

*Ковтун О.О. (Київ, Україна)*

## Музикант-виконавець у традиційній культурі південних слов'ян (етнолінгвістичний аспект)

*У цій статті, на підставі етнолінгвістичного методу дослідження народної культури, зроблена спроба розкрити функції і роль музиканта-виконавця в традиційній культурі південних слов'ян. У цьому дослідженні увагу акцентовано на наступних аспектах: музикант і епос, музикант і обряд, музикант і професія, музикант і магія, а також на мотиві змагання музиканта з демонічними персонажами. Для аналізу використовувались вербальний і невербальний фольклор південних слов'ян, а саме: сербські, македонські й болгарські народні пісні, казки, легенди, а також обряди.*

**Ключові слова:** музикант, музичний інструмент, гра, танець, магія, пастух, змагання, демонічна істота, традиційна культура.

*В данной статье, на основе этнолингвистического метода исследования народной культуры, сделана попытка раскрыть функции и роль музыканта-исполнителя в традиционной культуре южных славян. В этом исследовании внимание акцентируется на следующих аспектах: музыкант и эпос, музыкант и обряд, музыкант и профессия, музыкант и магия, а также на мотиве соревнования музыканта с демоническими персонажами. Для анализа были использованы вербальный и невербальный фольклор южных славян, а именно: сербские, македонские и болгарские народные песни, сказки и легенды, а также обряды.*

**Ключевые слова:** музыкант, музыкальный инструмент, игра, танец, магия, пастух, соревнование, демоническое существо, традиционная культура.

*In this paper we try to present the functions and role of the musician in traditional culture of the southern Slavs, based on the ethnolinguistic method. In this research the attention is accented on the following aspects: the musician and the epos, the musician and a ceremony, the musician and a trade, the musician and magic, and also on motive of competition of the musician with demonic characters. For the analysis have been used verbal and nonverbal folklore of southern Slavs, namely: the serbian, macedonian and bulgarian national songs, fairy tales and legends, and also ceremonies.*

**Key words:** musician, musical instrument, play, dance, magic, shepherd, competition, demonic essence, traditional culture.

Звуковидобування, як виражальний засіб, виникло, напевне, із появою першої людини. Багато дослідників, серед яких і хорватський музикознавець Йосип Андреїс, вважають, що перший інструмент людині був дарований природою, а саме голос і руки, що стали первісним духовим і ударним інструментами. «Та настав момент, коли виникла потреба інакше показати свій голос, гучніше, а через магічні чинники і „маскувати” його. Під час реалізації цієї вимоги людина використала і функціональність своїх рук: замість того, щоб плескати в долоні, вона біла по інших предметах долонею, або навіть предметом по предмету» [17, 8]. Одним з найархаїчніших інструментів вважається найпростіший аерофон – сопілка. Існує думка, що людина почула звук вітру, який утворювався за допомогою зламаних стеблиць очерету і бамбуку, і створила сопілку. Підтвердження цієї теорії знаходимо у вірші 1380 філософської поеми «Про природу речей» І ст. до н.

е. римського поета і філософа Тита Лукреція Кара:

Звонкому голосу птиц подражать научились устами  
Люди задолго пред тем, как стали они в состоянье  
Стройные песни слагать и ушам доставлять наслажденье.  
**Свист же Зефира в пустых стеблях камышовых впервые  
Дуть научил поселян в пустые тростинки цевницы.**  
Мало-помалу затем научились и жалобно-нежным  
Звукам, какие свирель из-под пальцев певцов изливает... [1].

