

<http://dx.doi.org/10.16926/j.2015.11.08>

Miroslava KARATCUBA
Національна Академія Наук України

«Жіночий принцип» як неодмінна структурна складова сербських ліричних народних балад

Анотація

У статті проаналізовано цілий комплекс мотивів сербських народних балад, в яких функціонує «жіночий принцип». Аналізуються різні групи балад, де представлені жіночі образи (матері, сестри, нареченої). У центрі уваги наукової статті перебувають характерні мотиви, вживані у народних баладах: родинне вбивство, отруєне вино, серце матері як жертва, стосунки між сестрами і братами, місце дівчини у новому домі.

Ключові слова: жіночий принцип, поетичні лейтмотиви, традиційні балади, сербські ліричні народні балади, жіночі типи.

Перша стратифікація, відповідно до жанрової класифікації народної поезії сербів, була запропонована В. Караджичем: «жіночі» – «ліричні» і «чоловічі» – «епічні» народні пісні, при чому показовим тут був підхід не лише до змістового наповнення тексту, а й до способу нарації. Так, «жіночі» пісні у цьому ключі нагадували своєрідний ліричний монолог, у той час, як «чоловічі» були розраховані на слухача. Подібні настанови не могли не позначитися і на способі виконання, відповідно, у ліричних піснях і баладах величезне значення надавалося співові і музичному супроводі, тоді як в епічних піснях важливішим був сам предмет зображення, насамперед перебіг подій, про які йшлося.

Останні ж декади ХХ століття характеризувалися новими дослідженнями у цій галузі, зокрема ґрунтовними працями – Х. Крневич «Антологія народних балад» (Белград, 1978), З.Каранович «Антологія српске лирске-епске усмене поезије» (Нови Сад, 1998) та інших авторів, де із урахуванням багатьох суміжних дисциплін було сформовано новий погляд на сприйняття народних поетичних творів, в основі якого було

збереження коріння первісної архаїчної культури (обряди і звичаї, міфологічно-календарні цикли, магичні й ритуальні дії). Важливе місце при цьому відводилося тим категоріям, які виявляли зв'язок із так званім «жіночим началом», чи, як його ще йменували дослідники, «жіночим принципом», що його покладено в основу багатьох обрядових дійств, адже і дійовими особами, і виконавицями, і поширювачами «жіночих пісень» і ліричних народних балад найчастіше виступали жінки.

Давнім пережитком сербської народнопоетичної творчості, як і усього слов'янського фольклору у давній фазі його побутування, є матріархальна основа, відчутна насамперед у характері взаємин усередині родини. Домінантним виступає образ матері – особи, що задіяна в усіх сегментах родинного життя і ритуальних дійствах. Дослідниками, серед них і А. Веселовським, було віднесено до матріархальних настанов як показової риси давніх ліричних і баладних народних текстів характер взаємин між братом і сестрою, а також дядьком (по материнській лінії) і племінником, що виступає його спадкоємцем (наприклад, «Гаја и његов ујак»).

Комплекс релігійних вірувань у матріархальні божества трансформувався згодом у вірування про віл з численними обрядовими пережитками, які особливо відчутні у ліричних піснях і баладах. Дослідник М. Павлович відносить ці тексти до загальної групи фольклорних творів із матріархальним культом, поширеним серед народів Середземномор'я. Аналізуючи релігію і міфологію давніх середземноморських цивілізацій, він згадує Богиню місяця, яка у далекі часи вважалася божеством тодішніх народів, що населяли країни середземноморського басейну. Ця богиня виступала у трьох символічних іпостасях: *матір-захисниця* (та, що народжує і надає захист); *коханка* (відтак, еротичне жіноче начало), *богиня смерті* (жіноче демонічне начало) (Павлович 1989, 115). Усна поетична традиція балканських народів зберігає цю культову тріаду, про що свідчать уявлення їх давніх племен – трачан, кельтів, іллірів.

