

ТИПОЛОГІЯ КУПАЛЬСЬКОЇ ПІСНІ «ГЕЙ, ОКО ЛАДА»

Анатолій ІВАНИЦЬКИЙ

Більшість магічних текстів після християнізації Руси-України поступово була втрачена разом з язичницькими віруваннями і заміщена побутово-ігровою тематикою. Так само й Купайло із центрального язичницького дійства, пов'язаного з культом богів Неба і Сонця, перетворилося на молодіжну розвагу.

Однак і у вигляді осколків колишніх сакральних ритуалів календарна обрядовість залишається глибоким і цінним прихистком космогонічних поглядів та вірувань наших далеких пращурів. Але вона не єдине джерело усної історичної пам'яті. Аналогічно в дитячому фольклорі збереглися прикмети (зараз вже десакралізовані) колишнього магічного змісту. К. Квітка про дитячі рецитації до сонця, дощу (що поширюється і на календарні пісні) писав:

«Такі інвокації, широко розпросторені у європейських народів, здебільшого опустилися до рівня дитячих забав, але давніше були всенародною культовою одправою, що мала серйозне магичне значіння. Більшість примітивних співів нинішніх «натуральних» народів служать магичними засобами, щоб накликаючи щастя на ловах і війні, дощ, урожай і т.п., отже, коли взяти на увагу, що найбільш придатний спосіб до пізнання (хоч би приблизного і здогадового) перших стадій розвитку музики у наших предків — то є студіювання нинішніх наших примітивів в зв'язку з музикою народів, що стоять на найнижчих ступенях, то значіння таких досі ігнорованих музичних документів, як цього роду дитячі рецитації, стає ясне»¹.

Ця преамбула підводить до нинішнього предмета дослідження.

Не лише сучасній людині текст пісні «Гей, око Лада»² здається не дуже зрозумілим, але, певно, це можна було б сказати і про людей, що жили у XVI–XVII ст. (не виключено, що й раніше). Не кажучи вже про імена Лада,

Леле, Перун або вирази «око Ладове», «Леле Ладове», «Ладове свято». Текст подається за рукописом, лиш додано нумерацію рядків:

1. Гей, око Лада.
Леле Ладове.
3. Гей, око Ладове,
Ніч пропадає.
5. Бо око Лада
З води виходить.
7. Ладове свято
Нам приносить.
9. Гей, Ладо!
А ти, Перуне.
11. Отче над Ладом,
Гей, Перуне.
13. Дай дочекати
Ладе купала.
15. Гей, купала!
А кум і кума —
17. У нашу хату.
Гей, кум і кума.
19. Солод ситити,
Медок хмелити.
21. Гей, кум і куме,
Щоби і внукам
23. То пам'ятати.
Гей, кум і кума!..

Окремо слід звернути увагу на таку важливу прикмету, як перенасиченість тексту спонукальною модальністю: «Гей, око, Лада», «Гей, Ладо», «А ти, Перуне», «Дай зачекати», «Гей, купала» тощо. Цей текст, винятковий за численністю язичницьких символів, дивом дійшов з давніх віків до наших днів. Можна припускати давність його модальної й символічної образності у 700–1000 років і більше. Шкода, що не було зафіксовано наспів цієї купальської пісні. Але навіть наявний текст (дефектний у деталях) викликає історичний

інтерес і є достатньою базою для постановки ряду дослідницьких завдань.

Два з них будуть головними. Перше — це реконструкція **строфіки** тексту. Друге — встановлення **ритмоструктурного типу** купальської мелодії, з якою цей текст міг співатися.

Чим глибше етномузикологія пізнає народну творчість, тим менше залишається підстав дивуватися, що слов'янська народна творчість та інші, примітивніші культури зберігають лексичні, ритмічні, модальні та синтаксичні ознаки *архаїчного мислення*. До цього спадку «гуманітарної археології» належать також односкладні речення, вербоїди (яскравий приклад — інкорпоруєчі мови індіанських племен Америки), повтори та ритміко-текстові «заповнення» форми (імітативна, асемантична, ритмокомпенсуюча функція), різноманітні вигуки.


