

ЯКУБОВСЬКИЙ Віталій, аспірант **МУЗИКА УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ**

У статті на основі дослідження наукових джерел, записів, публікацій розглядається музичний аспект вертепного театру, зокрема двох його частин: релігійної (побожно́ї) та народної (світської).

The article is based on scientific research sources, records and publications considered musical theater aspect vertep, including its two parts: the religious (pious) and national (secular).

Вертепна драма привертала і привертає увагу багатьох дослідників, як сучасних, так і зарубіжних, а також тих, котрі творили свої шедеври у дожовтневий період. Музичний чинник у вертепі відіграє важливу роль і є обов'язковою складовою вертепної драми. Всі без винятку наші музикознавці вивчають так звану професійну культуру. Вони звертаються до вивчення вертепу принагідно. Для них важливою є вчена культура, а не народна. Музика українського народного вертепу несе велике навантаження. Багато дослідників висловлювалися з цього приводу, але першими про це зазначили: М.О. Грінченко (1922 р.), Л.Б. Архимович (1964 р.; 1973 р.; 1957 р.; 1976 р.), а значно пізніше – М.Д. Копиця (1976 р.), О.Я. Шресер-Ткаченко (1980 р.), Л.П. Корній (1993 р.). Відомості про вертеп почали фіксувати пізно, збирацька робота не була інтенсивною, масштабною; вона велася за недосконалою методикою, то ж не дивно, що сучасний дослідник, на жаль, має не повне уявлення про музику зафіксованих вистав, її зв'язків з театром, живописом, архітектурою минулих часів [8; 294].

Найповніше представлена музика сокириньцького вертепу. На цьому матеріалі були зроблені висновки в цілому про музику українського вертепу. Матеріал цінний, але не достатній. Характеристика музичного чинника є неповною, неточною, необ'єктивною. Характеризуючи музичний чинник у вертепі, необхідно брати до уваги ряд моментів. Джерельну базу не можна аж ніяк зводити до сокириньцької вистави. Вертеп – явище фольклорної культури (досі жоден музикознавець не брав до уваги цього важливого моменту). Дослідник має пам'ятати, що вертеп – синтез мистецтв, художня цілісність. Музичний аспект вертепу має таку структуру: пісня (духовна і світська), танець, інструментальний супровід. Пісенний репертуар неоднаковий за складом своїх творів і повнотою. Ті самі пісні представлені не в усіх виставах. Наприклад: духовна пісня звучала у першій частині вистави, а у сокириньцькому вертепі виконувалася циганська пісня. Окрім пісенного репертуару у вертепних дійствах присутні танці, без яких не можна уявити народну виставу.

Танець. Є обов'язковою складовою українського народного вертепу. Він відіграв важливу роль у народній (світській) частині вертепного дійства. Через танець передавався настрій учасників, зображався їхній національний колорит. Недаремно російський учений І.П. Єрьомін сказав: «Танець – найбільш ефективний атракціон драми» [8; 294]. Дослідники були позбавлені можливості робити висновки на основі аналізу конкретного матеріалу. Рукописні джерела, які були

опубліковані подають не багато інформації.

У Новгород-Сіверському варіанті вертепної вистави, запис якого здійснив М.К. Чалий, про танець сказано наступне: Дід і Баба танцюють і співають «Ой під вишенькою, під черешенькою...». У тексті вистави зазначено, що персонажі танцюють, але танці не називаються [9; 33].

Зразок вертепної вистави за описом дослідника О.В. Терещенка: В палаці Ірода бенкет і музика. Ірод танцює з Іродіадою.

У вертепі з Куп'янщини (XIX ст.) записаному А. Селівановим, про танець, зазначається: «За сценою грають на бандурі і Запорожець танцює з дебелою жінкою, потім обіймає її, цілує і вони йдуть зі сцени» [7; 514].

У Батуринському варіанті вертепу, записаному Ю. Жалковським спостерігаємо таке: «Гулянка, участь у якій беруть усі ляльки; Запорожець танцює» [6; 164].

Любомльська шопка: Волан і Малгожатка танцюють; Дід танцює з Малгожаткою; Циган танцює з Малгожаткою; Мельник танцює з Малгожаткою.

