нового життя з новим ім'ям і в новому вигляді.

Діва з немовлям. Слід окремо розглянути здвоєний образ матері і її дитини в казці – «І цариця над дитиною, / Як орлиця над орлятком» [492, с. 607]: безсумнівно, це хвилюючий і зворушливий образ-символ всепоглинаючого щастя і безмежної ніжності материнства; проте крім буквальної інтерпретації даний образ містить в собі і містичний підтекст. Згідно до авторитетної думки В. Проппа, «порівняльне вивчення <...> мотиву [видалення немовляти. – Т. В.] по світовому фольклору показує дуже ясну закономірність: на воду спускаються майбутні вожді своїх народів» [487, с. 274]. Те, що ці люди пройшли через обряд проходження води, служить підтвердженням сакральності, величі і правомірності їх царської влади. «Проходження крізь воду є не лише початком царського шляху, воно є умовою воцаріння. <...> Царювати міг лише той, хто пройшов крізь цей обряд», – вважає В. Пропп [487, с. 275]. Саме ця процедура, що перетворилася пізніше в усталений звичай посвяти видатних особистостей, досить докладно описана в пушкінському творі.

Епізод ініціації царевича-немовляти і присутність молодої цариці при ньому несе чітко окреслену символіку Діви з немовлям або ж Божественного немовляти. Н. Мамуна, зокрема, стверджує, що «міфологема *передвічного немовляти* характерна саме для більш ранньої, а не пізньої ментальності» людства [474, с. 34]. *Немовля* – це найдавніший архетип, властивий білій людській расі. У ньому в концентрованому стані вже є минуле, сьогодення і майбутнє, а саме немовля є посередником, сполучною ланкою між розрізненими частинами єдиного цілого Природи. Досліджуваний архетип символізує

паростки майбутнього розвитку, притаманні кожній людині. Посвячених, які пройшли подібний обряд і як новонароджені отримали нове ім'я, так і називали – «немовля», «дитя», «невинний», тому «немовля» є символом людини, яка пройшла обряд ініціації, подібно до того, як у давньогрецькій міфології називали немовлям Гермеса, вказуючи тим самим на його функцію куратора містерій. З цієї точки зору стає зрозумілою символіка образу царственного «немовляти» – майбутнього Гвидона – як посвяченого у пушкінській казці, в такому випадку царівна Лебідь сприймається вже не дівчиною в пташиному обрисі, а таким собі ієрофантом, що супроводжує і патрує свого підопічного – Гвидона.

Дорослішання героя. Наступний казковий мотив пов'язаний з вихованням героя, в ньому можна виділити такі пункти: 1) воєнні навички князя, 2) виконання ним важких завдань, 3) одруження.

Гвидон стає князем *на острові*, що підкреслює ізолюваність нового місця проживання ініційованого героя від усього світу. Не викликає сумнівів наявність у героя добре відпрацьованих військових навичок, умінь і майстерності. Навіть якщо керуватись тим, що він провів в бочці всього лише добу і рік в цей період «по годинах» (тобто рік за годину), то йому вже має бути на момент оповідання приблизно 24 роки – не ніжна дитина, а дорослий чоловік. Але навіть дорослому було б важко, майже неможливо без попередньої фізичної підготовки виконати те, що робить в казці новонароджене дитя: відламує дубовий сук і робить з нього лук. Дуб є особливо міцним деревом, тому тільки істинний богатир може зламати дубовий сук голими руками, а вмiле виготовлення лука вказує на професіоналізм воїна.

Наступною дією стає полювання як ілюстрації кастової поведінки воїна царської крові. І подальший порятунок царівни Лебідь відбувається не завдяки нестримному польоту авторської фантазії або звивинам примхливого казкового сюжету, а через професійні дії героя, який вбиває шуліку якраз в критичний момент атаки. Далі слід ключовий момент всієї сцени: шуліка «кров пролив» [492, с. 610], що і було доказом дій сталого воїна, який до того ж, як зазначалося вище, – вождь, а не дитя, що недавно народилося, недосвідчене і вразливе в усіх

відношеннях; тому природною виглядає послідовність всіх його дій в поєднанні з об'єктом порятунку – дівиці, а не старця або дитини.

