

*Залишки обряду сепарації в епічних піснях про весілля**

Даніела Петкович

УДК 398.8:392.17

Daniela Petkovych. Remnants of Separation Ceremony in the Epic Bridal Songs. This paper deals with the ritual background of the epic poems about the marriage, particularly the first segment of the rites of passage – the separation. Poems about the marriage, as «male text», are focused on male liminal phase and female separation. In the epic pattern the fragments of the ritual practice are retained, modified, emphasized or excluded, moved on the linear axis as provided by the logic of the epic genre.

Key words: epic poems, marriage rite, male liminal phase, female separation.

Данієла Петковић. Трагови обреда сепарације у епским песмама о женидби. Овајрад испитује ритуалну подлогу епских песама о женидби, нарочито први сегмент обреда прелаза, тј. сепарацију, одвајање. Песме о женидби се, као «мушки текст», фокусирају на мушку лиминалну фазу и женску сепарацију. Епски модел чува фрагменте обредне праксе, модификује их, наглашава или изоставља, помера на линеарној осци, а све у складу са законитостима жанра.

Кључне речи: епске песме, образ женидбе, лиминална фаза.

Основоположником вивчення обряду переходу (на початку ХХ ст.) став Арнольд ван Генеп. Він стверджував, що перехід з однієї життєвої фази в іншу супроводжується завжди одними й тими ж ритуальними діями, що утворюють міцну схему з трьох частин. На самому початку перебувають обряди відокремлення, сепарації ініціанта (прелімінарна фаза), далі – обряди перехідного (маргінального) стану (ламінарна фаза) і в кінці – обряди переходу (агрегації) у новий соціум, новий період (постлімінарна фаза) [1, с. 15]. Мелетинський встановив аналогію між космогонічними мотивами і міфологією «перехідних (завжди ритуалізованих) моментів у житті особи, коли кожен перехід – це оновлення, а оновлення завжди передбачає й ритуально зображується як смерть і народження заново...» [19, с. 233]. Кожен ініціант на переході в новий життєвий цикл відокремлюється, ізолюється, піддається випробуванням, під час яких стикається з потойбічним, тимчасово помирає (символічно – це зупинка попередньої життєвої фази) і крізь ритуальну люстрацію, очищений, входить у нову сферу. Зміна життєвих періодів, представлених тріадою: народження – смерть – воскресіння, – маніфестується як боротьба, випробування. Вона належить системі про зміну літніх і зимових, денних і нічних божеств, відповідно, богів і сил світла й темряви, порядку й хаосу.

Епічні весільні сюжети і їхню міфічну основу вивчала М. Детелич. Вона вважала, що кожне фольклорне весілля – це процес переродження двох родів, ворожнеча яких береже згадку про час переходу з ендогамії в екзогамію [5, с. 73], і одночасно процес ініціації кожного з молодих, який відбувається в три етапи: відокремлення – перехід чи іспит – прийняття. Драматизація, використана в епічному моделюванні цього ритуалу, походить з того факту,

що ініціація – асиметрична: наречена проходить крізь усі фази обряду і переходить у новий рід, а жених – лише тимчасово в чужому роді й на чужій території [4, с. 229–233]. Також жіноча й чоловіча ініціація не співпадають ні в часі, ні в просторі. Початок чоловічої ініціації М. Детелич пов'язує із залишенням батьківського дому, а кульмінаційною точкою є дім нареченої, де герой бореться з перешкодами. Жіночий обряд переходу починається також залишенням батьківської хати, але тоді ініціація нареченого вже майже завершена [4, с. 229]. Левінгтон весільний обряд розглядає як тест «нареченого» і «нареченої» – два погляди на весілля [14, с. 95].