Інструментальний супровід. Не менш важливу роль у вертепних виставах народної частини відіграла присутність інструментального ансамблю-супроводу, адже без нього ми не можемо собі уявити танці, пісні, веселу атмосферу, настроїв учасників тощо. Інформацію про інструментальний супровід маємо загальну. Записувачі не залишили характеристики виконавства в галузі інструментальної музики. Наприклад, М. Чалий зазначав: «Під час вистави гриміла троїста музика: Бузука – батько на контрабасі, Бузука – син – перша скрипка, а Трясобород – друга» [9; 27].

У шопці з Житомира, яку записав український дослідник В. Кравченко від А. Смерди, читаємо: «Музик двоє – один грає на балабайку, другий – на гітару. Але давніш, як ще не було своїх хлопців, то грав тільки один – на гармонію. Коли є грамофон, то музики не потрібні» [5; 47].

У текстах вистав зафіксовано наступні відомості про інструментальний супровід: скрипка, барабан (сокиринецький, турівський, хорольський варіанти); контрабас і дві скрипки (новгород-сіверський варіант); бандура (куп'янський вертеп XIX ст.); гармошка чи скрипка (скалецька шопка); балалайка і гітара (житомирська шопка); гармошка (настасівський вертеп).

Музика у вертепі виконує важливу драматургічну функцію. Вона звучить у переломні, конфліктні моменти драми, передвіщає появу героїв, розкриває зміст, коментує дію і композиційно її завершує. Характеризуються персонажі через жанр канта (перша частина) чи танцю-пісні (друга частина), причому враховуються їх індивідуальні особливості. Важливою особливістю вертепних кантів є їх поспівково-інтонаційний і варіаційний розвиток. В основі кожного – певна поспівка-тема, котра варіантно розвивається. На її видозмінах ґрунтуються нові теми-поспівки і нові канти [2; 23]. Наявність у кантах певної системи

поспівок (прийом, типовий для партесного співу) свідчить, що автори цього виду мистецтва – учні братських шкіл, колегіумів та Києво-Могилянської Академії. Великий досвід невідомих майстрів відчувається і в драматургії побудови п'єс, практичному використанні законів шкільної драми [2; 23].

Професійне музичне мислення вплинуло також на народну пісню і колядку, які у вертепі розвивалися за логікою варіантно-поспівкового проростання («Нова радість стала» і «Ой під вишнею»). Вертеп розвинувся у професійному середовищі, хоч дуже швидко став одним з улюблених у народі видів мистецтва. Перша частина вертепу у XIX ст. перетворилася у народну драму соціально-викривального змісту, де в сатиричному плані показувалося самодержавство і панство. У другій частині лялькові п'єси перетворилися в сценічні композиції з живими дійовими особами. Образи вертепної драми своєрідно переосмислювалися в творчості М. Гоголя, чимало сюжетів якого лягли в основу опер відомих композиторів – М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Мусоргського, М. Лисенка.

Відомості про українську пісню

Вертеп	Пісня	
	<i>Духовна</i>	<i>Світська</i>
Волинський (публікація І.Я. Франка)	0	3
Сокиринський	27	3
Турівський	13	3
Новгород-Сіверський	7	4
Скалецька шопка	1	2
Кобилівський	1	6
Славутинський (запис В. Мошкова 1897р.)	12	0
Славутинський (запис В. Пруса 1928р.)	6	2
Житомирська шопка	2	3
Коляда з ляльковим вертепом (Гуцульщина)	1	0
Хорольський	9	0
Батуринський	5	8
Імстичівський (Закарпаття)	0	0
Настасівський	0	11
Любомльська шопка	0	2

Про народну пісню у виставах є лише кілька висловлювань. Наприклад, В. Щурат писав: «Пісенний репертуар, яким розпоряджається вертеп (бодай у Галичині) не є сталий» [11; 6].

Не можна не погодитись з дослідником Є. Марковським, котрий зазначав, що у виставі батуринського вертепу «співають уже сучасних записів народніх пісень, зафіксованих хоча-б у Чубинського, як «Шелест, шелест по долині», «Ой учора орав, і сьогодні орав», «Дівчинонько, сіра утко, вийди на улицю хоч не хутко» [6; 168].