У цілому це ще раз підтверджує те, що дитя-царевич або князь Гвидон стає ініційованою людиною, тому в назві казки в переліку ключових титульних персонажів найбільше виділений саме цей герой з відповідними барвистими епітетами: «Казка про царя Салтана, про сина його славного і могутнього богатиря князя Гвидона Салтановича і про прекрасну царівну Лебідь», тоді як два інших персонажа всього лише згадані. Отже, увага навмисно фокусується на князеві Гвидоні як посвяченого і носія військового духу, мужності, доблесті, мудрості правителя. У такому випадку необхідність епізодів, що описують таємне перебування Гвидона в царських палатах Салтана, природним чином пояснюється виконанням героєм важких завдань, що відповідні до його нового статусу і підтверджують даний статус. До таких завдань належать пошуки білочки з ялиною, тридцяти трьох богатирів з дядьком Чорномором, дивовижної царівни.

Таємничий, манливий і інтригуючий образ царівни Лебідь символізує жіночу красу, любов, щедрість; Лебідь в казці подарувала Гвидонові багато благ: місто, князювання, білку, витязів і навіть себе. Символізм птаха-лебедя об'єднує дві стихійні сили – повітря і води: якщо в Казці про мертву царівну незнайомою територією, граничною до місця проживання людини, був ліс, в Казці про півника – гори, то в Казці про Салтана символіка лісу і гір витісняється символом моря-окияна, з яким нерозривно пов'язана стихія повітря як перехідної зони між водою і небом; відповідно, Лебідь – це діва-медіатор, представник верхнього і нижнього світів.

У якості птаха життя, що вказує на сонячні божества, які є благодійниками людей, Лебідь визнається символом небесних сил і Венери-Афродіти, тому у неї, як у богині планети Венери, виблискує зірка «у лобі» [492, с. 622]. Символіка *коси* («Місяць під косою блищить» [492, с. 622]) являє магічну і чаруючу силу, під косою – *місяць* як речник головного атрибуту Цариці Небес: він є циклічністю ритму часу, символом постійного оновлення, родючості і магічної

сили. При цьому місяць «блищить», а від героїні виразно струменить світло, що асоціюється і з сонячним, і з місячним світилами. Сонце і місяць уособлюють дуальність світових начал у безперервній зміні полярності денного і нічного циклів, але в неухильному русі до єдності, хоча їх світло і контрастне за своєю природою; при цьому світло і темрява, представляючи два аспекти Великої Матері, символізують творення і руйнування. Отже, світлоносна царівна-лебедушка є незвичною носійкою контрастних сил дня і ночі, а те, що від неї виходить світло, свідчить про наділення надприродною духовною силою, здатною як до творення, так і до руйнування. Порівняння мови красуні-царівни з дзюрчанням річки як традиційної метафори красномовства зрозуміле без додаткових коментарів.

Асоціативно-символічний ряд *лебідь, зірка, місяць, світло, величава, мова* вводить незмінні атрибути Великої Матері, богині Венери як носіїв світла дня і ночі і, одночасно, таємних знань: «Лебідь – це символ ініційованих в Містерії, а також символ божественної влади, яка є праотцем світу», – підкреслює Н. Мамуна [474, с. 315]. Той самий образ лебеді використовується для позначення душі, мандруючої небом у образі птаха. Цю душу-дівицю, як і в попередніх казках, шукає герой, щоб одружитися і, тим самим, здійснити останній етап вищих містерій – об'єднати початки трисвіту в символічному шлюбному союзі. Подібний союз є алегорією фізичної і духовної зрілості героя; отже, містеріальний шлюб представляє ту ж ініціацію, після якої посвячений стає богом, могутнім чарівником, містиком і т. ін.

Образ Гвидона як стрільця із лука на початку казки вводить військову міфологему *лука зі стрілою*, що позначає чоловічий принцип стріли в поєднанні з бінарним символом лука. У воїнів лук асоціюється із силою волі, що переміщує до мети чоловічий символ – стрілу, тому стрільба з лука символізує дії, наслідки яких неможливо ліквідувати: в пушкінській казці такою дією стало вторгнення Гвидона в життя Лебеді і зворотний вплив царівни на життя воїна. Взаємовплив їх шляхів владно тягне за собою події, що вимагають особливого контролю з боку даних героїв.

Якщо в образі Лебеді втілена Венера, то в образі лучника та ідеального воїна розпізнається бог війни Арес, він же – Марс-стрілець, поруч з яким обов'язково присутня шуліка в якості його незмінного атрибута. Психотип людей, що мають марсіанську природу, – палкі, зі швидкими змінами настрою, вогняні за складом свого характеру, динамічні у виконанні своїх дій і реалізації намірів: і саме такі характеристики – у князя Гвидона.