Якщо взяти до уваги первісну, вербально-кінетичну мову, насичену спонукальною модальністю, з розмитими (а точніше, ще не сформованими) обрисами типів речень, плюс до цього *діалогізм* мовлення, — то слід замислитися, як усі ці явища усна пам'ять *транспортує* крізь тисячоліття і навіть — десятки тисяч років. Загадка збереження духовної інформації ще від палеоліту має пояснення: так звана «первісна» людина виробила цілий арсенал логічних фігур, що забезпечують надійніше збереження культурних досягнень, аніж письмо й малювання. При переході на матеріально-знакову систему пам'яті «цивілізована» людина увільнилася від необхідності дотримуватися досконало розробленої мнемоніки палеолітично-неолітичної доби. І розпочалося *переписування історії*.

Сучасні культурологи і навіть деякі фольклористи іноді ставляться до архаїчних культур, як до цілком нібито доступних сучасній свідомості, лише якісно «зменшених» (*примітивних* з євроцентристського погляду). Так би мовити, все це «дитинство» людства — і античність, і тим більше палеоліт. Але поруч з цим загальновизнано, що антропогенні здобутки «первісного» суспільства — розвиток мислення, мови, мистецтва, окультурення рослин,

одомашнення тварин, — цивілізована людина повторити не в змозі. Аналогічно ми зупиняємося перед таємницями, які заховані у звичаях, обрядах, фольклорних текстах і мелодіях.

Наукове пізнання розпочинається з класифікації досліджуваних матеріалів. Перший крок до з'ясування типології пісні «Гей, око Лада» слід зробити через поділ купальського пісенного масиву на основні групи. Підставою слід обрати *міру* збереження у піснях *власне купальської «формульності»*.

Перша група — *респонсорно-діалогічні* пісні. Їх слід віднести до найбільш показових для святкування язичницьких Купалій. Саме ці пісні *структурно* уособлюють формульну емблематику купальських свят і донесли до наших днів питомі ознаки ритуально-купальського діалогізму.

Друга група — пісенні типи, *тотожні* з «Маланкою»³. Поширений ритм  віршова структура (5+4). (Між іншим, ця спільність типів варта окремого дослідження).

До третьої групи належать усі інші, — як правило, пізнішого походження, власне ігрові. Вони не завжди мають типологічні ознаки Купайла і вважаються такими *функційно* (бо виконуються на Купайла). Однак не виключено, що їх предтечею були *позаритуальні ігрові пісні*, які виконувалися в доісторичні часи після завершення магічно-ритуальних дійств на Лисих і Собіткових горах.

Отже, завдання типологічної ідентифікації полягає в тому, щоб знайти аргументи на користь того, до якої із цих трьох груп можна віднести пісенний текст «Гей, око Лада». А вже в залежності від цього вирішуватиметься й визначення строфіки цього тексту, записаного без мелодії.

Текст пісні «Гей, око Лада» — це лише пісня, далека від живої язичницької дійсності трансформа. Однак у тексті, не дивлячись на втрати, можна віднайти ознаки типової, «формульної» строфи. Аналіз доводить, що текст вказує на кілька споріднених різновидів основного **купальського типу**. Вони мають прикмети *респонсорного* виконання — озна-



ки діалогізму. В традиції останніх двох-трьох століть респонсія у купальських піснях звичайно обмежується першою строфою і виглядає як «заспів-соло — гурт». З другої строфи, як правило, усі зазначені складники форми співаються усім гуртом, хоча трапляється повернення до діалогізму і в подальших строфах.

Язичницька ритуальна праоснова збереглася у строфовій формі: *заспів* (З); магічна формула *волхва* (А); колективно-сугестивний *поклик-приспів* (П) «Іване, Йвашечку!» За цими індексами найтипівіша купальська пісенна форма матиме вигляд формули АП ||: З АП ||. Вона виникла з обрядової ситуації і дозволяє реконструювати перебіг купальського дійства III—II тис. до н. е. — I тис. н. е. «Обрамлену» форму (З АП між знаками репризи) можна позначити абстрагованими символами як АБА¹, де А — варійована формула заспіву-приспіву «На Йвана, Купайла» (тощо).

