

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГІЧНОГО ДУНАЮ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЛАДІ

Українська балада, сягаючи витокami міфотворчих джерел, зберегла давні мотиви метаморфози – перетворення людини в окремі предмети навколишнього середовища. Метаморфоза – найхарактерніша ознака міфологічного символу – безпосередньо пов'язана з водою і функціонує в народній баладі у формі Дунаю (води, роси). Ідея перетворення сягає епохи жертвоприношення: на основі баладних сюжетів можна відновити первісну логіку ритуалу та його подальшу трансформацію у фольклорі. Жертвоприношення відбувалось у присутності найближчої рідні, місце біля води залишалось під табу, оскільки необхідний час для остаточного завершення процесу:

*А як скакала, то промовляла:*

*– В Дунаю води щоби не брати...*

*В Дунаю вода – Ганнина врода.<sup>1</sup>*

Сюжет побутовий, як правило, накладається на первісний, ритуальний, що є наслідком втрати колективної пам'яті. Водночас у міфі як ретрасляторі ритуалу не міг бути відбитим емоційно-моральний бік жертвоприношення, тому внаслідок зняття табу розвивається мотив порятунку – поетична трансформація психологічного стресу.

Міфологічна символіка води була тісно пов'язана з обрядом і відбила у баладному сюжеті про гасіння палаючої сосни ритуал перевірки дівочої цноти. О.Потебня вважав, що таким гаданням доводилась істинність: "Якщо вода втримається в решеті, то це станеся, то це правда"<sup>2</sup>. Ідея інформативності води набула у фольклорній баладній поезиці й інших форм – квітки на воді, крові вбитого козака на Дунаї, що ріднить баладні сюжети із купальською обрядодією пускання вінка – вісника долі. Питання про джерела інформативності води, зв'язку понять "вода-шлюб" розв'язується на основі міфологічних паралелей: первісно шлюб приписувався богам і відбувався на небі, звідки згодом був перенесений на землю. "Шлях на землю лежить їм (молодим. – М.К.) по небу, але небо – це море або ріка з перекинутим через неї мостом або без нього, тому наречений і

наречена переїжджають через ріку, переходять міст і т.п.<sup>3</sup>. Ототоження понять небо і вода (пов'язане, очевидно, не лише із візуальною подібністю, а й з функцією дощу, роси) вело до утворення ритуальних шлюбних походів до води з метою отримати благословення та схвалення вибору у богів та духів предків (які теж перебували на небі, тобто у воді). Поєднання цього мотиву з сюжетом про ритуальні потоплення створило новий – про нездійснений шлюб через смерть молодої безпосередньо під час подолання води. Факт загибелі внаслідок зламання мосту лише нареченої вказує на ритуальний корінь сюжету: "Колеса здвинулись, а міст уломивсь, – Галя утопилась, – подружки zostались"<sup>4</sup>.

Символічне начало Дунаю перегукується із грецькою Летою. У баладному контексті "піти за Дунай" означало відхід з цього життя у філософському сенсі, а не лише втоплення. Первісний варіант відомого сюжету "Червона рука трояка" про втечу за Дунай жінки від чоловіка-п'яниці означав самогубство: "Ой Дунаю, Дунаєчку, Прийми ж мене за хазяєчку"<sup>5</sup>. Моральний гуманізм, породжений християнськими заповідями прощення, покриває давній міфологічний сюжет, трансформуючи Дунай – символ переходу в іншу іпостась – у Дунай – місце тимчасового перебування. Жінка все ж повертається додому, де застає немиті ложки і голодних дітей.

Символіка роси в народній баладі неоднозначна. Як зазначає М.Костомаров: "Роса в веснянках порівнюється з дівочою красою. Роса – благодать, називається Божа роса"<sup>6</sup>. Водночас падіння роси на волосся дівчини – символ втрати дівочості:

*Впала роса на мої чорні очі.*

*Не на очі, на жовтую косу,*

*Тепер же я вінок не доношу.<sup>7</sup>*

Символ зарощеної коси виступає антитезою до процесуального символу кидання зарученою дівчиною волосся на Дунай: "Чеше вона, чеше та й у Дунай мече"<sup>8</sup>. Волосся – це жертва, знак для духів предків, які повинні благословити дівчину на щасливий шлюб. Волосся на воді – роса на волоссі. Зворотній напрям означає заперечення загальноприйнятого, минушність виступає як процесуальна ознака.