Відповідно до античної міфології від шлюбу Афродіти і Ареса народилася дочка Гармонія. В точній відповідності з цим в фіналі казки також спостерігається загальна гармонія: щасливий Гвидон з дружиною чекає батька; відбувається возз'єднання колишньої пари Салтан – мати Гвидона; кривдників (кухарку, ткалю, Бабариху) карають м'яко, виславши додому і заборонивши брати участь у веселому святі життя; Салтан на власні очі переконався в професіоналізмі сина в якості князя-правителя; і, нарешті, очікується «приплід» у молодій парі князь Гвидон – княгиня Лебідь. Всі задоволені і щасливі, бо в житті героїв настала справедливість, і почався період врівноваженості в результаті заспокійливого впливу гармонії.

Отже, в результаті проведених досліджень стає можливим визначення синтезованого психотипу особистості, характерного тільки для персонажів Казки про Салтана. Психотип особистості включає яскраві спалахи гніву або схильність до підвищеної розлюченості у героїв, але зі швидким заспокоєнням; у персонажів є в наявності смуток-туга в якості загального психоемоційного фону; безвільний чоловік знаходиться під диктатом жінок-родичок; показова заздрість і ревності до успіхів більш щасливих членів сім'ї, любов до дів і чудес. На жаль, в казці відзначені такі негативні соціальні явища, як пияцтво, злочинство, інтриги, клеми. Казковий сюжет вибудовується на розлученні чоловіка і дружини з дитиною в результаті злих клемих родичів; але, врешті-решт, роз'єднана сім'я благополучно возз'єднується, зло карається, настає період гармонії у сімейних стосунках.

Найбільш точною підставою для виявлення особливостей четвертої пушкінської Казки про рибака і рибку [492, с. 629–634] може служити

примітивізм повсякденного життя і реалізм зображення непоказних, обділених природними талантами персонажів, контрастних в своїх бажаннях і прагненнях. Якщо злегка замалювати присутність в казці незвичайної золотої рибки, то складається картина панування невгамовних амбіцій у одного персонажа і лінивих дурошів у іншого; у зв'язку з очевидною типовістю даних характеристик у героїв оповідь обмежується прогнозовано короткими тимчасовими рамками. Казка вибудована за кумулятивним принципом.

Система ординарних персонажів у творі включає старого-рибалку, його дружину – стару прялю, бояр, дворян, варту, народ; соціальна номенклатура не згадується; персонаж, наділений магічними властивостями, представлений золотою рибкою.

Короткий і простий зачин казки вказує на крайню бідність сімейної пари – старого й баби, в творі відсутні власні імена персонажів – настільки вони невиразні і безбарвні. Будь-яких зусиль з поліпшення умов життя головні герої не вживають через надзвичайну лінь і небажання обтяжувати себе турботами побутового характеру. Діти у них відсутні.

Для далеких від ідеальних взаємин старого і старої характерні грубість, хамство, лайка, глузування і кпини. Дружина і чоловік постійно сваряться одне з одним, відсутні сцени їх привітного і ласкавого спілкування. Погіршення взаємин в родині особливо сильно проявляється в ситуації опали старого, що не має можливості відстоювати свої інтереси. Старого, що є жертвою сварливої дружини, дійсно слід пожаліти; проте часом і він не поступається дружині у скандалах, глузливо жартуючи над нею. Подружжя критикує один одного з приводу і без нього, і, врешті-решт, доведення чоловіка або дружини сварками до озлоблення стає для кожного задоволенням для душі. В цілому в цих суперечках старий є певним донором: він віддає енергію старій, яка таким способом квітне за рахунок чоловіка.

Волею долі і божим провидінням в сірому житті старого-рибалки відбувається несподівана подія: золота рибка, в якій розпізнається фігура певного благодійника у скрутній ситуації, готова відплатити добром або

відкупитися за свою свободу. Старого вражає вже сам факт вторгнення чуда в безвість його непоказного існування, тому «не наважився <...> взяти з неї викуп» [492, с. 630] і відпустив без будь-яких зобов'язань, але через власну дурість він розкриває дивовижний секрет старій.

Далі казковий сюжет вибудовується за кумулятивним принципом – за допомогою опису наростаючих бажань крикливої старої, яка має намір повною мірою використовувати щасливий шанс, що випав на долю старого. Стара хоче: 1) отримати нове корито, хату, 2) стати стовповою дворянкою і вільною царицею, 3) досягти статусу морської володарки. Перші три бажання героїні (корито – хата – стовпова дворянка) сліднують без перерви в один і той же день: стара несподівано для себе самої *домоглася здійснення* нездійснених раніше бажань і ненаситно хоче випробувати більше і більше. Бажання стати вільною царицею і морською володаркою сліднують з перервою в два тижні; покарання старої відбувається в день озвучування нею останнього бажання; таким чином, вся казка хронологічно вміщається в один місяць, представляючи найкоротший казковий твір О. Пушкіна.