У язичництві ця форма постала як діалог «волхва» і «роду». Якщо умовно скористатися цією термінологічною «парою», то перший різновид купальських пісень (беручи до уваги взаємне розташування «роду» і «волхва»), що розпочинається з *заспіву—приспіву*⁴, слід визначити як послідовність «рід — волхв — рід»⁵ (приклад № 1). Заспів-приспів А за умов обрядово-магічної регламентації колись мав виконуватися родом (племенем). У фольклорі така фактура (у вигляді респонсії-перегуку соліста і гурту) рідко витримується від початку до кінця співу. Але беззаперечним свідченням саме такого виконання за віків живої магічної традиції є обрамовуючий заспів-приспів «Купала на Йвана» (приклад № 1, такти 1–2, 5–6). Він був незмінний (скоріш за все, це було згадування зовсім не «Купайла»), його функція юридична і сакральна — схвалення родом звертань волхва до богів Неба і Сонця. Зміст магічного ритуалу, зафіксований у будові музичної строфи, і дійшов до наших

днів у такій ясності, що декодування язичницького діалогізму «рід—волхв—рід» не викликає сумнівів⁶:

*Купала на Йвана!
Купався Йван да й у воду впа в.
Купала на Йвана!*

Другий різновид того ж пісенного типу розпочинається сольним заспівом. Його можна охарактеризувати як послідовність «**волхв — рід**»⁷. Перша строфа у символах виглядає як складена з А (двосегментного музично-віршового рядка) та П (приспіву) або в абстрагованих символах БА (бо перший різновид було позначено як АБА¹). Але з другої строфи у переважній частині випадків встановлюється тип, аналогічний першому різновиду, тобто АБА¹.

1. *Де купався Іван, доведеться й нам.
Приспів: Іване, Йвашеч[ку]!*
2. *Заспів: Іване, Йвашечку!
Через наше село піч везено.
Приспів: Іване, Йвашеч[ку]!*
3. *Заспів: Іване, Йвашечку!
Ой у тій печі три деркачі.
Приспів: Іване, Йвашеч[ку]!*
4. *Заспів: Іване, Йвашечку!
Що той перший деркач —
то ж [Яким]—солдат.
Приспів: Іване, Йвашеч[ку]!⁸ (тощо).*

Різновиди належать до одного пісенного типу. Відмінність лише у наявності або відсутності початкового заспіву на зразок «Купала на Йвана!» (порівн. приклади 1 та 2). Не виключено, що вони обидва побутували тисячу років тому на Лисих (купальських, собіткових) горах. Дуже вірогідний для умов язичницького діалогізму варіант «волхв—рід» (приклад 2, форма БА) — як той, що розпочинає *духовний провідник* (волхв). У сучасних умовах ку-

2. $\text{♩} = 54$
Solo 2 3 Coro 4 5 Solo

1. Де ку-пав-ся І-ван, до-ве-деть-ся й нам. І-ва-не. Йва-печ[ку]! 2-10. І-ва-не,
Йва-печ-ку! Че-рез на-ше се-ло пч-ве-зе-но. І-ва-не, Йва-печ[ку]!

пальських ігор його функції перебрав на себе *заспівувач-соліст* (солістка). Однак різновид «рід — волхв — рід» (приклад 1, форма АБА¹) також міг вживатися — як громадське ініціювання початку магічного дійства.

Цей основний купальський пісенний тип має ще й інші, але споріднені різновиди. Їх сумарний аналіз дозволяє висунути обґрунтовану гіпотезу відносно типології пісні «Гей, око Лада» та її строфіки.

Поширеним в народній традиції є третій різновид БА — без наступного переходу «вглиб строф» до форми АБА¹. Забігаючи дещо наперед, скажу, що саме він є особливо вагомим для строфічної реконструкції пісні «Гей, око Лада»⁹:

Да купався Йван, да й у воду впав.
Купала на Йвана.

Але перед тим, як висловлену думку ствердити остаточно, слід провести один дослід. Коли розбивати текст «Гей, око Лада» на дворядкові строфи, як вони показані у прикладові № 3, виникає неясність стосовно 4–8 рядків (за нумерацією на початку статті). Необхідно з'ясувати, чи це дефект співу (або запису), чи, можливо, тут маємо справу з *розширенням форми*.