Ідея двостороннього напрямку розвивається у баладі літературній через сприйняття води ззовні та зсередини. "Твоя світлина – ти, яка дивилась у криничку... де дном твоє обличчя, а вода поза тобою" (В.Голобородько, "Тиха розмова"). Ідея дзеркального відображення у

воді людського обличчя переплітається із міфологічною вірою в метаморфозу людини в воді, зміну тілесної іпостасі на духовну:

*В криницях збираються люди.*

*Хто бере з неї воду –  
лишається в ній.<sup>9</sup>*

Проблема національного розвинута не через констатацію, а через ствердження відсутності символічних реалій: "стежки-доріжки до криничок заростають тернами", виражають втрату зв'язку з національними коренями духовної культури. Бачимо і релігійний аспект символу води: паралель побудована на асоціації із картиною розмови Ісуса з самарянкою біля криниці: "Кожен, хто оту воду п'є, знову захоче пити. Той же, хто нап'ється води, якої дам йому я, – не матиме спраги повки. Вода бо, що дам йому я, стане в ньому джерелом такої води, яка струмує в життя вічне"<sup>10</sup>. Відсутність цієї води в умовах більшовицької системи окреслюється в рамках метафорично-символічних: символ забутих, спорожнілих криниць означає втрату духовного та національного начала українського народу:

*І стоять порожні криниці.*

*І нікого мені пити.*

*І нікому залишатися в криницях.*

Образ пересохлої криниці переплетено із мотивом "води над людиною". Традиційний для фольклору сюжет "дівчина іде по воду" завершувався трагічно (що зумовлено ритуалом), у літературній баладі метаморфоза міфологічна перетворюється у поетичну. Дівчина розчиняється у воді кохання, яка зливає два закохані обличчя в одне "з чотирма очима, з чотирма бровами, із одними на двох устами" (В.Голобородько, "Іди, доню, по воду"). У П.Мовчана символ криниці-кохання паралельне у баладі "Початок" (цикл "Літо") із семантикою криниці духовної. Терези, на які ставить ліричний герой земне (тілесне) та небесне (духовне), розкривають діалектичну взаємодію землі та неба, вирішену у просторовому вимірі: "Чим глибше в небо, тим глибше в землю... І навпаки..."<sup>11</sup>.

Мотив перевізництва, що у фольклорно-міфологічній системі ґрунтувався на необхідності оплати людиною перевозу своєї душі, трансформується у зворотньому напрямку. У баладі Івана Драча "До джерел" постає проблема заплати людині за її вчинки, проблема винагороди за страждання:

*А хто їм на перевіз  
Сплатить за чорні ночі?  
І душа моя повна сліз  
По самісінькі очі...<sup>12</sup>*

Аналогічний прийом знаходимо в баладі російського поета О.Твардовського "Ты откуда эту песню?", – де мотив ностальгії за рідною землею та рікою, мотив життєвих перевозів переплетено із мотивом останного перевозу – смерті. Мати розповідає ліричному героєві про свої життєві переїзди (перевози) в Сибір, де "леса темнее" і "река текла другая – Шире нашего Днепра". Філософсько-міфологічне узагальнення перевізництва розвивається на основі гри значення слова "перевіз": у метафізичному, міфологічному та конкретно-історичному аспектах. Сталий рефрен із народної балади – звертання до хлопця-превізника – акцентує драматичний елемент у літературному творі, служить єдиною ланкою, свосереднім ключем до розкриття процесу семантичної еволюції символу в межах баладної поетики.

Друге фольклорне значення перевізництва, аналогічне до символіки ламання калини, розвинуте в баладах О.Лятуринської "Ярною прийшла весна" та "Потойбічний бережок". У першому сюжеті конкретизується значення фольклорного символу перевізництва, що служить водночас ключем до розуміння символіки другої балади:

*У другодня буде крик  
з берега тамтого;  
– А бодай! Зірвав гаплик  
персня зняв мойого!*

Поряд із центральним фольклорним символічним ядром – перевізництвом – функціонують символічні елементи з аналогічним значенням: черевичок, вінок, перстень. Ю.Шевельов вбачає у поезіях циклу "Веселка" "мотив блаженства родити, гону, що проймає природу й людину і що в ньому здійснюється безсмертність роду"<sup>13</sup>. На нашу думку, еротичний момент втрати дівочості ("не хапалась рвучко б подавати ручку") узагальнюється і як втрата національного, що зумовлено статусом поета-емігранта ("Щось ковтнула річка й окрім черевичка"). Водночас переосмислення міфічності "потойбічного бережка" в історико-географічному контексті перегукується із Драчевою калиною "на тому світі – на тому боці океану"<sup>14</sup>.