Приділимо більше уваги аналізу намірів старої, на які витрачається чарівна сила матеріальної реалізації золотої рибки. Побажання корита і хати стосується матеріального плану, причому ретельний опис всіх деталей хати вказує на існуючий у сімейної пари вельми скромний ідеал заможності. Два наступних замовлення покликані змінити соціальний статус героїні: від чорної селянки до стовпової дворянки і вільної цариці. Зміна вектора бажань старої легко з'ясувати: володіння матеріальними предметами швидко набридає, тому на перший план висувається більш актуальний намір – просування в соціумі за допомогою своєрідного швидкісного ліфта, що підносить героїню на вершину соціальної ієрархії. Нічого лихого в цьому не було б, якби стара мала відповідні для її нового статусу якості і керівницькі навички. Насправді отриманий статус дворянки використовується героїнею для затвердження деспотії над собою подібними.

За такого розвитку подій цілком логічно очікувати появи імпульсу, що базується на намірі героїні досягти статусу цариці в зв'язку з наростанням

бажань, спрямованих на утвердження власної волі і придушення її у оточуючих, підтвердженням чого служить відповідний опис старої як «вільної» та «грізної» цариці. У казці відсутні приклади здійснення героїнею будь-якої активності на користь держави, для розвитку і підтримки життєдіяльності країни, бо стара не вміє виконувати функції великомасштабного правителя; єдиний доступний їй вид діяльності – панування за бенкетним столом – *і це все*. Стара в керівницькому статусі представлена на нульовому рівні внаслідок дефіциту талантів і здібностей, а також небажання особистісного розвитку при великих запитах і надмірній зарозумілості.

Очікуваним і логічним є введення наступного сюжетного ходу, що описує швидке пересичення героїні володінням незаслуженими дарами і чергове бажання: отримати особливий подарунок долі, який міг би дати старій можливість випробувати абсолютно новий вид задоволення, щось незвичайне, що не вписується в звичне життя – на цьому базується бажання стати морською володаркою. Втративши почуття міри стара не бачить також аморальності свого бажання, примушуючи благодійницю-рибку їй прислуговувати, тим самим вона ставить рибку, чоловіка і себе особисто в такі умови, коли вимога героїні перевищує значимість спочатку наданої старим послуги для рибки; отже, подальша співпраця трьох персонажів стає неможливою за умов, що змінилися. Тому у благодійниці-рибки пробуджується здоровий глузд, і вона, нарешті, приймає єдине правильне рішення – повернути дурну стару до початкового рівня життя в старій землянці і з розбитим коритом.

Необхідно відзначити, що, незважаючи на видиму всім активність старої, все-таки старий, а не його дружина є справжнім героєм казки, бо саме він зловив золоту рибку і, найголовніше, відпустив її без викупу, що представляє одну з найважливіших тем казки: рибку відпустили без данини, виявивши тим самим справжнє благородство і *альтруїзм*. На жаль, героя підводить зайва балакучість: про великі чудеса краще мовчати, але рибалка чинить всупереч здоровому глузду, розповівши про «велике диво» [492, с. 630] старій, в свідомості якої повністю відсутнє поняття про альтруїзм. Більш того, через свій жадібний

характер героїня схильна безсовісно користуватися результатами чужої праці, не відчуваючи почуття подяки до того, хто є їх фактичним виробником.

Старий опиняється у вкрай незручному для себе становищі: раніше він відпустив рибку без умов, але під жорстким тиском старої змушений просити благодійницю про щось неприємне для себе особисто; внаслідок цього у всіх своїх зверненнях йому доводиться принижуватися, набридаючи рибці в *проханнях за іншого*. Зміст першої строфи казки, посиленої чотирма епізодами принижених прохань старого до рибки, становить головну і істотну константу мініатюрної містерії, що базується на *«молінні до Владичиці про милості»*.

Важливо прояснити сутність загадкової золотої рибки. Власне, епітет золотої рибки, а не художній текст в цілому, як в попередніх казках, вже може послужити ключем для правильної інтерпретації чарівного персонажа: рибка, а точніше – зодіакальний знак Риби – є астрологічним будинком царственного Юпітера, який поважався, перш за все, в якості випромінювача світла високодуховної сутності. Юпітер сприймається уособленням благородного і щедрого Бога-Отця, тому в казці рибалка звертається до золотої світлоносної рибки як до дуже високого небесного покровителя – з поклоном і уклінним проханням. Навіть кількість прохань до благодійниці (чотири) збігається з кількістю великих супутників Юпітера, які традиційно сприймаються як представники свити світлоносного володаря.