Зрозуміло, зміст язичницького тексту (особливо тексту «волхва») був інший, ніж

теперішній. Слід також мати на увазі, що магічний спів супроводився рухами — і не лише «танцювальними па» чи хороводними кроками, як це спостерігається в сучасній традиції фольклорного виконавства. Ті рухи мали бути *частиною обрядового діалогу* — вони доповнювали, коментували помисли, слова, магічні формули. Без такого *кінетичного доповнення* зміст тексту та магічної дії залишається багато в чому загадковим. А ще була атрибутика, маски, жертвоприношення і багато іншого, про що можна тільки здогадуватися.

Ми, таким чином, зараз маємо справу і в пісні «Гей, око Лада», і в інших обрядових язичницьких піснях далеко не з тим, чим вони були у добу їх виникнення та реального магічного буття. Що в тексті пісні «Гей, око Лада» не породжує сумнівів, так це чудова, дивом збережена *перенасиченість спонукальною модальністю*. Вже одне це засвідчує давність тексту (насамперед його *синтаксичної структури*), вказує на зв'язки з епохою ревно-язичницького діалогізму, не втрачені й за тисячу років, з магічним дійством і чаклуванням.

До розгляду візьмемо кілька записів. Об'єднавчими ознаками буде *тема зачину* «Купався Іван та у воду впав» і *форма з приспівом* «Купала на Йвана» (зразки із *заспівом*, який є альтернативним, не мають для завдань аналізу суттєвого значення)¹⁰.

3.

Да ку-пав-ся Йван, да й у во-ду впав. Ку-па-ла на Йва-на.

4. $\text{♩} = 106$ Не дуже швидко



Ой ку-пав - ся Де-нис та й на гіл-ці по-вис. Ку - па - ла! На ку - па - ла хліб пек - ла,



на Пет - ра я ви - би - ра - ла, На на - пий ву - ли - ці Ку - па(ла)!

1. Ой купався Денис та й на гілці повис.
Купала!
2. На купала хліб пекла,
На Петра я вибирала,
На нашій вулиці
Купал(а)!

У цьому записі наче «порушено» форму. Співала у 1965 році жінка 1905 року народження, запис зроблено у Сумах. Шкода, що бракує довідки: як довго співачка жила у великому місті, коли залишила село, коли вивчила цю пісню і чи брала сама замолоду участь в Купаліях. Поставлені запитання показують, як важливо зазначати якнайповніший паспорт та біографічні відомості. У пісні скорочено типовий приспів (зразка «На Йвана, Купайла») до одного слова «Купала», а в кінці це слово «включене» у віршово-музичний сегмент «На нашій вулиці Купала». Так, як його розташовано у щойно поданому віршовому тексті, воно набуває значення «приспіву», хоч за змістом продовжує думку останнього вірша. У пісні є одна важлива для подальшого аналізу деталь. Це — поява трьох рядків замість попередніх (в експозиції) двох. Тобто, у 2-й строфі використовується прийом серіації (повторення), при цьому серіюється не цілий 2-сегментний рядок, а автономні коротші сегменти. Отже, цей приклад засвідчує, що розширення форми не чуже купальським

пісням. Наступний приклад № 5 підтверджує можливість такої видозміни форми¹¹.

1. Та купався Йван, да у воду впав.
2. Я його не пхала, він сам упав.
3. На Петра хліб пекла,
На Полупетра продавала,
А на Спаса купувала.

Можна безпідставно припускати, що пісня № 5, як доводять варіанти з зачином «Та купався Йван да у воду впав» (тощо), є «ліризованою» версією типової купальської респонсорної¹² форми, про яку йшлося вище. У пісні № 5 було випущено приспів зразка «Купала на Йвана». Модель протоваріанта можна відтворити:

1. Та купався Йван, да у воду впав.
[Купала на Йвана!]
2. Я його не пхала, він сам упав.
[Купала на Йвана!]
3. На Петра хліб пекла,
На Полупетра продавала,
А на Спаса купувала.
[Купала на Йвана!]

У такій моделі стає очевидною типова респонсорно-діалогічна форма, яка й послужила мнемонічним прототипом цієї «ліризованої»

5. Allegro



Та ку-пав - ся Йван, да у во - ду впав, Я йо-го не пха-ла, він сам у - пав. На Пет - ра



хліб пек - ла, На По-лу - пет-ра про-да - ва - ла, А на Спа-са ку-пу - ва - ла.