Багатство згаданого «жіночого начала» демонструють численні ліричні пісні і балади з неодмінною міфологічною складовою. Баладу практично всі дослідники характеризують як «жіночий жанр» та ліро-епічну пісню. У ній простежується нелегка жіноча доля, жінка найчастіше є головною дійовою особою, своєрідним стрижнем образної системи, попри той факт, що чоловіче виконання баладного тексту теж є нормативним. Вихідним, стартовим, першим виступає образ жінки-матері, незаперечною тут залишається її дітородна функція, проте під питанням залишається її провідна функція у процесі виховання і формування дитини-особистості, де батькові теж відводиться керівна роль. Роль її як продовжувачки роду є складною, тому що до уваги треба брати її власний рід (з якого вона походить) і рід, до якого вона потрапляє після шлюбу і в якому народжує дитину. Сербська дослідниця С. Гароня-Радованац, звертаючись до цієї

теми, у якості прикладу наводить баладу «Сеја брата на вечеру звала» (Гароња-Радованац 2011, 88), де використано широковідомий сюжет, коли замість брата, що розповідає сестрі про здійснене ним вбивство, за яке йому обіцяли жорстоко помститися, сестра пропонує принести як ритуальне жертвування життя одного із своїх трьох синів. Тут, крім того, фігурує і образ невинної жертви, якою найчастіше виступає молодший із синів, якого обманом заманюють (нібито на весілля до дядька) до малознайомиї місцини, де позбавляють життя. Сюжет розвивається динамічно – квапливо приймається рішення, швидко розгортається дія – аж до неминучої жертви. Завершується балада традиційним моралістичним епілогом, в якому засуджується жорстокість і бездушність матері, що посилає безневинного сина на страту, щоправда відчутним є і той факт, що найбільший осуд викликає не самий страшний учинок матері, а те, що вона нехтує своїм прямим природним призначенням – бути матір'ю-захисницею, надаючи перевагу братові, тобто порушуючи патріархальний кодекс, захищаючи інтереси роду, з якого походить, а не до якого потрапляє унаслідок шлюбу. Роз'яснення ситуації варто шукати у більш давніх варіантах тексту, де ситуацію описано наступним чином: брат висловлює сестрі хвилювання за своє життя, точне формулювання, що ж саме він вчинив – відсутнє, і вимагає від сестри пожертвувати життям найменшого зі своїх синів. Мати посилає сина з вигаданою звісткою про дядьків шлюб на гору Велебіт, де на нього вже чекають вбивці. Безневинну жертву спалюють на вогні, проте перед смертю юнак звертається із промовистими словами осуду, жалю і любові до матері. Свідком монологу стає віла, яку до сліз вражає біль скривдженого юнацького серця, згодом саме віла позбавляє життя матір-убивцю. Всі подальші версії тексту, враховуючи і найпізніші варіанти, зафіксовані у XIX-XX ст., зведено до одного спільного сюжету, з постійними іменами, але наступного – соціального звучання – текстові надає той факт, що помсту-страту чинять одвічні протагоністи сербів – турки. Слушною видається тут думка Й. Пандуревич стосовно міфічної основи цього поетичного твору із реконструкцією «розлого шляху одного сюжету – від міфологічної пісні до історичної балади» (Пандуревич 2005, 103), а також думки, що матір, яка приносить у жертву свою дитину, є образом, де відчутні залишки первісного обрядового дійства і де виявляється амбівалентна природа материнства як такого: матір земна, як і Матір-земля, даючи життя усьому сущому, наділяються і повноваженнями його позбавити, виходячи із потреб власного роду (Пандуревич 2005, 89). Хоча, повертаючись до концепції А.Веселовського, доцільним видається розуміння коріння жертвопринесення саме у зв'язку із родовою спільнотою за походженням (матріархальне начало, рід по матері) на противагу родовим зв'язкам з боку чоловіка, що виступають уособленням патріархальних взаємин.