Хоча в епічній моделі весілля відбиваються три фази ініціації молодої і молодого, легко помітити, що в чоловічій ініціації акцентується на випробуванні, підтвердженні (ламінарній фазі) тоді, коли під час жіночого переходу наголошується фаза сепарації. Постлімінарна фаза, яку наречені проходять разом після приходу в дім молодого, найменше використовується у весільній епіці, оскільки виключає драматизацію. Домінування «чоловічого тексту», більш цілісне й широке зображення чоловічого ритуалу переходу, суголосне з патріархальним культурним зразком. Так, епічна пісня про весілля відступає від своєї моделі – весілля, яке на перший план ставить наречену і маргіналізує жениха. Така картина весільного обряду задовольняє принцип соціальної рівності і здійснює характерне звільнення всього суспільства [9]. Епіка, отже, не дозволяє викривлення картини соціальних відносин. Помилково було б, тим не менше, стверджувати, що епічна пісня про одруження доповнює модель весілля як обряду переходу. Найпевніше можна сказати, що збережена картина обряду – фрагментарна.

Обряди сепарації передбачають відокремлення того, хто проходить випробування, із групи, соціуму, життєвого періоду, до якого належав, і його підготовку до майбутньої перевірки. Це тимчасове відділення проходить під жорстким контролем колективу; самотність не означає самостійність [18, с. 20, 21]. На відокремленого героя натрапляємо у великій кількості ввідних фор-

* Дослідження здійснене в рамках реалізації проекту «Srpsko usmeno stvaralaštvo u interkulturalnom kodu» («Сербська усна творчість в інтеркультурному коді») (178011), започаткованого Інститутом літератури і мистецтва в м. Белграді за фінансової підтримки Міністерства освіти й науки Республіки Сербія.

мул. Наприклад, типова експозиція пісень гайдуцького й ускоцького оточення – пиття вина – на перший план висуває недооціненого молодика, єдиного неодруженого в гурті чоловіків, які свій іспит з ініціації успішно склали. Оскільки він ще не належить до групи зрілих чоловіків, тому не частує інших вином, а сидить за столом на віддалі (наприклад, князь Лазар – [29, 32; 33, 26]; Іво Голотрб – [30, 18; 34, 34]; Сенянин Тадія – [32, 6]; Комлен Прапорносець – [32, 16]). Роль його захисника, покровителя часто бере на себе дядько. Ця ситуація – пережиток давнього обряду взаємообов'язків дядька і племінника – авункулат [2].

Типовий і, можливо, найчастіше епічно тематичний ритуал преліментарної фази – збирання героя. Сепараційний обряд купання, гоління, підстригання жениха переміщений на вечір перед весіллям, а одягання – перед відходом за дівчиною. Епічна пісня про весілля затримує одягання і переносить його на момент виходу на сватання. Оскільки молодий нерідко залишається вдома, а завдання привести наречену виконує герой, то єдиний сегмент дії, де наречений активний, – сватання. Його роль на цьому етапі деформує узвичаєну практику обряду одягання молодого в епічній інтерпретації мусить пов'язуватися зі сватанням і експозицією, коли той виступає протагоністом. Передбачається одягання дорогого одягу перед відходом на сватання (викрадення), вибір найкращої, рідкісної зброї і підготовка коня. Новий, інший одяг у всіх обрядах переходу символізує перехід до нового періоду життя. Одяг, за правилом, не знімають до завершення обряду; він має профілактичну роль [24, с. 103]. Домінантним є золотистий колір одягу і зброї. Найбільш тривкий метал, за принципом імітаційної магії, забезпечує розквіт, благополуччя і захищає від злого впливу [3, с. 1095–1098; 23, с. 204, 205]. Це символ божеств, королів і сили, а в даному випадку означає й особливе місце, виокремлення молодого в преліментарній фазі. Носіння зброї вказує на те, що матиме місце серйозна перевірка військових здібностей [16, с. 200], а кінь, як хтонічна тварина, забезпечить зв'язок з потойбіччям, обов'язковим на період перевірки. На коня в епічній моделі переходить і люстраційне купання (відокремлення, очищення від усього попереднього):

Чудан тимар удри на вранчића:
умива га водом и ракијом,
па најпосле и ракли сапуном,
на сунђер му воду покупио...
[32, 15].