Навряд чи можна назвати випадковістю високу швидкість піднесення старої по вертикалі влади, якщо не брати до уваги заступництво світлоносної рибки-Юпітера. Однак будучи щедрим, Юпітер також аристократичний і мудрий, що підтверджується його остаточним рішенням повернути стару в її початковий стан: такий поворот подій цілком закономірний.

Таким чином, слід зазначити синтезований психотип особистості в образах старого-альтруїста, деспотично-сварливої баби і щедрої золотої рибки в якості прихильної іпостасі Юпітера.

У п'ятій «Казці про попа і про працівника його Балду» [492, с. 600–604] барвисто й виразно описаний світ крутійства та шахрайства – у всій

різноманітності методів і прийомів, використовуваних розумними спритниками стосовно нерозумних і жадібних простаків. При цьому мається на увазі, що опис представлених шахрайських схем може бути істотно розширено, тому розповідь свідомо обмежується відтворенням трьох шахрайських авантур на основі класичного казкового принципу троїстості.

Ординарні персонажі казки презентовані родиною попа: попадя, попівна, попеня; використовуються також зооморфні персонажі – два зайці, кобила. Балда належить до соціальної номенклатури; чорти – старий Біс, бісеня, інші безособові чорти – є збірним персонажем з чарівними властивостями.

У сюжеті казки простежуються такі лінії взаємодії персонажів: 1) Балда і піп, 2) Балда і члени сім'ї попа, 3) Балда і чорти. Особлива увага акцентується на сценах пошуку і винайму попом працівника, небажання попа гідно оплатити за працю і старанність працівника, виконання працівником важких завдань і отримання розрахунку за надані послуги. Традиційні персонажі з попередніх казок (царі, цариці, царівни і т. ін.) замінюються в даному творі іншими героями – роботодавець і працівник: піп в якості умовної фігури роботодавця і Балда як його найманий працівник.

Характеристики попа чітко прописані на початку казки і згодом вже не змінюються: нерозумний, вузьколобий чоловік – «толоконний лоб» [492, с. 600], що живе в епоху товарно-ринкових відносин. Скупий і жадібний піп хоче, щоб один працівник виконував у нього обов'язки трьох фахівців – «кухаря, конюха та тесляра» [492, с. 600], але за малу плату. Піп не обтяжує себе елементарними підрахунками з приводу обумовленої оплати праці працівника, тому легко попався на пропозицію *дешевих* послуг «за три клацання». Причому навіть така оплата ним розглядається як непосильна, і задовго до закінчення терміну договору піп боїться оплати.

Окремо слід розглянути образ найманого працівника Балди. Дане ім'я пояснюється в тлумачному словнику В. Даля як (1) важкий молот, (2) безглузда людина, (3) лайливе слово [450]. Жодне з цих значень не підходить до опису пушкінського героя: в ньому є хитрість, лукавство, винахідливість,

наполегливість, спритність, активність, сумлінність, старанність і, звичайно ж, величезна фізична сила і безмежна енергія. Але при всіх своїх талантах Балда «йде, <...> не знаючи куди» [492, с. 600], тобто, він – безпутний, людина, що не відає духовного шляху.

У будинку попа Балду, безсумнівно, цікавлять взаємини членів сім'ї, їх слабкості, звички, уподобання, і він вміє прораховувати можливі дивіденди, які на цьому можна заробити, тому свідомо налагоджує особливі відносини з жінками – попадею і попівною, підлаштовуючись під них і догоджаючи їм, щоб в кінцевому рахунку ними ж і керувати. У підсумку «Попада Балдою не нахвалиться, / Поповна про Балду лише сумує» [492, с. 600], оскільки Балда правильно зрозумів, що потрібно цим жінкам, і в рівній мірі зумів задовольнити обох – і мати, і дочку. В результаті дитина попаді називає його татом, що може означати тільки одне: Балда є батьком дитини попаді (в пушкінських казках вказівки на родинні стосунки слід розуміти тільки в прямому сенсі).

В цілому Балду на законних підставах можна назвати *соціально орієнтованою* особистістю: він здатний відчувати структуру мікросуспільства, в якому живе, принципи, на яких воно вибудовується, вміє коригувати власну поведінку відповідно до соціальної ієрархії, домагаючись особисто для себе досягнення вигідного суспільного становища.