Стосунки сестри-брата теж відіграють важливу роль в міфологічній образній системі давніх баладних текстів. Показовою у цьому відношенні видається балада «*Бог ником дужан не остаје*», чий текст побутує у численних варіантах, – у довуківський період, зокрема, у збірнику Бабукича (XVIII ст.), у вуківському збірнику, а також у пізніших зразках – М. Сrpкіні, М. Клеут, Д. Райковича, М. Обрадовича, М. Кордунаша, С. Гароні-Радованац тощо. Усі сюжетні варіанти наведених збирачів і дослідників у різні століття зводяться до основної стрижневої події – ідилічних взаємин брата і сестри аж до моменту укладення ним шлюбу. Гармонійні стосунки між братом і сестрою зазнають трансформацій унаслідок шлюбної ініціації і приїзду чужинки, яка виявляє, на перший погляд, немотивовану неприязнь до його сестри, яку повсякчас намагається серйозно посварити із братом. У численних варіантах балади фігурує ціла низка страшних учинків, що їх коїть чужинка по відношенню до сестри чоловіка, об'єднує всі варіанти предмет, за допомогою якого здійснюється напад на сестру – ніж, що його вона отримала у подарок від улюбленого брата, і який викрадає злодійка-дружина. Найбільш розповсюджений варіант тексту, де фігурують наступні герої: брати – Павле (головний герой) і Радуде, а також сестра Єлиця і дружина Павла (у текстів – Павловиця). У баладі описуються три злочини Павловиці – вбивство улюбленого Павлового коня, згодом – сокола, а потім, коли не вдається посварити брата і сестру, – вбивство свого немовляти у колиці. Розлючений Павле, що повірив у непричетність сестри до перших двох злочинів, після смерті немовляти готовий помститися сестрі. Але Єлиця і тут виявляє широту своєї душі, приносить себе у жертву, пропонує братові прив'язати її до коня, аби той, рушивши, розніс її тіло в усі чотири боки. Брат так і чинить. Завершується балада алегоричною картиною справедливого покарання вбивці – тяжка хвороба вражає Павловицю (звернімо увагу на образність) – крізь кістки її трава проростає, у траві цій ховаються лютії змії. Павловиця просить чоловіка відвести її до церкви, біля якої поховано Єлицю, але індульгенції вбивця не дочекається – чим ближче Павловиця підходить до церкви, тим чутніше попередження не заходить до неї, – прощення їй не буде. Тоді Павловиця просить вбити її так, як було страчено Єлицю, аби тільки коні її живу не затоптали, чоловік так і вчиняє. Кожна крапля крові вбивці перетворюється на бур'ян та кропиву (порівняймо, з кожної невинної краплі крові Єлиці виростають дивовижні квітки і трави), на місці, де вона впала мертвою, виникає озеро, озером цим пливе кінь вороний, а за ним колиска дитяча, на колиці сидить сокіл, у колиці – хлопчик-немовлятко, під горлом у нього лежить материнська рука, в руці – тітчині ножі.

Якщо бачимо, образність тут відіграє неабияку роль, намагаючись дати оцінку сюжетній структурі балади, можна сформулювати психологічні

і антропологічні засади твору у наступний спосіб: сестра і досі залишається членом «материнської спільноти», що ще раз підтверджує тезу про матріархальні традиції у творі, але і дружина виступає не лише «чужинкою», інородним елементом, але і уособленням боротьби за нові засади адаптації у родині чоловіка, виходячи із патріархальних уявлень. Дослідниця Л. Бошкович репрезентує своє оригінальне бачення основної колізії цієї балади, зокрема, вбачає у міфічному компонентові сюжетного дійства залишки основного і найбільш віддаленого у часі прошарку тексту. Критичним, доленосним елементом сюжетної структури вона визначає момент роз'єднання брата із сестрою, а вдаючись до аналізу образу Павловиці і визначенню мотивації її вчинків, характеризує їх з позицій християнської етики як такі, що пояснюються несприйняттям чужинкою родової спільноти аж до несвідомого бажання тотальної руйнації її як уособлення давнього первісного матріархального устрою. Образ Павловиці, на думку дослідниці, побудований за моделлю «демонічної жіночої істоти», а здійснені нею символічні вбивства тварин – коня і сокола – розглядає не як вчинки-гріхи, а як необхідно обрядову складову на шляху до останньої жертви заради побудови справжньої родини (Бошкович 2005, 73).