Пісні з розширеним описом збирання героя не відкидають складову принесення обрядового хліба – «легких борошняників», «борошняниць». Попросивши їх у матері, молодий просить, таким чином, і благословення на весілля. Вони означають достаток, процвітання, благополуччя, а круглий вигляд випічки символізує перстень [23, с. 562].

Коли герой не сам йде, а в організованій сватівській групі, після того, як усі зібралися, перед відходом частують

сватів. Цей ритуал відповідає подібному обрядові прийому спільної трапези в домі молодого після завершення справи.

В епічній інтерпретації жіночої ініціації сепараційна частина більш розвинена, порівняно з попередніми етапами й тією ж фазою в чоловічому сегменті обряду. Причини потрібно шукати в одночасності двох ініціаційних процесів і просторово-часовому збігові жіночої сепарації й чоловічого випробування. У жіночій ініціації акцентовано на стримуванні, відтисненні сексуальності й символічному вираженні підлеглого становища [18, с. 24].

Цікаво, що в цьому розумінні згадана вступ-формула численних сербських епічних пісень про весілля спирається на архетипний ритуальний зразок, який цього разу передує весіллю. Йдеться про відокремлення й ізоляцію дівчини під час її переходу з дитинства в зрілий вік в окреме приміщення, за дев'ятьма – десятьма замками, у так звану клітку, золоту світлицю, «на білу вежу», де її, оточену рабинями, ретельно й довго доглядають і виховують:

Кад се Ружа на свијет родила,
находе јој до три дојиљице,
дојиле је за три годинице,
па им нађе седам чешљарица,
чешљале је седам годиница,
те јој плету триста плетеница;
узгоји се лијепа ђевојка,
прије вакта и прије земана.
Кад јој било дванаест година,
затворише цуру у одају,
простријеше од свиле јастуке,
и са златом везене душеке,
да не види сунца ни мјесеца
а камоли око у јунака
[32, 22].

Золоту світлицю М. Детелич визначає як табуйований жіночий простір, що розміщений на химерній вертикальній драбині вгорі. Уже саме положення вказує, що така темниця є аналогією темниці для ув'язнених, яка завжди знаходиться внизу [4, с. 159, 160].

Подібний ритуал пеходу дівчат до підліткового віку описав і Дж. Фрейзер. По всьому світові: від Америки через Африку, Азію до Індонезії й Австралії – зовсім молоді дівчину відділяли від загалу, вкладаючи у високу постіль, клітку, підняту колибу чи будь-яку окрему місцину на підвищенні. Її доглядала стара жінка. А цей вузький простір дівчина не сміла залишити аж до одруження. І вона, і місце, на якому перебула, сприймалися двоюко: розміщення між землею і небом; заборона на осявання її сонцем, а також торкання нею землі. Одночасно вона нечиста й небезпечна для інших. Вірять, що Сонце (бог) запліднить її своїм промінням, а це не можна робити, доки дівчина не дозріє. У деяких африканських племенах залишають свою кімнату лише тоді, коли стемніє, щоб скласти пошану чудовиську, що їсть, зубами хапає небесне тіло [25, с. 575–585]. Окремих молодих жінок називали нареченими Сонця. Ця інтерпретація містить у собі міф про Перуна (Вогонь, Сонце, Небо) і Велеса / Волоса (пов'язаний із землею, водою). Велес – чудовисько, змії;

він викрадає худобу Перуна, ковтає людей, закриває воду. Але Громовик (змієборець, сонячне божество) стріляє в нього стрілами (блискавками). Боротьба жорстока (тимчасове затемнення), але завершується перемогою води, худоби; дівчата звільнені, і тоді дощ запліднює землю [7, с. 5, 34, 40–45, 117, 118]. Річний цикл (зміна літнього і зимового періоду) і денний цикл (зміна дня і ночі) тут зображені як теогонічна боротьба, яка знову повторюється у вічній дійсності. Сонце – атрибут, навколо якого стоять божества верхнього і нижнього світу, творець і відступник численних міфологічних варіантів про крадіжку й перевикрадення сонця в дуалістично орієнтованому світі. Усіх дівчат нашої весільної епіки, яких ретельно оберегали в «клітках», на золотих подушках, котрі їли із золотого посуду, віддалені від людей, оволодівають змієборці, представники солярних божеств, воїни сонця, світлі герої. Численні також субституції Перуна – Сонце, Небо, св. Ілля, св. Георгій, цар, герой [7, с. 164–180]. Змієборці перебувають на тому ж бінарному полі. Для них дівчину довго доглядали, вони вибрані з-поміж численних женихів або ж єдині, яким вдається пробратися в зачинені, таємні кімнати, але – коли на це прийде пора.