М. Копиця, у праці про музику у вертепі, стверджує, що «не всі народи, представлені у «Вертепі», характеризуються своїми

національними танцями. Так, циган, мадьяр танцюють під українського козачка. Це свідчить, що деякі національності були мало поширені, чи повністю асимілювалися серед населення тодішньої України» [2; 22 – 23]. Причина, швидше за все, полягає у тому, що вертепник просто не знав танцювальних мелодій згаданих народів.

I. Духовна (релігійна) частина вертепу. Перша дія вертепу починалася кантом «Пінію время», під час виконання якого на сцені з'являлася лялька-паламар і засвічувала свічки. Хор, за лаштунками сцени, співав два урочисті канти про народження Ісуса Христа, потім звучала традиційна народна колядка «Нова радість стала». Вона подавалася у двоголошому виконанні, ближчому до народного багатоголосся [10; 98]. В релігійній дії вертепного дійства хор є невід'ємною частиною вистави і виконує функцію допоміжного персонажа. Він мав ті самі драматургічні функції, які сформувалися в «серйозній» частині драми. Хор у вертепі, як і в різдвяній драмі, славить народження Ісуса піснями – «Ангели, знизайтесь», «Слава буди в вишних Богу» (так звана панегірична функція). Спостерігаємо його текстову близькість зі співом ангелів «Слава в вишних буди в єдиному Богу» звучить у тій самій ситуації [3; 65]. Аналогічно до різдвяних драм, хор у вертепі в співах «Перестань ридати, печальна мати», «Не плач, Рахиле!» висловлює співчуття матерям, у яких Ірод убив дітей, і сповіщає, що вони в раю (тут бачимо співчувально-оплакувальну та віщувальну функції). Хор у вертепі, як і в різдвяних драмах, засуджує вчинок Ірода піснею «Дерзай од смерти» (засуджувальна функція). Мають місце у вертепі співи хору, які роз'яснюють сценічну ситуацію («Ірод неситий», «Шедше тріє царі» тощо); хор іноді співає про події, які відбуватимуться у наступних сценах. Закінчується вертепне дійство першої частини співом хору пісні «Не відав же он, що істребиться», який розмірковує над злочином Ірода і має морально-дидактичну функцію. Тут йдеться про появу Смерті, Чорта й про покарання дітовбивці Ірода.

Значні схожості помітні також у віршово-структурних особливостях музичних номерів у драмах і вертепі, а також у належності цих номерів до жанру духовного канта. Таким чином, як музична частина шкільних драм, так і вертеп складалися з завершених музичних номерів. Спів різних словесних текстів на один і той самий музичний матеріал, а також варіантно-варіаційне співвідношення між більшістю кантів свідчить про музично-драматургічну єдність першої дії вертепу і про зародження прийомів наскрізного розвитку. Автори шкільних драм прагнули до такої музичної єдності, і, мабуть, зі шкільної драми вона перейшла у вертеп [3; 66].

Про стилістичне оновлення духовної музики свідчить і ритмічний бік наспівів. П'ятилінійний запис не міг передавати всього багатства імпровізаційної ритміки, характерної для монодичного співу зі знаменною системою запису. П'ятилінійна система запису не перевела монодію в нову метроритмічну систему відразу і ще, досить часто, спостерігаємо ритмічну свободу, характерну для давніх традицій

знаменного співу [3; 86]. Саме в декламаційних розспіваних і кантиєнних монодичних зразках музичними засобами досягалася емоційна виразовість. В монодії виділяються такі емоційні стани, як: сумно-ліричний з тенденцією до драматизації, світло-ліричний зі споглядально-умиротвореним відтінком та радісно-величавий. З монодією особливо тісно пов'язані духовні канти, зокрема ті, що звучали в шкільній драмі.

Зародження нового музичного мислення проявилось і в особливостях формотворення та композиціях духовної музики. У монодії спостерігається відхід від нормативних композицій з формульно-поспівковою структурою [3; 99]. Особливо яскравим свідченням музичного формотворення є наспіви, в композиціях яких періодично повторюється розгорнута музична побудова [4; 102]. Значне місце в кантах займає повторність як один з важливих принципів організації музичної форми. Одним з чинників, який сприяв виникненню повторності тематичного матеріалу був текст. Спільним джерелом для шкільної драми і духовного канта була й церковна гімнографія, яка використовувалася в Богослужінні. Духовні канти та шкільна драма становлять новий етап втілення релігійної тематики. Саме у церковній гімнографії, шкільній драмі і духовних кантах, які належали до однієї «календарної» групи, спостерігаються типологічно спільні риси і зв'язки [3; 124].