Принципово нову форму еволюції фольклорного символу – перекинуті догори дном човни чоловічої душі, які спливають на Дунаї жіночих сліз, – знаходимо у баладному верлібрі сучасного поета Я.Довгана "Всі жінки дуже люблять плакати". Обидві символічні форми – човна та слюзи – повністю відокремлюються від свого первісного значення і починають функціонувати як нова семантична одиниця. Символ човна асоціюється із втраченим коханням, зміна дня і ночі зумовлює взаємоперехід свідомого і підсвідомого: любові-спомину та любові подружньої. Ця символіка переплітається із мотивом "світового дерева", що розкриває філософський взаємозв'язок народження та смерті. Фантастична картина смерті діда паралельне із психологічною: "Коли ми цілували губи одне одному і хлипали, а крик стиг на кінчиках пальців, я народився. І побачив дерево, ніч навколо і білий безгубий череп – котру цілував"<sup>15</sup>. Метаморфоза як характерна ознака баладного жанру із міфологічної перетворюється у поетичну і полягає у зміні згаданих форм свідомого і підсвідомого: "Спинається посеред світанку дерево, під котрим цілувались. Під деревом спить моя дружина. Беру її на руки, несучи до хати. На ліжку, притулившись боком до стіни, лежить глибокий човен". Символ човна у фольклорному контексті був безпосередньо пов'язаний із водою та перевізництвом. Однак він бере свої витoki і з інших джерел, коли говорити про літературну форму. Аналогічна символіка функціонувала й у творах давньої української літератури, зокрема бачимо її у Даміана Наливайка:

*Часе дорогій...*

*Быстрый над морській корабль живот мой провадиш,  
нігде для споченья з нами не заводиш.*<sup>16</sup>

Балада романтична об'єднала літературу усну (фольклор) та давню писемну, де символ човна набуває філософського узагальнення на основі метафоричного порівняння людини у світі із беззахисністю та нестійкістю човна серед хвиль. У баладі В.Забіли "Човник" увага зосереджена на психологічному, особистісному аспекті, розкриваючи паралель: ліричний герой – човен. У "Човні" І.Гушалеви́ча акцент зміщується на загальнолюдове, символ перестає бути національним: "Човник... То пірне, то всплине, аж зглибне в волнах. Так бідное серце на житні просторі..."<sup>17</sup>.

Трансформація фольклорного символу в метафоричному аспекті – характерна ознака романтичної балади. Мотив пошуку броду пере-

творюється у мотив реалізації мрії (балада "Хлопець" І.Срезневського). Побутовий сюжет розкриває конфлікт між бажаним і дійсним, мрією і реальністю, яка виражається через психологічний ефект "забороненого плоду". Протилежний берег ріки здається казковим, а рідний – буденним. Фольклорний мотив пошуку броду традиційно закінчувався загибеллю ліричного персонажа, що зумовлено ритуалом (аналогічно до ситуації загибелі молодої при переїзді мосту). Міфологічний сенс "броду через воду" руйнується, символ зберігається лише формально, залишаючи у фольклорі свій семантичний центр:

*Хлопець мліє, хлопець тане,  
Ходить – броду не знайде!  
Підобрав одержу, прудко  
Кинувсь в річку – і пливе.*<sup>18</sup>

У народнопоетичному варіанті подолання межі є неможливим, і саме в неможливості полягає трагізм баладного сюжету. У романтичному творі – подолання ріки можливе, драматизується психологічне розходження між очікуваним і знайденим: протилежний берег виявився таким же.