Зауважимо, що весілля як обряд переходу до патріархального середовища виступає об'єктом зображення ще однієї відомої балади із збірки В. Караджича – *«Браћа и сестре»*. Мотив цієї балади фігурує у численних варіаціях, зокрема у Н. Беговича *«Сербські народні пісні із Луки і Банія»* (Загреб, 1885), Б. Крстича у виданні *«Індекс мотивів народних пісень балканських слов'ян (№ 618, Белград, 1985)»,* Г. Николича *«Сербські народні пісні, зібрані у Сремі»* (Нови Сад, 1888). У тексті, на думку С. Гарони-Радованац, майстерно відтворено драматичний момент зміни старої матріархальної системи на нову – патріархальну – саме через весільний обряд (Гароња-Радованац 2011, 98). Мати не має бажання видавати дочку заміж кудись далеко, вочевидь намагаючись втримати її у колі матріархальних звичаїв, у той час як брати, навпаки, хочуть влаштувати її весілля далеко від рідної родини, щоправда обіцяючи навідувати якомога частіше. Важливим тут є так званий обряд «ходіння», коли родина нареченої одразу після весілля відвідує її у новій родині, що є своєрідною запорукою утримання тісних зв'язків із рідним домом і родиною. Залишаючи свою домівку, переходячи до нової родини, сестра повинна вбити усіх своїх братів, ніби помстившись їм за необхідність порушення матріархальних звичаїв. Цікавим є наступне розгортання сюжету – бог посилає дівчині двох янголів, аби тимчасово оживити найменшого брата, який має допомогти здійснити завершення весільного перехідного обряду і навідати сестру у новій родині. І брат, і його кінь вже неживі, вони належать світу мертвих; сестра, звертаючись до брата, каже

йому, що він так потемнів, ніби із сирієї землі вийшов (Беговић 1985, 23). У заключній частині балади дівчина вирішує відмовитися від шлюбу, залишитися у рідній домівці із матір'ю, аби дбати про неї і її доглядати. Цей учинок можна вважати символічним поверненням до середовища, з якого дівчина вийшла, а також і ширше – до матріархальних канонів тодішнього світоустрою.

Вдаючись до глибшого аналізу взаємин сестри і братів, їх місця в образній системі народної балади, зауважимо, що самий факт нерозривного зв'язку братів і сестер, глибокої любові між ними теж сягає своїм корінням традицій матріархату. Показовими же рисами патріархального устрою, який поступово укорінюється у суспільстві, наділений і обряд переходу-сватання, коли дівчата потрапляють на чужу територію – родини свого чоловіка, залишивши матір і рідне вогнище, важливу роль відіграє брат нареченої, який є вихідцем із рідної родини, і передає її до родини нареченого.

Магічні вірування спостерігаються і в епічних баладах, зокрема у баладі «Женидба Милића барјактара» із збірки В. Караджича. Підступна краса як рок, сумні події під час весільного обряду (смерть через прокляття-заклинання) ведуть до загибелі дев'ятої у родині дочки Лепосави, так само як і її восьмох сестер, померлих від стріли через магичне заклинання. Відтак тут спостерігаємо переривання обряду переходу до іншої родини, у баладі майстерно відтворено весь трагізм недосягнутої мрії про щастя, якому на заваді стає раптова смерть молодих. Посилюється трагічний ефект оспівуванням краси дівчини, виконаним у класичних традиціях:

*Танка струка, а висока стаса, (Тоненька і висока),
Очи су јој два драга камена, (Очі її як коштовне каміння)
Зуби су јој два низа бисера (Зуби як дві нитки бісера)
Уста су јој кутија шећера; (Вуста у неї як коробочка цукру)
Кад говори ка' да голуб гуче, (Говорить, ніби голуб воркоче)
Кад се смије ка' да бисер сије... (Коли сміється, ніби бісер сяє – Переклад мій – М.К.)*

Недовговічна краса молодої нареченої близька до краси сонячного світла, поетичне коло замикається плачем-голосінням матері нареченого Міліча, замикається один цикл природних змін, приходить інший. Наречену ховають там, звідки ясне сонце подорожує, молодого ховають на протилежному боці світу, мати оплакуватиме його, коли сонце на захід попрямує (Диздаревић-Крњевић 1998, 265).