Більшість дослідників (І. Франко, М. Возняк, П. Морозов, В. Резанов та ін.) вважали, що творці вертепу спиралися на вертепну драму. Як і в різдвяній драмі, у першій дії вертепу спів хору поєднувався з монологіями та діалогами персонажів. У першій дії вертепу і різдвяній драмі виступають майже ті самі дійові особи, за винятком алегоричних персонажів різдвяної драми, яких немає у вертепній драмі [4; 136]. Центральною подією сюжету є народження Ісуса Христа. Він (сюжет – В.Я.) розгортається навколо трьох ситуацій: перша – про пастухів; друга – про трьох волхвів (царів); третя – про юдейського царя Ірода та його злочин.

Композиція першої дії вертепу (як і різдвяної драми) складалася з таких основних частин драми: прологу, протасису (експозиція), епітасису (розвиток дії, зав'язка), катастасису, де інтрига досягає найвищого розвитку (кульмінація), катастрофи (заклучна частина, що приводить до розв'язки), а також епілогу [4; 137 – 138]. У драматургії вертепу особливу, важливу роль відігравала музика. У вертепних виставах брав участь чотири – п'ятиголосий хор та інструментальний ансамбль, які містилися за сценою. У першій дії співав хор (майже в усіх вяхах, крім 11-ї, де виступала одна дійова особа – Смерть); в 3-й яві виконувався танець-козачок «Дудочка», під який танцювали пастухи після того, як відвідали народження Ісуса Христа. У Сокиринському списку, опублікованому Є. Марковським, хорові співи названі піснями. Віршова структура хорових пісень вертепу таж сама, що й кантів. Їм властиве силабічне віршування з суміжним римунням. Віршова

будова хорових пісень строфічна.

Музичні особливості хорових пісень першої дії вертепу такі самі, як і кантів. Вони, власне, були кантами. Віршовій строфі відповідає музична строфа, а віршовому рядкові здебільшого – музичний рядок. При цьому яскраво проявляються музичні формотворчі особливості. Суттєву роль у формі відіграє повторність музичних побудов (рядків). Повторюються переважно рядки, які римуються між собою [4; 141].

Для першої дії вертепу характерна **єдність музичних номерів**. Це досягається двома способами: 1. Творець музики вертепу повторював кант того самого музичного змісту з різним текстом у різних явах, пов'язаних з тим самим сюжетним мотивом і відповідними персонажами. Така повторність простежується у явах, пов'язаних з Іродом. 2. Між усіма кантами, крім першого, існує мелодична та ладо-гармонічна єдність. Мелодико-гармонічне ядро кантів вертепу має прямі аналогії у поширених українських кантах. У кантах, які співаються в явах, що стосуються Ірода, драматизується драматичний зміст. В мелодиці цих кантів монотонно повторюється та сама тритактова музична побудова суворого характеру. В інших кантах, у яких висловлюється співчуття матерям, виділяються жалібні інтонації. Усе вищесказане свідчить про **професійні** засади музичної драматургії першої дії вертепу та опору творця музики вертепу на кантові традиції. В цілому драматургічна функція музики першої дії – переважно пояснююча, коментуюча, така, що допомагає розвиткові дії [5; 23].

Отже, ознайомившись з численними публікаціями, матеріалами, які містять інформацію про музику українського вертепу, можемо наголосити на тому, що вже в першій дії вертепу ми бачимо використання різновидів кантів, які вже у XVII ст. стали одними з найпоширеніших і найпопулярніших побутових жанрів на Україні. Також спостерігаємо наявність обов'язкових різноманітних жанрів кантів, таких як: урочисті піснеспіви, ліричну оповідь, колядки, драматичне остинато тощо.