Як не дивно, але піп ігнорує зміни в сім'ї, бо повністю зайнятий собою: він бачить вагомі докази сили Балди, і – як наслідок запізненого прозріння – турбується про легковажність власного «авось». У цей критичний момент піп здійснює велику помилку, звернувшись за порадою у вирішенні справи про оплату до власної дружини, а не до професіонала, наприклад, адвоката-крутія, який міг би знайти юридичні маневри для можливого уникнення покарання за обман при оплаті праці, обговореної при наймі працівника. І в цьому знову проявляється прагнення попа заощадити на якісних професійних послугах при отриманні поради у важкій справі. Показово, що в усіх відношеннях задоволена Балдою попадя в даній ситуації все-таки віддає перевагу чоловікові, який їй ближче і дорожче, а не чоловікові свого серця, оскільки, вона – навчена життям

жінка, яка прагне зберегти чоловіка-годувальника, і тому готова завдати збиток коханцеві. По суті, вона висуває раціональну ідею, тож у разі невдачі Балди піп на законних підставах міг би його звільнити з займаної посади за професійну непридатність без обумовленої винагороди.

Важке завдання, дане попом Балді, полягає у зборі з чортів податку за три роки. Може здатися дещо дивним і навіть абсурдним те, що піп хоче отримати оброк з одвічних супротивників церкви. Логічніше було б припустити, що в образі чортів в завуальованій формі представлено зовсім інше – якась соціально-економічна сила, інтерпретація якої не вписується в усталені уявлення про бісів. В контексті ринкових відносин антагоністичні персонажі піп / чорти сприймаються в дещо несподіваному ракурсі: якщо піп – роботодавець і підприємець, можливо, представник законних, лояльних до влади економічних спільнот, а Балда – офіційний найманий працівник або службовець, то чорти і біси, чия діяльність виходить за межі, законодавчо дозволені державою, представляють кримінальні структури або, кажучи сучасною мовою, уникаючий своєї публічності тіньовий бізнес. Отже, Балді належить зібрати данину або податок з представників тіньової економіки, яких необхідно попередньо виявити, після чого вилучити у них ніде не врахований прибуток, про який самі чорти в подиві кажуть, що про нього вони «не чули» [492, с. 601].

Для кращого розуміння колективного образу чортів в казці необхідно проаналізувати характер їх взаємин: вони живуть у водній стихії, не люблять, коли море «морщать» [492, с. 601], або біля моря виробляють шум, лякаються дій Балди з мотузкою і палицею, мають багато грошей, які у них майже неможливо відібрати, а Балда – *перший і єдиний*, кому це вдається зробити; чорти відтягують момент видачі грошей різними хитрощами до останньої хвилини. У них є ватажок – старий Біс, який не займається незначними справами, а передоручає їх підручному-родичу. Те, що старий Біс надсилає до Балди свого онука бісеня, якому повністю довіряє, характерне саме для родинного, спільного підприємства. Відповідальні рішення у чортів приймаються колективно.

Балда з усією рішучістю діє проти чортів, використовуючи силові методи для досягнення своєї мети в найкоротші терміни і проявляючи неабиякі здібності в сфері соціальної орієнтації, що демонструється швидким виявленням представників незаконних тіньових структур. При цьому герой застосовує власні знання для вирішення виникаючих питань, показуючи вміння отримувати особисту вигоду через прораховування можливих способів впливу на поведінку суперника.

Герой починає з жорсткого тиску на старого Біса і, не даючи йому отямитися, переходить до особистих погроз, тому з ним змушені рахуватися. В дію вступає підручний – пронириле бісеня, яке намагається нав'язати Балді власні правила гри, які, швидше за все, були заздалегідь обговорені зі старим бісом-ватажком. На перший погляд, це дурні випробування, що не мають раціонального пояснення, спрямовані на *удаване чесне* вирішення конфлікту: 1) оббігти навколо моря, 2) закинути подалі палицю, 3) пронести кобилу півверсти. Під час виконання обидві сторони відчайдушно шахраюють, щоб привласнити перемогу обманним чином; бісеня бреше, тричі обіцяючи Балді «повний оброк», і явно намагається втягнути противника в непотрібне тому змагання, а Балда робить ставку на недосвідченість суперника, хитрістю здобуваючи собі перемогу. На додаток до цього на кожному проміжному етапі герой все більше і більше нагнітає напругу, що в реальності означає різке погіршення справ у чортів. У трьох випробуваннях Балда, на відміну від бісеняти, відчуває себе впевнено і природно: чи не тому автор поміщає чортів в море, щоб показати, що той, хто зможе до них дістатися, стає для них своїм, схожим на них, опиняється у своїй рідній стихії.