Синонімічною з точки зору міфологічної логіки до символіки перевізництва є символічна форма мосту. Міфологічна аналогія небо–вода, а згодом і небо–земля, привела до утворення у фольклорній поезії символу калинового мосту на контамінаційній основі: весільно-поховальний символ мосту поєднано із аналогічним за сферою, хоч відмінним семантично символом калини. У фольклорній поезії семантика його визначала лише часові та моральні межі ("Ой догнали літа мої на кленовім мості..."), а в літературній баладі Б.І.Антонича "Автобіографія" символ цей розсуває часові рамки і переходить у нові, духовні виміри, узагальнюючи символ калинового мосту як ідею не втраченої, а вічної молодості:

*У злиднях і невдачах не кляв ніколи долі та не ганив,  
глядів спокійно на хвилі противних гурагани,  
Мої пісні – над рікою часу калиновий міст.*<sup>19</sup>

Трансформований у баладі В.Голобородька "За мостом ділять хліб" символ мосту в морально-політичному аспекті набуває значення поділу між двома формами життя: конвоєм та "ворогами" (політ'язнями). Друга форма символу Дунаю – сльози – теж конкретизована метонімічно: це "очі, що виходили з хат, погребів, із гнізд".

Паралель між фізичною та духовною спрагою окреслена функціональним символом води, на яку з жагою поглядають "вороги", бо конвой не дозволяє навіть пити, хоч сам купається. Символ хліба в цьому контексті семантично близький до ідеї всепрощення ("Я хліб живий, що з неба зійшов. Коли хтось цей хліб їстиме, житиме повіки. І хліб, що його я дам, це – тіло моє за життя світу"<sup>20</sup>).

*"На, синку, хліба", – слъзи казали.*

*"Я убив вашого батька", – а вони йому хліба окрасць:*

*"Не ти убив нашого батька"<sup>21</sup>*

Заміна соціальної домінанти символу на індивідуальну, внутрішню характерна для балади П.Галича "Ставище". Символіка тяжіє до алегоризму: поет не замикає символом коло своїх асоціацій, а розшифровує їх через конкретну паралель ріки Тікич з її струмками та Ставища, в яке вона впадає: "Може, так летять мої хвилини... Перейду місточок, міст, мостище"<sup>22</sup>. Морфологічна градація переходів мосту споріднює баладу сучасного українського поета із згадуваною символікою життєвих перевозів – вікової градації – О.Твардовського.

Зрима реальність символічних форм човна та мосту у поезії сучасної балади паралельно із умовними символічними лініями перетину ріки. В І.Маленького – це місячна стежка очей коханої між двома берегами, що "розходяться все далі", а в М.Саченка – смерть "уявних доріг" через воду, які вмирали, ставши льодом. Семантика символічної форми води – льоду – забуття, переплетена із образною алегорією перевізництва:

*Біле коріння верб*

*Слизьке, як хвости риб.*

*Зачіпалось за чорний терен,*

*Наче весляр гілками гріб."<sup>23</sup>*

Морфологічна омонімість дієслова "гріб" із іменниковою формою асоціює опосередковано образ верби-весляра із перевізником.

Аналогічно до горизонтальних форм символу Дунаю (перевозу, мосту), що позначали поділ між берегами, лінія вертикалі як поділ між водою (берегом) і дном переростає у протиставлення землі та неба, об'єднуючи таким чином просторовий та семантичний напрями трансформації міфологічного Дунаю: "Довкола тебе – гори, гори! А над тобою небо-море і сонця животворний жар..."<sup>24</sup>. У сучасній

баладі (П.Галич, "До підніжжя липневих дощів") ця лінія розкривається через образ дощу та його підніжжя – кохання. Контамінація символів води та терну вносить у тему образну релігійність, що розгортається у номінативному аспекті. ("До підніжжя липневих дощів / це кохання зійшло, як молитва, / із зеленого степу душі / своєю мовою тернову виткало..."<sup>25</sup>) і опосередковано через процесуальний образ: "Липневі дощі упадуть на коліна". Тут аналогічно до поезій І.Драча через символ розкривається взаємозв'язок кохання, його духовне начало. Лінія дощ-підніжжя у баладі Я.Довгана "Дощ грає на деревах" перетворюється у протиставлення персоніфіковане, уособлене в образах дощу та його дна – ліричного героя, який маніфестує: "Я – дно дощу". Ідея просторовості, перпендикуляру підреслена безпосередньо в тексті посиленням на напрям руху води, зворотній відносно природного: "Згори і додолини – течія. Пливе ріка, і я – згори і додолини"<sup>26</sup>.