II. Народна (світська) частина вертепу. У світській (народній) дії вертепу переплелися різні традиції. Вона виникла на основі інтермедій українських шкільних драм, які виконувалися між «серйозними» діями. Так, у другій дії вертепу, є багато схожого з інтермедіями до «Комічеського дійства» М. Довгалевського та до п'єси Г. Кониського «Воскресеніє мертвих» [4; 143]. Своїм змістом і художнім строем народна частина вистави була повернена до дійсності й стала демократичною, наближеною до народу та його сприйняття. Вона відзначалася сатиричною загостреністю, показувала головного героя з народу енергійним і кмітливим (Запорожець). Автори вертепної драми другोї дії прагнули розвеселити, розсмішити глядача, і на це було спрямовано цілий ряд комічних сюжетних ситуацій, які є майже в кожній яві. Швидко змінювалися короткі яви (їх було 30) та численні персонажі: Запорожець, Дід і Баба; Солдат і красуня Дарія Іванівна; Гусар (угорець) і Мадярка; Циган, Циганка і Циганча; Поляк і Полька; Єврей із

Єврейкою, Хвеська-шинкарка; Клим і його жінка; Піп, Дяк, Учень, Чорт, Коза, «нищий» Савочка. Персонажі обмінювалися дотепами, цілувалися, билися, кричали, ворожили, пили горілку, – усе це створювало веселе й динамічне видовище. Центральне місце у другій дії вертепу займав чи не найголовніший позитивний персонаж Запорожець – український національний герой. Він був більший за розміром від усіх інших ляльок. На голові в нього – чуб-оселедець, мав довгі вуса. Носив червоні широкі шаровари, синій жупан, підперезаний рожевим поясом. У його руках – булава, а за спиною – бандура [4; 146].

Музика другої дії вертепу виконувала важливу драматургічну функцію. Через музичні номери здійснювалася характеристика персонажів. Вона створювалася через пісню і танець, сприяла створенню життєрадісного й веселого настрою вистави. В цій дії рідко співав хор. Тут віддавалася перевага танцям, сольним номерам із супроводом, дуетам. У цій дії вертепу найчастіше виконувалися танці й танцювальні пісні. Танцювала більшість персонажів, і в їхньому танці виражався властивий їхній ролі характер. Танці були переважно парні: танцювали Дід з Бабою, Солдат з красунею Дарією Іванівною, Гусар з Мадяркою, Поляк із Полькою, Запорожець із Хвеською, Клим із жінкою, Єврей з Єврейкою. Були й сольні танці. Найчастіше сам танцював головний персонаж другої дії Запорожець (усього чотири танці). Насичення майже всієї народної дії вертепу козацькими ритмами та закінчення її популярним танцем – горлицею надавали оптимістичного, веселого тону й увиразнювало український національний колорит. Іноді танці виконувалися зі співом. Також ми спостерігаємо сольну епічну пісню Запорожця «Та не буде лучше, та не буде краще, як у нас та на Україні». Вона виникла за часів Хмельниччини. У ній йдеться про визволення України від польського поневолення і прославляється здобута воля. Вона характеризує героїчну постать Запорожця як патріота України. У заключній яві другої дії виконувалася світло-лірична триголоса хорова пісня-кант «Мати Божа сама єдина та вродила Ісуса Христа Діва Марія». У ній йшлося про події, що розгорталися в першій дії.

Музика другої дії вертепної драми складалася з ряду побутових інтермедій і була побудована на народнопісенному й народнотанцювальному матеріалі. За її допомогою створювалися конкретні характеристики образів. Музика підкреслювала риси типового в кожному з персонажів, а крім того об'єднувала багато епізодів другої дії в одне драматургічне ціле. Пісня й танець виступають у другій дії як своєрідне узагальнення того чи іншого моменту й ситуації за допомогою музичного жанру. Дід і Баба, на думку Г.П. Галагана, уособлюють радість народу з приводу смерті Ірода [1; 26]. Склад інструментального ансамблю у вертепній виставі переважно народний. Є. Марковський згадує про участь скрипки, бубна, барабана. У монолозі Запорожця спостерігаємо звертання до бандури. У танці «Дудочка» могла звучати сопілка. Таким чином виходить звичайний склад українських народних інструментів –

«троїста музика» (скрипка, бубон, сопілка), з додатком барабана і, можливо, бандури. У Сокириньцькому вертепі використовувався дзвін [1; 28].