Формульним сегментом пісень про чергове весілля є чекання сватів у домі дівчини. Кожного чужинця наші предки пригостили спільною трапезою, оскільки вважали, що в його особі криється перевтілений предок, божество [26, с. 69–75]. Спільний обід, обряд спільного споживання їжі і напоїв – це ритуал прийому [1, с. 35]. Прийом сватів в епічній пісні означає союз, готовність батьків віддати дівчину, а для неї, тим часом, починається сепарація. Головна дія сепарації пов'язана з моментом, коли молода покидає батьківський дім [8, с. 96], хоча епічна пісня може «стиснути» першу і другу фази сепарації в моделях, де сватання, одягання персня і забирання дівчини поєднані (наприклад, варіанти про одночасний прихід багатьох женихів із сватами в дім дівчини [28, 23; 29, 41; 31, 41; 32, 36; 34, 7]. Більш давній тип весілля передбачає відведення дівчини одразу після сватання і одягання персня [17].

Наречена виходить прикрашена, у розкішному одязі, який має ту ж саму захисну функцію, що й вбрання молодого. Прикраси й деталі гардеробу привертають увагу спостерігачів і відкидають небезпеку лихих очей, зурочення, до яких наречена схильна від моменту, коли обряди віддання починаються, і певний час вона не належить ні до однієї, ні до іншої родини. На відміну від епіки, ліричні народні пісні зберегли згадку про типовий сепараційний звичай переодягнення нареченої в одяг, який їй приносить свекор, свекруха чи наречений [20, с. 213; 11, с. 210]. Дзвін і скрегіт під час ходи – не лише картина її багатства, але й могутній апотропеїчний засіб – звуком, шумом відганяли злих духів. Формульна ономапоєа – узвичаєне зображення враження на глядачів, яке залишає дівчина:

Стаде звека низ танану кулу,
стоји звека дробнијех ђердана,
стоји шкрипа жутијех жавада,
стоји клепет мества и папуча
[30, 18].

У всіх обрядах переходу штучно викликані звуки: шум, стрілянина, барабани, дзвони тощо – ознака просторових, часових і метафоричних кордонів [15, с. 95].

Наступним серед обрядів віддання дівчини є її позначення. Наречений дівчині дарує персня (символ кола, циклічності, шлюбу, союзу) і яблуко, часто – золоте. Цей полівалентний дар є знаком шлюбу, любові, плодючості, знаком плоду Дерева світу [23, с. 233, 234]. У його корені спить змії / змія [7, с. 31], сторож золотих яблук і багатства (архаїчний мотив, типовий для казок). Так, в образі жениха, який дарує золоте яблуко, ще раз відкривається чарівна, змієподібна істота – змієборець. Перенесення міфологічних атрибутів зі змія на змієборця відповідає принципам ритуальної інверсії [7, с. 34, 118]. Таким чином, противник змія, викрадача сонячної, божественної нареченої, і сам мусить мати подібні властивості, щоб йому протистояти.