Забіг навколо моря важливий з двох причин: по-перше, це своєрідний пробний камінь для обох сторін; по-друге, пропозиція забігу означає прихований виклик з метою визначення меж обізнаності Балди про справжній розмах нелегального бізнесу чортів. Балда ж просто привласнює собі перемогу, записуючи на свій рахунок підсумковий результат – уявне знання таємниці про реальний обсяг моря в якості сфери впливу чортів. І тут Балда явно лукавить.

Але саме в цю брехню вірить бісеня. Перша перемога Балди виявляється важливою в таких аспектах: вона піднімає його авторитет і збиває пиху з бісеняти, раніше впевненого у своїй непереможності.

Друге випробування є ніби ще більш безглуздим, ніж перше, – кинути палицю в якусь мішень, причому в цьому епізоді Балда обходиться без помічників, налякавши бісеня без зайвих клопотів і втрат зі свого боку. Вважаємо, що кидок палицею по мішені показує рівень і висоту влади того, хто кидає. Балда готовий закинути палицю до хмаринки або до неба, іншими словами, його влада, образно кажучи, простягається до самого високого начальства. Бісеня не може накликати на своїх родичів жорсткі репресії і тому поспішно ретирується.

Нарешті, бісеня має намір перейти до третього виду змагань, проте Балда в якості переможця перехоплює ініціативу, диктуючи власні умови – пронести на руках кобилу на певну відстань; дане випробування призводить до принизливої поразки бісеняти, а Балда легко здобуває перемогу, проскакавши на кобилі версту. Слід зазначити, що образ коня (кобили) завжди символізував якусь потужну силу, а вершник на коні представляє сміливця, який цю силу вміє підкоряти, тобто це образ-символ талану або удачі, яка знову виявляється на боці Балди.

Отже, Балда виграє змагання у чортів тричі: в сфері успішної економічної розвідки, демонстрації кордонів свого впливу і влади, в особистому заліку – власної показової міці; використовуючи *такі способи*, Балда впевнено стає переможцем у конкурентній боротьбі з чортами. Після цих безсумнівно вражаючих перемог чорти віддають данину *в повному обсязі*.

У фіналі казки стає очевидним, що страх і переляк характерні не лише для чортів, які перебувають наче б на протилежному боці барикади, але і для попа-роботодавця, який також боїться Балди. Страх є і у чортів, і у попа, бо Балда в обох варіантах незмінно жорстко вимагає плати без знижок на непередбачувальні обставини.

Перша і очевидна для всіх причина того, що сталося з попом, озвучена Балдою в двох фінальних рядках казки: «Не ганявся б ти, піп, за дешевизною» [492, с. 604]. Попа підвела оманлива дешевизна послуг Балди, які насправді коштували надзвичайно дорого і супроводжувалися втратою здоров'я або навіть життя. Друга причина проглядається в бажанні попа отримати оброк з *чортів*: як видно з пушкінської казки, дари від чортів, а тим паче відібрані поза їхньою волею, – добра не приносять. Озвучуючи пророчі слова «платити зобов'язалися чорти / Мені оброк до моєї смерті» [492, с. 601], піп неминуче накликає на себе немилість чортів, які обов'язково постараються наблизити смерть попа для уникнення необхідності виплачувати йому данину тривалий період часу. Третя причина спливає при алегоричному сприйнятті образів попа і чортів як якихось образів-символів державної та тіньової економіки з неминучим конфліктом їх інтересів, а Балда завжди діє там, де відсутнє правове врегулювання подібних конфліктів.

Інформаційна основа казки допомагає виявити приховано присутній образ бога торгівлі Меркурія: «Як бог прибутку і збагачення, Меркурій, зазвичай, зображувався з гаманом і часто об'єднувався з Фортуною, носив епітет “щасливий”», – вказується в енциклопедії «Міфи народів світу» [478, т. II, с. 140]. Не випадково в середній і фінальній частині аналізованої казки фігурують мішки з грошима в якості символічного аналога гаманця Меркурія.

Вплив Меркурія відчувається в казці постійно, можливо тому в пушкінських героях впізнаються представники сучасного бізнесу. Меркурій є покровителем багатства, торгівлі, прибутку і нерозривно пов'язаних з ними обману, блюзнірства, хитрості, блефу і злодійства. Саме ці якості притаманні в повній мірі героям Казки про попа: хтось із героїв вже багатий, хтось ще тільки мріє розбагатіти без особливих зусиль, але абсолютно всі викручуються, хитрують, обманюють і блефують, щоб урвати свою частку прибутку і багатства.