Для того, щоб якнайкраще розкрити роль музиканта у традиційній культурі південних слов'ян, варто звернутися до етнолінгвістичного підходу, тобто провести комплексне дослідження на основі даних фольклорного макро- та мікротексту, а саме обрядового і вербального текстів, виходячи з кардинальної проблеми – співвідношення мови та культури. За визначенням засновника Московської етнолінгвістичної школи акад. М.І. Толстого, «етнолінгвістика – це напрямок у мовознавстві, що орієнтує дослідника на розгляд співвідношень і зв'язків мови і духовної культури, мови й народного менталітету, мови й народної творчості, їх взаємозалежності і різних видів їх взаємодії» [14, 27]. Мова є одним із культурних кодів, формою вираження культурної традиції і одним із джерел дослідження культури. За С.М. Толстою, «мова не є частиною культури, та протягом своєї історії акумуляє в собі культурні смисли <...> іноді навіть у граматиці знаходять відображення уявлень про людину і світ; мова є матеріалом культури і в той же час метамовою культури, що закріплює у вербальних формах смисли, мотиви й трактування, які передаються вербальними текстами» [13, 123]. Об'єктом нашого дослідження є різні за жанрами фольклорні тексти (епічні пісні, балади, лірично-обрядові пісні, казки, легенди, перекази, прислів'я) широкого хронологічного розрізу сербської, болгарської та македонської народної традиції, календарно- та родинно-обрядовий контекст їх побутування, традиційні народні уявлення та вірування, пов'язані з музикантом.

Мистецтво гри на музичному інструменті завжди високо цінувалося в народі, що підтверджується участю музиканта в усіх найважливіших подіях у житті суспільства: календарних, родинних обрядах не суспільних святах. Жодне весілля на селі не мислилося без музиканта. Основною його функцією була гра на музичних інструментах, «що заміняла собою вербальну і акціональну діяльність музиканта в обряді, була засобом його комунікації із суспільством і світом» [12, 328].

Деякі види виконавства, окрім вроджених здібностей, вимагали обов'язкової наявності певних навичок, які здобувалися під час навчання. Це стосується, переважно, тих музикантів, що виконували епічні твори. Процес становлення епічного співця, разом з особливостями епосу, представлено у працях Мілмена Перрі, Альберта Бейтса Лорд, Б. Путилова,

\* Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse – Marking 1: Homer and Homeric Style // Harvard Studies in Classical Philology (1930)

\*\* Lord A.V. The Singer of Tales (1960)

\*\*\* Путилов Б.Н. Эпическое сказительство: типология и этническая специфика (1997)

В. Жирмунського\*, М. Мурка\*\*, що вважаються класичними.

Найбільш детально цей процес розглянув А.Б. Лорд, присвятивши цілий розділ своєї праці «Співець» становленню виконавця від початкового прослуховування репертуару вчителя, до копіювання його техніки і повністю самостійного виконання. Автор виділив 3 етапи навчання, які ми розглянемо більш детально.

Перший етап полягає у слуханні старших співців, ознайомленні з сюжетами, героями, далекими країнами й давніми обрядами, намаганні засвоїти ритміко-мелодичні особливості пісні.

Другий етап починається зі спроби використання вже набутих навичок. Учень співає під елементарний первинний супровід 'тамбури' або 'гусле'. Співець повинен "вмістити" свої думки у досить жорстку ритмічну форму. Деякі з них починають дуже повільно, пришвидшуючи темп. Інші — змінюють спів невеличкими інтерлюдіями, щоб продумати подальше виконання. Треті ж використовують звертання до публіки. На цій стадії учень має засвоїти традиційні формули, щоб їх вистачило на цілу пісню. Тут з'являється ефект копіювання — репрезентація техніки свого вчителя, а не окремої пісні.

На третій стадії співець вже здатний доспівати пісню до кінця. Розвиток майстерності проходить у двох напрямках: відшліфовування вже відомого матеріалу та вивчення нового [8, 25].

За якої ж нагоди виконували епічні пісні? В епічних місцях колишньої Югославії гусяри співали на зборах в будинках багатих селян, під час ритуальних і сімейних свят, особливо на весіллі. В деяких регіонах родина нареченого і нареченої мали кожен свого гусяра і вони змагалися: хто заспіває довше і краще. Серед мусульман північної і північно-західної Боснії деякі музиканти подорожують протягом усієї зими, а під час Рамадану співають у кав'ярнях, щоб розважити поважних людей. Як відомо, пісні справжніх майстрів були надзвичайно довгими. Одна пісня могла виконуватися протягом усієї ночі, або, як зазначає М. Мурко, навіть 2-3-х ночей. Також їх виконували на весіллі, коли старші люди відпочивали. У першій половині XIX ст. сербські гусяри були учасниками повстання під керівництвом Карагеоргія проти турків. Участь у військових діях вони поєднували зі створенням і виконанням епічних пісень. Найбільш відомими співцями, від яких пізніше Вук Караджич записав зразки творів для першої збірки сербських пісень, були Тешан Подругович, Філіп Вишнич, старець Рашко [10, 5].