Ще одна форма просторової трансформації символу – це коло, конкретизоване як крапля або сльоза, першооснову якого становить фольклорний символ роси. У баладі П.Мовчана "Припадаючи до краплі" взаємодіють дві просторові форми: вертикаль вода – сонце втілюється не через ідею благословення "згори і додолини", як це бачимо у Я.Довгана, а через піднесення душі (індивідуальної та колективної) до сонця, через процес духовного росту: "І золотим стовпом вода звелась зі стану, щоб відстань зберегти і колір роз'єднати". Відстань зберігається саме у принципі колообігу – замкненості світу у краплині води – "росині світоповній", мікромоделі всесвіту. Символ краплі-роси, що оббігає світ і замикається у собі, становить образ філософськи згущеної частки більшого – символу солі:

*І раптом ти прозрів, і став, як сіль, – стооким,  
і погляд розпростерсь на всі чотири боки...*<sup>27</sup>

Семантика символу солі синтезує фольклорне та християнське джерела. В українській народній казці батько, що хотів випробувати, котра з трьох доньок його найбільше любить, відкриває істину через її первісне заперечення. Наймолодша дочка відповіла, що любить батька, як сіль, і за це була прогнана з дому. У царстві відразу зникла вся сіль, а зв'явилась знову лише тоді, коли він прийняв назад дочку і визнав її правоту. Євангельська ідея солі розкривається через аспект смаку в сенсі особливості, вирізнення, суті: "Сіль добра, та коли сіль



не солона стане, чим її приправите? Майте у собі сіль і живіть у мирі між собою"<sup>28</sup>

Одним із напрямів еволюції форми символу Дунаю є градація різних фізичних форм води: дощу, снігу, льоду. Значення символічної форми дощу розглядалось у контексті розмови про просторову трансформацію символу води. Семантика форми льоду асоціативно пов'язана зі станом холоду та забуття, зимового сну, з одного боку, і старості, сивини, що ґрунтується на кольористиці білого за аналогією із старінням природи, з іншого. Ідея снігу як вікової аналогії між природою і людиною у баладі П.Галича "Йшов сніг" пов'язана з мотивом забуття. Психологічна паралель між засніженістю почуття та сивиною (засніженістю волосся), виступає як протиставна і водночас єднальна ланка молодості та старості через ідею втрати, забуття:

*йшов сніг...*

*на плечі сивої жінки...*

*що була колись молодю...*

*йшов сніг...*

*тихший твого волосся...*<sup>29</sup>

Образна вертикаль дощу видозмінюється у снігопад, що асоціюється зі спаданням волосся коханої. Але коли образу дощу властиві прозорість, очищення, то сніг, що кольористично є антитезою до темноти, функціонально дуже близький до неї: "бо сніг не дав розгледіти її обличчя". І в межах самого символічного образу снігу, теж помічаємо протиставну лінію, побудовану на основі частковості та морфологічної варіантності: сніг та сніжинка. У баладі того ж поета "Що не щастить – це випадковий збіг" образ сніжинки створює символіку єдності дівочого та жіночого. Семантика його розшифровується через опущений момент танення: дівочий сміх "такий легкий, що тільки до сніжинки міг дотулитись", перехідний і шлях його – розтанути сніжинкою "на комірці у жінки".

Кольористичне протиставлення у баладі П.Мовчана "Два кольори" втілене в символічних образах снігу: снігових стріл, снігових шовкових ниток та білих ліній на противагу сажі, чорним напастям, посутенілому гаю (трансформована форма фольклорного символу саду). Протиставлення кольористичне паралельне із просторовим: "сажа порошилась весь час чомусь згори", а "поземний сніг ніде не міг упасти". В межах білого діє кольористична паралель сніг-сіль:

...коли ж їх зупиняв, то потиск, мов смолу,  
здирали із долонь, тікаючи від мене...

— Гей, зупиніться, ви! — кричав слідком,

Та голос відмінивсь, можливо став він білим?