6. ♩ = 156 Рухливо

Ку-пав-ся І-ван та й у во-ду впав. Ку-па-ла на йва-на! І-шли ді-воч-ки по я-гі-доч-ки,
А мо-ло-ди-ці по по-лу-ни-ці. Скрізь во-да та ле-лі-я,
А на мо-рі хви-ля-б ми-ля. Ку-па-ла на йва-на!

пісні. У такій реставрованій версії-моделі унаочнюється «розширена» строфа з *додатковим рядком* — як і в прикладі № 3. Отже, у пісні № 5 знов-таки вжито *серіацію*. Згадані логічні фігури належать до широко вживаних ресурсів формотворення календарних пісень.

Нарешті, ще приклад — «симбіоз» купальської типу **ЗАП (=АБА¹)** із логічною фігурою *класифікації*, яка здійснена у вигляді відомої музичної форми *пара періодичностей*¹³.

1. Купався Іван та й у воду впав.

Купала на Йвана!

2. Ішли дівочки по ягідочки,

А молодіці по полуниці.

Скрізь вода та лелія,

А на морі хвиля — б миля.

Купала на Йвана!

Отже, якщо у прикладі № 5 відбулося «зняття» заспіву-приспіву в основному пісенному типі купальської, то у пісні № 6 утворено вже окремий підтип. Характерна його особливість — поєднання купальської форми **АП** та *серіації* з *класифікацією*. За допомогою останньої як *логічної фігури* утворено у 2-й строфі *пару періодичностей* (1-й клас послівок такти 5–8, другий — такти 9–10. Кожна послівка серіюється, повторюється двічі). Пара періодичностей (в буквальному, але частіше варійованому вигляді) досить часто вживається в ігрових веснянках¹⁴ та російських карагодних. Але домінуючою, жанрово-типологічною у пісні № 6 є *респонсорна купальська стро-*

фа. Друга, *розширена* строфа, належить до співочої версії з «додатковими» рядками (як відповідно 3-я у № 5 і 2 а у №№ 4, 6).

Тепер за аналогією можна стверджувати, що той самий прийом *розширення—серіації* спостерігаємо у 2-й строфі тексту пісні «Гей, око Ладове» (див. нижче варіант строфіки, де вірші згруповано у 7 «куплетів»).

Порівняльний аналіз тексту пісні «Гей, око Лада» із поданими вище різновидами купальських пісень діалогічної структури дає підстави для реконструкції *2-рядкової строфіки*:

1. Гей, око Лада, Леле Ладове!

Гей, око Ладове!

2. Ніч пропадає,

Бо око Лада

З води виходить,

Ладове свято

Нам приносить.

Гей, Ладю!

3. А ти, Перуне, отче над Ладом!

Гей, Перуне!

4. Дай дочекати Ладе купала.

Гей, купала!

5. А кум і кума — у нашу хату.

Гей, кум і кума!

6. Солод ситити, медок хмелити.

Гей, кум і куме!

7. Щоби і внукам то пам'ятати.

Гей, кум і кума!

Строфи 1, 3–7 вписуються у форму поданого вище наспіву № 6. 2-а строфа так само,

як показано, не становить винятку і вписується в типологію строфіки. Рядки 2-ї строфи співалися під варіантно-повторюваний мелодико-ритмічний зворот.

Проведене дослідження дозволяє говорити про два досягнутих результати: *перший* — що текст пісні «Гей, око Ладове» виконувався під респонсорно-купальський наспів будови **БА**; *другий* — було продемонстровано можливість застосування сучасних музично-етнологічних методів для критики, типології і текстології текстів, записаних без мелодій і з дефектами «задиктовування».

Можна ризикнути піти й далі: створити доказову модель ритмічної форми, у яку вкладався б наспів пісні «Гей, око Ладове». Значною мірою це доступно вже зараз. Подана трохи вище версія строфіки тексту «Гей, око Лада» без проблем вписується у ритміку музичного прикладу № 6.

Можна піти іще далі: створити гіпотетичну модель **наспіву**. Але це вже завдання майбутньої кібернетичної етномузикології, коли у пам'ять комп'ютера буде внесено весь (чи майже увесь) масив мелодій і текстів українського фольклору та будуть удосконалені програми автоматизованого аналізу фольклорних текстів, піонером створення яких свого часу виступив Володимир Гошовський¹⁵.