Учасником усіх обрядів і виконавцем на музичних інструментах, таких як 'гайда'\*\*\*, 'кавал' та сопілках різних видів, був пастух. Традиційно вважається, що він володіє тасмницею спілкування з тваринами і рослинним світом, а також є посередником між „цим” та „тим” світом. Музичний інструмент пастуха, передусім, має сигнальну функцію і виступає засобом комунікації з іншими пастухами та тваринами. За

---

\* Жирмунский В.М. Введение в изучение эпоса «Манас» // Киргизский героический эпос «Манас» (1961)

\*\* Murko M. The Singers and their Epic Songs // Oral Tradition (1990)

\*\*\* Балканський варіант волінки.

даними, які наводить македонський етномузиколог Борівоє Джимревський у праці, присвяченій македонській сопілці, звук цього інструменту у полі чуто на відстані близько 5 км [17, 71]. Також, за допомогою певних звукових сигналів, пастух міг розпустити або зібрати стадо.

Пограничний статус музиканта визначається його приналежністю до ремісників і напівдемонічних персонажів (пастуха, мельника, коваля, пасічника — людей, що мають владу над тваринами). У традиційній культурі музикант, як правило, є обраним: він — чарівник, знахар, має чудодійну силу. Коли життя закінчується, він відходить у потойбічний світ разом зі своїм інструментом [9, 38]. Цей мотив наводиться у македонській легенді про мисливця, що попросив дружину покласти до його труни сопілку і таким чином потрапив з пекла до раю, “перегравши” диявола [17, 63].

Магічна функція музиканта-виконавця найповніше відображена в обрядовій практиці південних слов'ян, оскільки він є обов'язковим учасником як календарних, так і родинних обрядів. Так, наприклад, обряд русалії виконувався протягом 12 днів від Різдва до Водохреща у так звані „нехрещені дні”. Через посилену активність нечистої сили і хвороб, цей період особливо відзначався суворістю заборон щодо усякої роботи. Якщо людина порушить заборону, то може захворіти ‘русальською’ чи ‘самодивською’ хворобою [11, 97; 4, 345]. Уявлення про цю хворобу досить абстрактні. Вона могла виявлятися у будь-чому: сліпоті, глухоті тощо. Щоб вилікуватись, хворий мав залишитись на ніч біля лісової галявини з джерелом. Також необхідним вважалося втручання „русальних дружин”, що „обходять село і “лікують” хворих музикою і танцями” [11, 97]. Ці дружини склалися з груп з 10-30 хлопців, що ходили по селу яскраво вдягнені, граючи на барабанах і ‘гайді’ (Південна Македонія). В Нижньому Повардар’ї також використовували ‘гайду’ і барабан. А в Егейській Македонії, замість ‘гайді’, барабан супроводжувала зурна. Беручи за основу давні магичні елементи, що символічно переплітаються в танці, ритмі, одязі, музиці у звичаї, ‘гайда’ в контексті музичного уявлення сприймалася як диявольський музичний інструмент, особливо у поєднанні з рваним ритмом барабана. В такий спосіб намагалися змилостивити чи зовсім вигнати зі свого середовища нечисті сили: «...приредување на гозби, маскирања, пропратени со силна врева од свонци и клопотарци, свирки на гајди, зурли, тапани, песни и ора – со помош на кои се труделе да ги смилостиват, или потполно да ги изгонат од својата средина овие нечисти сили» [4, 345-346].