А може, став гірким та чистим, наче сіль...<sup>30</sup>

Саме паралель сніг-сіль вводить символіку балади, зокрема її метаморфозний елемент, у контекст філософського протиставлення чистоти і бруду, окреслюючи алегорично й основні їх ознаки: "вразливіть", чистоти супроти "сунучої юрби", що тикає пальцями, наче сніговими стрілами, та липкість, нав'язливість бруду, що, як смола, як сажа осідає на губах людей замість ніжнотанучого снігу. Кольористична контрастність символів снігу та сажі в баладі "Влада снігу" зливається воедино в образі "чорного снігу", що "накипає, наче сажа, на свічках обгорілих дерев"<sup>31</sup>. У баладі бачимо поетично трактовану ідею неадекватності білого в різних середовищах: сніг на землі чорніє, "свідкуючи про нечисте сумління", тому й паралельний символічний образ солі міняє свою семантику: "Чорний сніг чи розоране поле був посипаний сіллю круків..." Така кольористична неадекватність означає необхідність духовного пошуку, стремління до вищого, небесного задля чистоти снігу духовного, бо "чим вище злітав, тим білішим був сніг".

Філософське протиставлення двох кольорів переростає у Мовчановій баладі "Знаки" у релігійне протиставлення "воскресальної білості" снігу та чорної земної сорочки померлих друзів. Символічне значення образу снігу розвиває семантичний аспект старіння людини і природи, що конкретизується у семантиці смерті. Символіка ця розкривається через просторову антитезу: наближення власної зими ліричного героя наближає його до померлих друзів і буквально, і метафорично: "і підступаються все ближче друзі дальні". Та ж ідея снігу-смерті у баладі М.Батога "Сніг..." набуває метафоричного вираження труни-плуга, а протиставлення снігу як "останнього зв'язку землі і неба" перетворюється у "кінцевий зв'язок життя і смерті": "позаду плугом труна лишає чорний слід"<sup>32</sup>.

Просторове та філософське протиставлення білого і чорного проєктується у знак хреста: "чорно-білі смуги часові упоперек і вздовж перетинають". Символіка високої води, що "вимиває двяхи і підкови", сюжетно поєднана із іншим релігійним образом – сіяча, що своє наближення до відбитих у дзеркалі снігів друзів пояснює

завершенням земної роботи сіяння слова, в даному контексті – слова поетичного:

*Адже прожито все – без вороття,  
і каяття нічого не поверне,  
бо, мов полова, дні летять, летять:  
порожні жмені – вивіялись зерна...*<sup>33</sup>

Семантика Дунаю-снігу поєднана із значенням Дунаю-поезії через образну конкретизацію "високої води" із однойменної балади І.Римарука, де внутрішнє протиставлення із тихим бродом означає динаміку процесу творення, проблему естетичної вартості мистецтва: "Дай, доле, нам високої води – Щоб не кортіло тихий брід шукати..."<sup>34</sup>

У літературній баладі відбувається зміна функціональних ознак символу: трагічність ритуальної метаморфози перетворюється у взаємодію ліричного героя та ріки-поезії:

*Лице моє на воду тихо впало  
і потекло, похитуючись, вдаль.  
... а я все біг  
і як малу дитину,  
вчив, щоб трималось берега воно.*<sup>35</sup>

Трансформація функціонального начала символу знаходить своє відображення і в баладі Б.Лепкого "Перед бурєю", де вода-об'єкт перетворюється у воду-суб'єкт, пасивне начало води замінюється на активне. Суб'єктивізація символу полягає у зміні її функції: вода – це ліричний герой, що протестує проти своєї спокоївної ролі очищення: "Пощо до мене люди йдуть прати свої бруди?..."<sup>36</sup> Мотив очищення переплітається із елементами міфічної віри в контакт із водою душ померлих предків. Саме цей міфологічний аспект води як посередника "двох світів" лежить в основі інформативної функції води.

Літературна форма переосмислення міфа виявляється у баладі І.Драча "У мікрофон криниці" крізь призму трансформації віри міфологічної у віру наукову. Наукову умовно, бо у творі використано прийом "народної етимології":

*І каже Параска в криницю синові  
Бо криниця із океаном спаровані  
Каже мати синові у відро...*<sup>37</sup>

У баладі накладаються два аспекти світобачення: авторське та персонажне. Теза про те, що грамотні онуки не знають, що криниця спарована із океаном, трактується буквально і трансформується у зв'язок родовий, зв'язок водою, дуже близький за формою до своїх міфологічних витоків. Віра в реальність такого спілкування стверджується за принципом антитези – через взаємодію двох головних персонажів та відповідно двох типів світосприймання: земного, буденного – устами онука: "Бабо, що там дядько Петро одвітив? – Голову йому не розбийте, обережно з віром..." та філософського – устами сина: "Стоїть Петро на капітанським містку Аж гульк відро коло нього у воду падає А звідти з відра материн голос... Правду всю розчовпує Сам казав..." Отже, єднає не вода, а віра в єднальну здатність води; віра є тим коренем, з якого постали і фольклорний і літературний варіанти переосмислення.