Коли свати виходять з дому дівчини, традиційними є подарунки женихові і сватівському старійшині. Благословення, «добра молитва» [12, с. 191, 192] – це єдине, що дівчина бере з дому як придане. Для нареченого (чи його намісника) і його супроводу подарунки в домі тестя, подібно до обряду спільної їжі і пиття, означають прийняття в побратимство й підтвердження родичання. З іншого боку, цим самим дівчина «відділяється» від одного роду й шукає входу в другий. Епічні дари в домі нареченої символічні: дорогоцінна, чудесна зброя (підтвердження успішної ініціації чи застереження від сутичок на зворотному шляху), розкішний одяг і, як домінанта, надзвичайно довго ткана золота сорочка. Вона є втіленням захисту, людського двійника, долі [23, с. 290, 291]; це формулятивний дарунок за прийнятий перстень [10, с. 39], а колишній звичай пов'язування дружби нареченою на виході з її дому означало пов'язування дівчини з новою родиною [11, с. 129]. Часто на найвищому ціннісному шаблі – золота і срібна тарелі з переплетеними зміями, які в зубах тримають дорогоцінний камінь. Біля неї видно «серед ночі, як удень». Так, Старина Новак, старий сват бан-воєводи Янка, з його дому отримує срібну тарілку [31, 38]. Нодило стверджує, що алмаз символізує небо [21, с. 28], а форма тарілки (коло, колесо) також нагадує сонце. Золото, чисте срібло, дорогоцінне каміння, змії, світло, що розгонить темряву, – атрибути Громовика, змія, які знову вказують на архетипний зразок боротьби змієборних героїв, неба й землі.

Розвинений опис одарювання в домі тестя знаходимо переважно в піснях більш давніх часів. В обрядовій практиці даруванням закінчується один і починається інший життєвий цикл. Проводжання й дарування немає, якщо батьки нареченої вороже налаштовані і ставлять жениху перешкоди. Здолання останніх означає й завоювання дівчини. Деякі з них неприховано нагадують обряд сепарації. Наприклад, розбивання чаші, келиха. Намісники Бокчевича Шчепана в пісні про його весілля [32, 19] трічі намагаються дістатися до дівчини на вежі. Кожного разу її батько залишає келих з отрутою, який за підказкою дівчини ті виливають. Третього разу герой виливає вино й повністю

розбиває келих, забираючи дівчину. Ритуальне розбивання посуду під час виходу нареченої з дому [13, с. 154–162], як і в обряді поховання, робить неможливим повернення того, хто йде, а проливання рідини імітує легкість переходу. Одна із частин завершальних перешкод на виході сватів з дому дівчини або перед відведенням нареченої є розбивання воріт. До сепарації в даному разі додається символіка дефлорації [4, с. 252; 22, с. 39].

Пісня зі збірника Богишича подає незвичайну ситуацію під час виходу сватів з дому нареченої. Воїн, молодий, який повертається до матері без нареченої, стисло, ледве дихаючи від болісних ран, розповідає своїй матері причину сутички в домі тестя на виході сватів:

Пака пођох ријечи вјереници говорити:
‘Одседла’ ми, дјевојко, великога коња мога,
ма ме не хтје ни мало вјереница послушати,
а мени се на непослух, мајко моја, ражало,
тер јом бијах младјакном заушницу опарио.
А бјеше ми на руци мој пус’ прстен диоманат,
ја ти сам јој прстеном изгрдио б’јели образ,
крвца јој је полила низ оба б’јела образа
[28, 53].

Тут не лише йдеться про непослух гордої, зіпсованої дівчини і поспішність рішення нареченого. Пісня зберігає сліди ритуального удару нареченої, щоб з неї вигнати злих демонів, яким вона належить з моменту виходу зі свого дому [6, с. 284; 27, с. 25]. Удар пояснюється як відрубання, відкидання [1, с. 201]. У даному випадку ці рядки наочно подають сепарацію як фізичне відокремлення від попередньої спільноти. Епічна модель, проте, забуває справжній зміст ритуалу й драматизує спочатку виявлену сутичку.

Накладання чоловічої ламінарної і жіночої преліментарної фази ініціації діють і у випадках незапланованого весілля й викрадення дівчини. Сама дія відокремлення водночас є сепараційним обрядом для нареченої. Коли про крадіжку домовлено і дівчина добровільно йде, обов’язково забирають придане та дари, які забезпечують її агрегацію. Тому, дуже поспішаючи, утікачі в сербських піснях весільної тематики зупиняються, аби нести дари, або дівчина майбутньому нареченому принесе їх, відкриваючи стайню, зброярню і скарбницю.