Іншим з найдавніших зимових обрядів є ‘джамала’. Це драматичне дійство з маскуванням зустрічається на території усєї Македонії, але з різними назвами: в Охриді – ‘василичари’, у Бітолі – ‘бабари’, у Скоп’є і Тиквеші – ‘джамалари’, в Егейській Македонії – ‘ешкари’ [6, 36]. До святкування готувалися заздалегідь: виготовляли маски, костюми, щоб бути схожими на демонічних істот. За допомогою імітації їхнього страшного зовнішнього вигляду, рухів, гучних аллеаторичних звуків, що створювались музичними інструментами, відбувалося вигнання злих духів. На усій території музиканти, які беруть участь у цьому звичаї, грають на ‘гайді’, барабані, дзвіночках та зурні.

‘Гайда’ разом з ударними інструментами супроводжує і триденне

святкування Різдва, коли усі збираються у центрі села, танцюють і співають різдвяних пісень: «Три дни Божик се праит и ора со *гајди* се играт насред село.» [15, 177]. Також звук музичного інструменту, а саме удар клепала, є знаком для певної дії: «Тукуречи са ноќ не ќе заспијат дури да удри *клепалото*. Тогај старците и секојшто можи, црква ќе оди. Од црква ќе се дојдит и ручекот готов...» [15, 176].

Один з найважливіших обрядів, а саме весілля, у південних слов'ян не мислився без використання 'гајди'. Її роль найяскравіше представлена у прислів'ях: «Свадба без гајда не бидува, и мртовец без тажачка» [16, 35], «Свадба без гајда на мртовец прилега» («Весілля без гајди схоже на мерця» – *пер. О.К.*) [16, 67]. За неписаними законами гайдаш\* мав грати на весіллі протягом усього святкування. Б. Джимревський зауважує, що з гайдарськими весільними мелодіями пов'язаний своєрідний звуковий сценарій, який в емотивному плані наголошує головні обрядові елементи [16, 35].

Окрім 'гајди', у весільному обряді широко використовується барабан, про що свідчать матеріали, зібрані М. Цепенковим. Цей інструмент супроводжує багато моментів:

а) коли йдуть за молодою: «... Ќе тргнат за по невеста сватоите со бајрако напред и ќе се распукаат пушки и пиштоли...Свирејќум *свирки, табуани (тапани)* и пукајќум пушки и пиштоли, ете 'и во момини дворои. Ќе му го поземат бајрако од бајрактаро и ќе го закачат на куката од момата.» [15, 188];

б) мотив змагання молодого з музикантом вранці після шлюбної ночі. Якщо раніше прокинеться молодий, то піде до барабанщика і вдарить по барабану, щоб його розбудити. Якщо навпаки, то барабанщик вдарить по барабану, щоб розбудити молодого і візьме з нього гроші: «Утрото ќе се натпревараат зето со *тапанарите* кој побрго да станат. Ако станил зето, ќе појдит кај *тапанаро* и ќе му удрит неколко пати за да го разбудит *тапанаро*; а пак ако стани порано *тапанаро*, ќе го удрит *тапано* за да разбудит зето и ќе му земит бакшиш пет грошеи» [15, 191];

в) укрі молодої: «Момите ќе ја скориваат невестата со песна:

Стани, моме, здраво да не станиш!

Огреало сонце по ридои,

А во дворје тешки *табуани*,

Во чардаци китени сватои,

А во кледје млада зеташина,

По пердиња крстата бајрака,

Стани, моме, здраво да не станиш!...» [15, 191]

Також барабан супроводжує подальші святкування весілля усім селом: «Од ручек после ќе излезат сите свадби насред село; ќе закачат крстати бајраци и ќе бувнат отсекаде *тапани* и *сурли* и до вечерта се што ќе се тераат ора и цумбуш, цел панатур ќе бибит сред село.» [15, 191-192].

Музичні інструменти у весільному обряді, що переважно пов'язані з нареченою як центральною його постаттю, відіграють апотропеїчну роль. Наречена в хату нареченого має принести радість, щастя і, найважливіше, –

\* Виконавець на 'гајди'

дітей. Разом з іншими магiчними й апотропеїчними символами і діями вона була захищена звуком 'гайди' та інших музичних інструментів, що відвертали надприродні сили.