Ще одна цікава деталь, що пов'язана з Меркурієм-Гермесом, простежується в народженні божественного немовляти Балди. У стародавньому світі немовлятами називали посвячених, які після проходження ініціаційних

містерій мовби народжувалися заново. Тому трійчастий поєдинок-конкуренція-змагання між Балдою (батьком дитини) і бісеням (цілком можливо, що він представляє трохи доросліше дитя Балди, що проходить навчання у свого батька), що займає половину текстового обсягу казки, слід трактувати як форму специфічного посвячення в таїнства містерій Меркурія.

Необхідно відзначити істотний вплив Меркурія і на зоряне небо, де він розмістив сузір'я *Зайця*. У такому контексті дещо інакше сприймається символіка двох зайців Балди, оскільки через цей образ-символ простежується зоряна асоціація з Меркурієм. А те, що Балда називає зайчика «братика мій коханий» [492, с. 602], недвозначно вказує на його спорідненість з богом Меркурієм. Чи не тому бісеня так дивно відреагував на прояв ніжності Балди в ставленні до зайчика («злякався», «зовсім присмирів» [492, с. 602]), що побачив в цьому надання якоїсь допомоги Балді від самого бога комерції.

У пушкінській казці піп і Балда представляють двоєдиний образ-символ, в якому піп уособлює щось земне (тіло і фізичні потреби тіла), а Балда – нематеріальне, духовне і містичне (душа і її потреби). Душа-Балда так жорстко поводить з тілом-попом тому, що непросвітлене тіло нерозумне за замовчуванням, бажаючи лише матеріального і не розуміючи при цьому, що розплачуватися доведеться енергією душі. Обдурити природу неможливо: в тексті чітко вказано, що Балда «їсть за чотирьох, працює за сімох» [492, с. 600], тобто підрядившись на три роботи, фактично працює на семи. Він повинен на решту неоплачені чотири роботи десь вишукати енергію і, природно, ця енергія береться у господаря-донора. Розплата з тілом-попом неминуха у разі повного вичерпання його ресурсів, коли накопичилися переляк, страх, тривога і тривала нервова напруга, і вони останніми вибуховими хвилями-ударами починають бити по головному мозку.

Таким чином, в аналізованій казці синтезований психотип особистості базується на стабільній парі полярних образів-символів дурного, жадібного простака і розумного, жорсткого шахрая-халамидника-пройдисвіта. Для тих, хто знаходиться під впливом Меркурія, характерне шахрайство, крутість і

блефування. Сімейні стосунки героїв приймають форму адюльтеру: попадає має любовну інтрижку з Балдою, обманюючи чоловіка, причому Балда одночасно перебуває в близьких стосунках і з попадею, і з попівною. Виявлено герменевтичний (містеріальний) архетип *«спокуса»* і сюжетно-тематичні моделі *«договір дорожче життя»*, *«злато або гроші в обмін на життя»*, *«простак - шахрай»*, *«блеф»*, *«адюльтер»*.

В цілому на підставі нашого дослідження можна позначити такі узагальнені висновки:

1. Від часу свого виникнення казкознавство значно просунулось у розумінні виникнення та еволюції казки, розробці теоретичної платформи казки як жанру, її дефініції, типологічних особливостей, характерних рис.

2. Розвитку казкознавства сприяли прискіпливі дослідження багатьох талановитих учених XIX–XXI ст., значення, важливість і своєчасність котрих важко переоцінити. Не викликає сумнівів той факт, що проведенні наукові дослідження слугують орієнтиром для кожного нового покоління літературознавців, забезпечуючи наслідування традиції і у XXI ст.

3. За допомогою герменевтики художнього тексту пушкінських казок виділено п'ять сюжетних моделей і п'ять специфічних моделей взаємин між чоловічими і жіночими персонажами, які базуються на синтезованому психотипі особистості героїв. Окремо слід відзначити містерії, що відрізняються за характером і формою: через смерть і воскресіння в підземеллі, за допомогою подорожі в гори і подальшого поєдинку з головним жерцем, через народження з первозданних вод, через моління до вищої сутності, оволодіння силою злата. Сукупність сюжетної моделі, моделі стосунків персонажів і особливої форми містерії становить герменевтичну парадигму, представлену у п'яти варіантах (відповідно до кількості проаналізованих пушкінських казок).