Образ нареченої, проте, може виконувати і другорядну роль, як, скажімо, у відомій баладі про «Павлови сватови» (Крстић, 620), адже головним негативним персонажем виступає мати молодого, яка не бажає бачити невістку у своєму домі. У баладі простежується мотив «отруєного вина», молодий не радить нареченій пити вино з келиха, що його має

піднести майбутня свекруха, а радить передати його деверю, а той куму. Молода слухає поради коханого, крапля з келиха падає на коня, – описується випадкова смерть тварини під час кривної жертви шлюбного обряду переходу. Тут бачимо ще один типовий жіночий персонаж, що зустрічається в баладах, – матір-отруйницю, а також і протиставлення двох жіночих начал (життєдайний принцип в образі нареченої, демонічний, хтонічний – в образі свекрухи).

Важливий обряд, який приходить на зміну успішному весільному, – шлюбна ініціація. Йдеться про першу шлюбну ніч, з якою був тісно пов'язаний мотив жертвування, адже наречений мав принести кривну жертву із кола найближчих родичів, наприклад, матір чи брата. Залишки цього давнього міфу зустрічаємо й у сербських народних баладах. Прикладом може служити мотив «материнського серця», яким жертвує заради нареченої син, його зустрічаємо у текстах народних балад Славонії і Срема. Під час першої шлюбної ночі наречена зажадала від чоловіка, аби він вбив свою матір, і як підтвердження-доказ приніс їй серце. Везучи серце матері, син-вбивця падає з коня, а материнське серце промовляє слова хвилювання до сина, які виступають свідченням святої материнської любові. А згодом, ніби протверезівши, син мріє спокутувати свій гріх, у текстах наявні різні варіації спроб реабілітувати себе, очистити своє сумління.

Тут паралельно згадується (у зв'язку із мотивом жертвопринесення материнського серця) сюжет хорватської народної балади про невдячного сина, яка має показовий дидактичний характер. Серце вбитої матері дорікає синові за вибір невістки без її поради, без її благословення і вимагає жертви-спокути. На тому місці, де син вбив матір, виконуючи забаганку молодій дружині, має бути збудована церква, а на олтарі покладене серце вбитої матері. Син десять років стояв на колінах перед олтарем з материнським серцем, опікувався бідними й убогими. Нарешті із серця матері виросла біла лілея – ознака, що він-таки спокутував свій гріх. Син знову одружився, цього разу шлюб його був щасливим. Відчутний перегук із сюжетом балад про жертвопринесення матері наявний у вірші відомого українського поета М. Вороного «*Легенда*». Жертвність материнської любові, широту материнської душі М. Вороний передає, свідомо залучаючи поетичні прийоми української ліричної пісні:

*... І серденько неньчине кров'ю стекло,
І ніжно від жалю воно прорекло:
Ой леле! – воно прорекло: ...
Востаннє озвалось до сина в ту мить:
“Мій любий, ти впав... Чи тебе не болить?”
Ой леле – тебе не болить?” (Вороний 1989, 59).*

Коли ж «чужинка» таки потрапляє до нової патріархальної родини, її взаємини із новоспеченими родичами складаються дуже складно. У баладі «*Їемакиња Мара*» головна героїня, слідуєчи материнським настановам, не розмовляла із чоловіком протягом трьох років, уникала стосунків із ним, не народила йому синів, і він вирішив одружитися з іншою жінкою. На весіллі Мара тримала свічку молодим, підпалила рукав молодої, аби чоловік не зміг залишитися із новою дружиною, – так і сталося, він повернувся до колишньої дружини.

Коріння цієї родинної балади сягає, на думку С. Гарони-Радованац, давніх міфологічних традицій, відповідно до змістового наповнення старовинного первісного обряду, дія якого була пов'язана із реаліями небесного світоустрою, сюжетні аналогії тут одразу відчутні: *„Сонце узяло шлюб із дівчиною, але вона три роки мовчала, не розмовляла. Тоді сонце замінило її на зірку Даницю. Остання замішувала хліб, а перша дружина тримала свічку. Свічка в її руці догоріла до самісіньких пальців. Даниця каже їй: «Ти ж німа, а не сліпа». Перша дружина їй відповідає, що своїми діями, як і мовчанням, засвідчує повагу до свекра, свекрухи і Сонця». Коли почули, що перша дружина говорить, Даницю вигнали геть»* (Переклад мій – М.К.) (Крстић 1984, 614).