Музичні інструменти виконували захисну функцію не лише в обрядовій практиці, а й у повсякденні. Так, наприклад, за повір'ям, сопілка оберігає мандрівників [17, 76].

Із музичними інструментами, їх частинами та атрибутами пов'язані дії лікувальної магії: „Моніста на 'гайді' були засобом для лікування від зурочень. Існує повір'я, що коли дитину зурочено, мати має її привести до гайдаша, щоб той змив моніста водою. Дитина мала випити цієї води та вмитися нею. Після цього дитина вважалася вилікуваною” [16, 40].

Окрім цього, до магії відносилось саме оволодіння виконавською майстерністю за допомогою нечистої сили. Так, наприклад, за карпатськими віруваннями, вночі треба заповнити сопілку горілкою і закопати її на перехресті. Потім, через сім днів, відкопати і якщо залишилась лише половина горілки, то чорт прийняв підношення і її треба знову закопати на 7 днів. Якщо ж після цього горілки не залишиться, то вважалось, що людина буде неперевершено грати на сопілці [12, 328].

У фольклорі різних народів світу існує оповідання про музиканта, який пішов грати на весілля, а грав у чорта 3 роки. Цікавим є мотив виявлення вампіра у македонських віруваннях. Для цього треба вночі покликати музикантів з барабанами, зурнами і 'гайдами' та імітувати святкування весілля, а після того, коли вампір з'явиться, знищити його. Найбільш яскраво мотив боротьби з „нечистими силами”, а саме змагання музиканта з демонічними істотами, представлено у міфологічних піснях і казках, головним героєм яких є, зазвичай, пастух-музикант. Звук музичного інструменту (сопілки або 'гайди'), на якому пастух грає в лісі, як правило, у „відьминому колі”, де найкраща трава, приваблює демонічних істот. Змагання музикант-істота завжди відбуваються у розрізі музика-танец. При чому танцюють завжди потойбічні істоти. На проаналізованому матеріалі ми визначили три типи умов змагання:

- якщо музикант „переграє”, то отримає доньку головної самовіли за дружину, якщо ні – втратить голову;
- якщо музикант „переграє”, то буде жити, якщо віли „перетанцюють” – він піде з ними, щоб супроводжувати їхні танці музикою до кінця свого життя;
- якщо музикант „переграє”, то отримає чарівні дари (золоті яблука), якщо ні – втратить життя.

Цікавим прикладом є болгарська пісня «Свири, Стоян, свири» [2, 33-34], у якій йдеться про те, як пастух грав у „відьминому колі” на 'гайді', отримав за дружину самовілу, причарувавши її звуком. Пізніше, під час великого родинного свята, а саме христин, оскільки після нього істота мала втратити усі свої чарівні здібності, самовіла Марійка звільняється за допомогою танцю.

У традиційній культурі південних слов'ян музичний інструмент завжди є атрибутом людини, а намагання демонічної істоти пограти на ньому призводить її до смерті від самого ж інструменту. Так, у болгарській пісні «Овчар убива самодива» [2, 32] йдеться про те, як самодива вкрала кавал, коли

чабан Йован заснув, і розпустила усе стадо, за що її було справедливо покарано: Йован вдарив її квалом між очі і вона стала частиною природи – очі перетворилися на озера, коси – на лани тощо. Оскільки межі даного дослідження не дозволяють ширше представити цей мотив, більш детально з ним можна ознайомитись у статті О. Ковтун «Мотив змагання музиканта з демонічними істотами в балканослов'янському фольклорному тексті» [7].

Музикант, як одна з найважливіших постатей традиційної культури, широко представлений у любовній ліриці сербів, болгар і македонців. Так, у любовній пісні «За кога је дика лице убелила?» з циклу бачванських пісень, зібраних В.С. Караджичем, що побудована за допомогою антитези, одного з основних стилістичних прийомів в ліричній поезії, наводиться постать 'гусяра' (*писара*):

За кога је дика лице убелила?