Отже, епічні пісні про весілля зберігають лише фрагменти відокремлення і то лише в епізодах, типових прикладах епічної ретардації, тому що забутий їхній колишній зміст, або ж первинною епічною темою є чоловіче випробування.

Література

1. ван Генеп А. Обреди прелазы. – Београд, 2005.
2. Влаховић П. Трагови авункулата у јужнословенској народној поезији // Гласник Етнографског музеја. – 1951. – N XIX. – С. 205–215.
3. Gerbran A., Ševalije Ž. Rečnik simbola. – Novi Sad, 2004.
4. Демелић М. Митски простор и епика. – Београд, 1992.
5. Демелић М. Урок и невеста. Поетика епске формуле. – Београд, 1996.
6. Ђорђевић Т. Наш народни живот. – Београд, 1984. – Књ. I.
7. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. – М., 1974.
8. Јовановић Б. Магија српских обреда. – Београд, 2005.
9. Јовановић Б. *Смега obscura* свадбеног обреда // Савременик. – 1986. – N 7–8. – С. 117–131.
10. Јокић Ј. Митолошке песме о дару и уздарју // Жанрови српске књижевности. – 2005. – N 2. – С. 33–44.
11. Карановић З. Небеска невеста. – Београд, 2010.
12. Караџић В. С. Српски рјечник (1852) // Сабрана дела. – Београд, 1986. – Књ. 11.
13. Ковачевић И. Семиологија мита и ритуала. – Београд, 2001.
14. Левингтон Г. А. Нека општа питања изучавања свадбеног обреда // Расковник. – Београд, 1982. – N IX (31). – С. 95–102.
15. Лић Е. Кultura и комуникација. – Београд, 2002.
16. Лома А. «Женидба са препрекама» и ратничка иницијација // Кодови словенских култура. – 1998. – N 3. – С. 196–217.
17. Лорас М. Narodne pjesme tipa Vukove pjesme «Ženidba Dušanova» u svijetlu etnologije // Etnološki pregled. – 1960. – N 2. – С. 85–151.
18. Мајерхоф Б. Обреди прелазы: процес и парадокс // Градина. – 1986. – N XXI (10). – С. 18–39.
19. Meletinski E. Poetika mita. – Beograd, 1983.
20. Милићевић М. Ђ. Живот Срба сељака. – Београд, 1984.
21. Nodilo N. Stara vjera Srba i Hrvata. – Beograd, 2003.
22. Раденковић Љ. Символика света у народној магији Јужних Словена. – Ниш, 1996.
23. Словенска митологија: енциклопедијски речник / ред. С. М. Толстој, Љ. Раденковић. – Београд, 2001.
24. Тановић С. Зашто младожења не скида капу при венчању // Гласник Етнографског музеја. – 1928. – N III. – С. 102, 103.
25. Frejzer Dž. Dž. Zlatna grana. – Beograd, 2003.
26. Чајкановић В. Мит и религија у Срба. – Београд, 1973.
27. Шневајс Е. Апотропејски елементи у свадбеним обичајима код Срба и Хрвата // Гласник Етнографског музеја. – 1927. – N II. – С. 21–27.
28. Богишић В. Народне пјесме из старијих највише приморских записа. Београд, 1878.
29. Караџић В. С. Српске народне пјесме. – Београд, 1988. – Т. II.
30. Караџић В. С. Српске народне пјесме. – Београд, 1988. – Т. III.
31. Караџић В. С. Српске народне пјесме. – Београд, 1935. – Т. VI.
32. Караџић В. С. Српске народне пјесме. – Београд, 1935. – Т. VII.
33. Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића / прир. Ж. Младеновић, В. Недић. – Београд, 1974. – Т. II.
34. Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића / прир. Ж. Младеновић, В. Недић. – Београд, 1974. – Т. III.