Давній текст дає нам уявлення про зв'язок із культом сонця і весільним обрядом, вимальовуються наступні етапи трансформації: молодий – Сонце, наречена – звичайна смертна жінка. Важливим компонентом виступає мовчання нареченої, яке логічно пов'язується із заборонаю, табу і острахом перед обрядом шлюбної ініціації, щось на зразок важких завдань, які даються перед шлюбом у казці, аби отримати статус божественної (безсмертної) нареченої. Але тут виникає складність, адже наречений, Сонце, не хоче так довго чекати, тоді з'являється зірка Даниця, суперниця. Далі драматична дія розгортається відповідно до «жіночого принципу» боротьби за нареченого. У свою чергу, у баладі «*Їемакиња Мара*» замість божественних істот маємо земних (Сонце – пан Павле, свекор і свекруха теж набувають реальних рис і виступають повноправними членами патріархальної спільноти). Важливою виступає також функція матері нареченої, вочевидь її образ сформовано під впливом давніх вірувань про богиню-матір, яка дає дочці пораду (мабуть, поряд із класичним обрядом розчісування нареченої).

Інший різновид образу суперниці – віла-суперниця, образ якої розкривається у боротьбі за кохання головного героя. Найяскравішого висвітлення цей образ набуває у народній баладі про деверя і сноху. Старий зразок тексту із збірки Обрадовича (1891) зберігає класичні міфологічні уявлення, наприклад, жінка жаліється квітам, що чоловік уже дев'ять років не навідує її у ліжку, свідком цього діалогу стає його матір, яка розуміє, що її син нехтує подружніми обов'язками через пристрасть до

віли. Мати намагається вирішити конфліктну ситуацію і зберегти родину, на її думку, син Іван має залишитися із дружиною Марою, а не з білою вілою. Аби допомогти невістці позбутися небажаної суперниці, мати Івана б'є вілу аж до крові, як результат – Іван залишається із дружиною Марою, а біла віла знаходить притулок у горах. Ще на один сюжетний варіант натрапляємо у тексті відомої родинної балади *«Голуб гуче, голубица неће»*, де замість свекрухи, дівер стоїть на сторожі дотримання традицій – рятує шлюб брата і його дружини від загрози в особі уже не віли, а братової коханки, наділеної ознаками хтонічної істоти.

Повертаючись до образу віли у народній баладі, та й загалом у сербській народній творчості, зауважимо, що провідне тематичне місце відводиться зображенню її протистояння із героєм (јунаком). Найдавніші пам'ятки, серед них виділимо як показовий і широковідомий текст балади *«Зидање Скадра»*, ще зберігають згадки про людську жертву, замувану під час будівництва, віла у цих текстах фігурує як уособлення жіночого демонічного божества у людській подобі, герой виступає її земним протагоністом, виконує її побажання щодо необхідної людської жертви. Якщо у подібних текстах можна говорити про домінування віли над героєм, то у пізніх варіантах уже простежується заявлене вище протистояння між жіночим і божественним началом в особі віли і приземленим, людським, в особі героя. У якості прикладу С. Гароня-Радованац наводить відомий народнопоетичний твір *«Град градио млад Јовица»* («Будував місто молодий Йовица»), сюжетні колізії якого вона пов'язує із зміною теогонічних систем – від поганських уявлень до монотеїзму (Гароня-Радованац 2011, 88). Необхідний ритуал принесення кровної жертви жіночому божеству замінюється відкритим конфліктом жіночого і чоловічого принципів світоустрою, у цьому зіткненні перемогу отримує герой, отже чоловіче начало. Віла як істота, що уособлює матриархальні традиції, поступається своїм керівним місцем герою, що є уособленням патріархального світопорядку. Більше того, віла мріє поділитися своїми магічними уміннями із героєм (передає йому «три рослини», щоб полегшити звільнення), герой починає вірити у власну (чоловічу й людську) силу.