За кога је дика косу попуштала?...

...Јели за Вла' или за Мацара? –

Није за Вла', није за Мацара,

Већ за оног Стојана *писара*,

Што у колу сваком комендира... [5, 532-533].

Введення у текст цього героя показує важливу роль музиканта у суспільстві і його велику популярність та перевагу під час вибору нареченого. Це підкреслюється вже першими рядками пісні, а саме питаннями «Для кого кохана вибелила обличчя?» та традиційного мотиву народної любовної лірики «Для кого кохана розплела косу?». Схема «питання-відповідь» використовується для підведення адресата до фіналу пісні і підкреслення значущості постаті 'писара', що підсилено уточненням «який у будь-якому коло\* є головним».

У сербській любовній пісні «Дјевојка се загледала у ђаче» за допомогою згадки про 'тамбуру' у зачині підкреслюється роль парубка-музиканта як найбажанішого коханого для дівчини:

Ударало у *тамбуру* ђаче:

*тамбура* му од сувога злата,

жице су му косе девојачке,

а терзијан перо соколово.

Гледала га с чардака девојка,

Гледала га, па је беседила:

“Боже мили! Да чудна јунака!

Да ли ми га Бог у срећи даде!” [5, 401].

За допомогою метафоричних образів ('тамбура' з чистого золота, струни – дівочі коси, плектр – пір'іна сокола), вжитих вже у перших рядках пісні, та візуального ефекту переходу від “загального” плану на “крупний” план (від цілісного до найменшої деталі ('тамбура' – струни – плектр)) образів хлопця надається особлива яскравість, яка допомагає зрозуміти чому дівчина хоче саме його за чоловіка.

Цей мотив представлений і в македонській любовній ліриці. Так, наприклад, у пісні «Мома сака чесно момче» йдеться про бажання дівчини, щоб

---

\* Сербський народний танок хороводного типу.

її коханим був той, хто грає на 'тамбурі', тримаючи інструмент на коліні, і в кого сокіл на плечі, що особливо підкреслюється повторами:

Море, којшто свири с' *тамбур на колено*,  
с' *тамбур на колено*,  
којшто свири с' *тамбур на колено*;  
море, кому пишти сокол на рамено,  
сокол на рамено,  
кому пишти сокол на рамено [15, 196].

Чабан-музикант для дівчини є найбажанішим коханим. У болгарській любовній пісні «Море, Недо, бела, Недо!» йдеться про те, що дівчина, почувши як чабан грає за горою, не зважає на прохання матері і збирається до нього, кажучи, що якщо він з іншого роду, то нехай мати чекає її з сином через рік:

Море, Недо, бела Недо!  
Неда майка зборуваше:  
- Варай, мале, мила мале!  
Чобан *свири* за планина,  
*Свири, свири*, дури вреви...  
Яз че ида, мале, да гу вида,  
Чунке ми е чузд чуждинак,  
Чекай, мале, до година  
С машко дете на рьките [3, 212].

За допомогою повторів підкреслюється найважливіший аспект для дівчини, а саме, що чабан є музикантом. У пісні розкриваються найпотаємніші дівочі бажання – бути дружиною музиканта та народити сина від нього.