Таким чином, фольклорний міфологічний символ Дунаю розвивається на основі вклучення в його контекст природних форм дощу, снігу, льоду; через просторову трансформацію горизонталі ріки у вертикаль дощу та снігопаду, округлість краплі як форм сльози та роси; розширення семантичного аспекту у Дунай-поезію, взаємоперехід Дунаю-зв'язку та Дунаю-поділу, конкретизацію дотичних образів човна, мосту, криниці. Характер еволюції символу свідчить про функціонування фольклору не лише у хронологічних, а й естетичних вимірах, про творчий та духовний потенціал народної поезії, життєдайність національного коріння для багатовимірності української літератури та балади зокрема.

<sup>1</sup> Балади: Кохання та дошлюбні взаємини. – К., 1987. – С.319.

<sup>2</sup> *Потебня А.* Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905. – VI. – С.451-452.

<sup>3</sup> *Потебня А.* Слово и миф. – М., 1989. – С.553.

<sup>4</sup> Балади: Кохання та дошлюбні взаємини. – С.418.

<sup>5</sup> Балади: Родинно-побутові стосунки. – К., 1988. – С.79.

<sup>6</sup> *Костомаров Н.И.* Историческое значение южнорусского народного песенного творчества // Беседа. – 1872. – Кн.4. – С.53.

<sup>7</sup> Ой зацвіла черемшина: Народні пісні з голосу Ганни Їльницької. – К., 1981. – С.16.

<sup>8</sup> Там само. – С.22.

<sup>9</sup> *Голобородько В.* Ікар на метеликових крилах. – К., 1990. – С. 134.

<sup>10</sup> Євангелія від Йоана 4, 13-14.

- <sup>11</sup> Мовчан П. Сіль. – К., 1989. – С.196.
- <sup>12</sup> Драч І. Вибр.твори: У 2-х т. – К., 1986. – Т.1. – С.186.
- <sup>13</sup> Шевельов Ю. Над кулькою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто, 1983. – С.21.
- <sup>14</sup> Драч І. Теліжинці. – К., 1985. – С.60.
- <sup>15</sup> Довган Я. Числобог. – К., 1989. – С.11.
- <sup>16</sup> Українська поезія: Кінець XVI – початок XVII ст. – К., 1978. – С.156.
- <sup>17</sup> Українські поети-романтики: Поетичні твори. – К., 1987. – С.504.
- <sup>18</sup> Там само. – С.165.
- <sup>19</sup> Антонич Б.-І. Поезії. – К., 1992. – С.93.
- <sup>20</sup> Євангелія від Йоана 6, 51.
- <sup>21</sup> Голобородько В. Ікар на метеликових крилах. – С. 147.
- <sup>22</sup> Галич П. Ставище. – К., 1987. – С.13.
- <sup>23</sup> Саченко М. Осінні вогнища. – К., 1987. – С.21.
- <sup>24</sup> Лепкий Б. Поезії. – К., 1980. – С.50.
- <sup>25</sup> Галич П. Ставище. – С.7.
- <sup>26</sup> Довган Я. Числобог. – С.7.
- <sup>27</sup> Мовчан П. Сіль. – С.116.
- <sup>28</sup> Євангелія від Марка 9, 50.
- <sup>29</sup> Галич П. Ставище. – С. 23.
- <sup>30</sup> Мовчан П. Сіль. – С.269.
- <sup>31</sup> Там само. – С.41.
- <sup>32</sup> Дзвін. – 1993. – № 7/9. – С.18.
- <sup>33</sup> Мовчан П. Сіль. – С.41.
- <sup>34</sup> Рymarук І. Висока вода. – К., 1984. – С.42.
- <sup>35</sup> Малкович І. Білий камінь. – К., 1984. – С.9-10.
- <sup>36</sup> Лепкий Б. Поезії. – С.164-165.
- <sup>37</sup> Драч І. Вибрані твори. – Т.1. – С.79.