Еротичне жіноче начало, про яке вже йшлося раніше (згадаймо, класифікаційний поділ героїнь: матір-захисниця, коханка і богиня смерті) дослідники (зокрема, С. Гароня-Радованац і Х. Крневич) відстежують в образній системі балади *«Девојка која гради церкву»*. Необхідні еротичні атрибути вони пов'язують із такими сюжетними складовими як вимірювання довжини волосся шаблею, замикання дівчини у темниці тощо, які наявні навіть у найдавніших варіантах текстів балад з Ерлангенського рукопису XVIII ст. Так, у цій старій пам'ятці фігурує безіменна дівчина-будівниця, що мурує церкву з місяця й зірок, ікони

«малое очима», церкву відкриває списом з коня, супроводжується її поява усталеною магічною формулою, що залишається незмінною і у подальших варіантах тексту пізнішої доби: «То се чудо чак до цара чуло! / Маче царе два улака млада / доведите ље-поту дјевојку / што је звезде с неба забјала...» («Це диво й до царя дійшло! / Посилає цар двох воїнів молодих/ довести красу дівочу/ тієї дівчини, що зірки з неба брала...») (Переклад мій – М.К.) “ (Крњевић 1998, 141). Відтак, жінка-божество, жінка-героїня, жінка-воїн, що скаче верхи із списом, приборкується героєм-чоловіком, у цьому тексті – царем, який позбавляє її магічних якостей, її залежність від нього ще посилюється після укладення з ним шлюбу. Тут доцільним видається порівняння із близьким мотивом про шлюб головного героя і віли.

Підсумовуючи, можемо засвідчити наявність розлогої галереї жіночих образів у їх складних взаєминах із представниками чоловічої статі, з якими пов’язується різне функціональне навантаження: жінка-захисниця, основне завдання якої боронити рідну домівку і близьких, жінка-коханка як уособлення жіночої вроди і звабливості, жінка-мати (тут ми маємо різні образні ознаки, оскільки неоднозначним видається значення наповнення образу матері сина і дочки, нагадаємо, що до образу матері залучаємо і свекруху, і майбутню тещу, що готує дочку до обряду шлюбної ініціації), дівчина-сестра у її непростих стосунках із братами, дівчина-наречена. Величезне значення має при переході від материнсько-батьківської родини до родини майбутнього чоловіка опозиція *свій-чужий*.

Список літератури

- Беговић Н., 1885, *Српске народне пјесме из Лике и Баније, у Загребу, Београд*.
- Бошковић Л., 2005, „Бог ником дужан не остаје“ : *слојевитост фолклорног текста и ресемантизација мотива, Зборник МС за књижевност и језик, књ. LIII, Београд*.
- Вороний М., 1989, *Твори, Київ*.
- Гароња-Радованац С., 2011, *Матријархални обредни прежици („женско начело“) у нашим народним баладама, Жива реч, Београд*.
- Диздаревић Крњевић Х., 1998, *Фрагменти о „Ерлангенском рукопису“, Књижевна историја, Београд*.
- Krstić В., 1984, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena, Београд*.
- Павловић, 1989, *Антологија лирске народне поезије, Београд*.
- Пандуревић Ј., 2005, *Народне пјесме о жени која жртвује сина да би сачувао брата, Зборник МС за књижевност и језик, књ. LIII, Нови Сад*.

Розенфельд А.З., Ворожейкина З.Н., 1973, *К истории сюжета “Сердце матери” в славянских литературах, Славянские страны и русская литература*, Ленинград.

“Feminine Principle” as Necessary Structural Constituent of the Serbian Lyric Folk Ballads

Summary

This article discusses the complex motifs in Serbian folk ballads in which we find a kind of “Feminine principle”. The types of ballads were analyzed, in which, through female types (mother, sister, bride). In a spotlight in scientific research are poetic motifs of spells, poisoned wine, mother’s heart, relationship between sisters and brothers and woman position in a new home (sister – “foreigner”).

Keywords: feminine principle, poetic motifs, traditional ballades, Serbian lyric folk ballads, female types.