Отже, розглянувши різножанровий фольклорний матеріал південних слов'ян, можемо зробити висновки, що постать музиканта-виконавця представлена на всіх рівнях текстового виразу – у народній календарній та родинній обрядовості, у вербальних зразках усної народної творчості і відбиває його важливу роль у житті суспільства. А саме, музикант є медіатором між світом людей і потойбіччям, його діяльність має апотропеїчний і лікувальний характер, за допомогою музичного інструменту він приборкує тварин і демонічних істот, має переваги під час вибору нареченого, а також бере участь в усіх найважливіших подіях життя спільноти.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. <http://lib.ru/POEEAST/LUKRECII/lukrecii1.txt>; 2. Българско народно поетично творчество / Цветана Романска. – София, 1964; 3. *Веркович С.* Народните песни на македонските българи. – София, 1966; 4. *Вражиновски Т.* Речник на народната митологија на Македонците. – Скопје: 2000; 5. *Караџић В.С.* Народне српске прјесме. Књ. 1 // Сабрана дела Вука Караџића. – Књ. 4. – Београд, 1975; 6. *Китевски М.* Обичаи и обреди од Бадни // Македонско сонце. – Скопје: 2004. – С. 34–36; 7. *Ковтун О.* Мотив змаганња музиканта з демоничними істотами в балканослов'янському фольклорному тексті // Слов'янський світ. – К., 2007. – Вип. 5. – С. 173–180; 8. *Лорд А.Б.* Сказитель. – М., 1994; 9. *Назина И.Д.* Инструмент — музыкант — музыка в антропоморфных представлениях белорусов // Живая старина. – 2003. – № 1. – С. 36–38; 10. *Недић В.* Вукови певачи. – Нови Сад, 1981; 11. *Попов Р.* «Безумные» (лудите) недели в календарном цикле болгар // Признаковое пространство культуры / Отв. ред. С.М. Толстая. – М., – 2002. – С. 86–102; 12. Славянские древности. Этнолингвистический

словар: В 5-ти т. / Под ред. Н.И. Толстого. – Т. 3. – М.: 2004; 13. Толстая С.М. Фольклор и этнолингвистика // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. – Том 1. – М.: 2005. – С. 118–132; 14. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995; 15. Цепенков М. Народни песни // Цепенков М. Македонски народни умотворби во десет книги. – Кн. 1. – Скопје, – 1972; 16. Цимревски Б. Гајдата во Македонија. Инструмент – инструменталист – музика // Орска и инструментална народна традиција. – Книга 5. – Скопје, 1996; 17. Цимревски Б. Шупелката во Македонија // Орска и инструментална народна традиција. – Книга 6. – Скопје, 2000.

*Лавринович Л. Б. (Луцьк, Україна)*

### **Метафора зникнення персонажа та мотив деперсоналізації у романах П. Хюлле, А. Бітова та Ю. Андруховича**

*У статті розглядаються принципи й прийоми створення художнього образу в романах П. Хюлле «Вайзер Давидек», А. Бітова «Пушкінський дім» і Ю. Андруховича «Перверзія», головні з яких – деміфологізація і деперсоналізація – проявляються через метафору зникнення персонажа. Використання цих прийомів у творчості польського, російського й українського прозаїків – результат постмодерністської кризи свідомості.*

**Ключові слова:** деміфологізація, деперсоналізація, постмодерністський образ-персонаж.

*В статье рассматриваются принципы и приёмы создания художественного образа в романах П. Хюлле “Вайзер Давидек”, А. Битова “Пушкинский дом” и Ю. Андруховича “Перверзия”, главные из которых – демифологизация и деперсонализация – проявляются через метафору исчезновения персонажа. Использование этих приёмов в творчестве польского, русского и украинского прозаиков – результат постмодернистского кризиса сознания.*

**Ключевые слова:** демифологизация, деперсонализация, постмодернистский образ-персонаж.

*This article deals with the principles and receptions of structure artificial image. In novels by P. Huelle “Weiser Dawidek”, A. Bitov “Pushkinskiy house” and U. Andruchovich “Perversia”. It pay attention on demythologization and depersonalization, which displays in works through metaphor of character’s disappearance. Using these receptions in creative work of Polish, Russian and Ukrainian prose-writers is the result of postmodern crisis of person’s consciousness.*

**Key words:** demythologization, depersonalization, postmodern image-character.

Художні твори, які належать тій чи іншій літературній епосі, відрізняються один від одного насамперед способом зображення персонажа. Лише побіжно проаналізувавши образ традиційного для другої половини ХІХ століття реалістичного героя, спостерігаємо намагання авторів якомога цілісніше, повніше зобразити його в найрізноманітніших суспільно-політичних стосунках. У класицистських, сентименталістських, романтичних творах вбачаємо свідоме абстрагування від зображення певних рис особистості на догоду іншим, концептуально важливим. Так само впізнаваними є модерністські образи “демонічної істоти”, ніцшеанської