¹ Квітка К. Українські народні мелодії. — К., 1922. — С. 8. Там же у виносці Квітка посилається на працю: Hornbostel E. Musik der Naturvölker, *догичну до теми*.

² Записала у серпні 1959 р. Л. Вороніна в с. Ясені Рожнятівського р-ну на Станіславщині від селянина Левицького, 65 р. Рукоп. фонди ІМФЕ, ф. 14—5, од. зб. 264, арк. 44—45. Надрук. у зб.: «Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року» / Упоряд. О. Дей, А. Гуменюк. — К., 1963. — С. 35, приміт на с. 622. В публікації є окремі неточності (у рядках 21 та 24 введено кличну форму, відсутню у рукопису, неповний паспорт).

³ Див.: Квітка К. Українські народні мелодії. Збірник. — № 115(78), 117(76). Пор. там же з маланковими: №№ 258(195), 259(695).

⁴ Текст на зразок «Купала на Йвана» тощо виступає в обох функціях і дає так званий «обрамлений» вид строфи.

⁵ Див. зразки: Квітка К. Українські народні мелодії. Збірник / Упоряд. та відредагував А. Іваницький. — К., 2005. — Ч. 1. — №№ 119(647), 120(82); Пісні Сумщини / Фольклорні записи В. В. Дубравіна. — К., 1989. — С. 171, 174, 175, 176 (перша на сторінці «Купала на Йвана») та ін.

⁶ Квітка К. Українські народні мелодії. — Ч. 1. — № 119(647). Зап. 1919 р. від Орини Довганюк, 50 р. с. Миколаївка Путивльського пов. Курської губ.

⁷ Див. зразки: Пісні Сумщини. — С. 166, 167, 177, 178, 179 та ін. численні джерела.

⁸ Записав О. А. Правдюк у 1959 р. в с. Сулимівка Барішівського р-ну Київської обл. від Галини Василівни Приходько та Наталі Корніївни Гордієнко, пенсійного віку. Фонди ІМФЕ, 14—10/694. Транскрибував А. Іваницький.

⁹ Матеріали до української етнології. — Л., 1918. — Т. 28. — С. 139.

¹⁰ Пісні Сумщини. — С. 179. Після другого рядка мною поставлено крапку. Останнє слово «купала» винесено в окремий рядок і вжито знак оклику.

¹¹ Квітка К. Українські народні мелодії. Збірник. — № 122(646). Пісня з Трипілля під Києвом.

¹² Докладніше про логічні й формотворчі фігури див. у роботі: Іваницький А. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). — К., 2003. **Респонсорність** — с. 10, 33, 37, 120 та ін.; **серіація, класифікація** — с. 48—51.

¹³ Пісні Сумщини, с. 167.

¹⁴ **Пара періодичностей**: Пісні Сумщини. Записи Дубравіна В. В. — К., 1989. — С. 147, 149 (без точної мелодичної повторності); Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд. О. Дей, А. Гуменюк. — К., 1963, нотний додаток №№ 21, 25; Квітка К. Українські народні мелодії. Збірник. — К., 2005, Ч. 1. — №№ 22(2), 102(5), 103(6); Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. — Тернопіль, 2001. — Ч. 2. — №№ 23, 145, 253, 410. **Серіація**: Пісні Сумщини, с. 153—154, 159; Ігри та пісні, №№ 1, 2, 24, 27, 25-а; Квітка К. Українські народні мелодії. — Ч. 1. — №№ 10(7), 326(16). **Серіація з класифікацією**: Ігри та пісні, №№ 3, 4, 17, 23; Квітка К. Українські народні мелодії. — Ч. 1. — № 17(8); Смоляк О., №№ 255—257 та ін.

¹⁵ Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического анализа музыкальных текстов / Сост., общ. ред. и предисл. В. Гошовского. — Ереван, 1977; Гошовский В. Горани. К типологии армянской песни (Опыт исследования с помощью ЭВМ). — Ереван, 1983; Алекперова А., Гошовский В. Знаки общности в мелодике кочари. Сравнительный семиологический анализ с помощью ЭВМ. — Баку, 1986.

The author of the article analyses Kupalo song and by the example of individually taken passages represents its origin and typological identification.