Окремі елементи світської частини вертепної драми поступово створювали передумови для появи в одних випадках історичної та побутової драми, в других – сатири, комедії, в третіх – оперного та балетного мистецтва і дитячого й лялькового театру. Типи другої частини драми виявляються надзвичайно життєздатними. Вони успішно продовжують своє існування в довгому ряді творів українського драматичного й музичного театру. Обидві дії спектаклю були наскрізь прояняті музикою; вона характеризувала окремих дійових осіб і супроводжувала розвиток сюжету. Кожний персонаж мав індивідуальні висловлення [10; 98]. Слід відзначити, що вертеп, особливо образи другої дії, тип його драматургії, мав вплив на розвиток українського музично-драматичного театру у ХІХ ст.

Отже, ознайомившись з народною частиною вертепної драми можемо наголосити на тому, що є відмінність її від релігійної частини вертепу. Вона – важливий засіб характеристики персонажів. Тут ми бачимо присутність різних персонажів, інструментального супроводу, танців (імпровізаційно розвиваються під час вистави), спів народних пісень тощо. Характеристика персонажу, у світській частині, обов'язково здійснювалася через жанр танцю та пісні.

Підсумовуючи все сказане, можна зробити висновок, що музика у вертепі відігравала значну роль. Вона була головним засобом втілення образної драматургії. Лялькові п'єси, з часом, перетворювалися у сценічні композиції з живими дійовими особами. Вертеп розвивався і розвивався в професійному середовищі; дуже швидко став одним з улюблених видів мистецтва у народі. Повага до історичних здобутків української пісні у народному вертепі формує основу для збереження та розвитку національної ідеї, оскільки в них виражаються основні риси ментальності українців, пріоритетність духовних цінностей та моральних засад, як визначальних чинників існування української сім'ї та формування державності.

Список використаних джерел

- [1] *Архимович Л.Б. Українська класична опера. Історичний нарис.* – К., 1957. – 311с; [2] *Копиця М.Д. Музика українського «Вертепу» // Музика.* – 1976. – № 4 – С. 22 – 23; [3] *Корній Л.П. Українська шкільна драма і духовна музика ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст.* – К., 1993. – 187 с; [4] *Корній Л.П. Історія української музики.* Ч.2. – К.; Х.; Нью – Йорк : Видавництво М.П. Коць , 1998; [5] *Кравченко В.Г. «Шопка» [«Вертеп»] // Етнографічний вісник .* – 1928. – № 6. – С. 41 – 54; [6] *Марковський Є. М. Український вертеп.* – К., 1929; [7] *Селиванов А. Вертеп в Кулянском уезде // Киевская старина.* – 1884. – №3. – С. 512 – 515; [8] *Федас Й.Ю. Музичний чинник у вертепі // Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О.Г. Костюка): Зб. наук. праць. Вип. 2.* – К., 2003. – С. 294 – 299; [9] *Чальїй М.К. Воспоминания // Киевская старина.* – 1889. – № 1. – С. 1 – 40; [10] *Шреер-Ткаченко О.Я. Історія української музики.* – К.: Муз. Україна, 1980. – 198 с; [11] *Щурат В.Г. Вертеп села Кобиловок у*

ЯНКОВСЬКА Жанна, к.філол.н., доцент
ДОРОГА ЯК СИМВОЛ МІЖСВІТТЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ
ТРАДИЦІЇ

Фольклорна символіка надзвичайно багатоаспектна та полісемантична загалом і в межах виконання культу предків зокрема. Лімінальними символами переходу між «цим» і «тим» світом, відображеними у фольклорних творах (найбільше – казках) та родинній обрядовості (родильній, весільній, поховальній) є межа, дорога (шлях, стежка), ліс, річка (вода), поріг, ворота та інші реальні субстанції оточуючої дійсності. У цій розвідці аналізується саме дорога як символ міжсвіття.

Ключові слова: культ предків, фольклорна символіка, дорога, лімінальна зона, родинна обрядовість.

The cult of forefathers in Slavonic tradition is one of the oldest. It is mostly saved and surrounded with polysemantic symbols. Such a symbol of world bounding is a road as a liminal zone, which is especially widely observed in family traditions.

Key words: the cult of forefathers, road, liminal zone, border, family traditions.

Культ предків у традиційній культурі українців учені вважають найбільш раннім. Можна говорити й про те, що він чи не найкраще зберігся у нашій культурі до нашого часу, можливо, тому, що ховає в собі глибоку символіку.

«Той» світ в уявленнях українців не знаходиться десь конкретно, він не окреслюється територіально чи географічно. Більш вірогідно, мабуть, вважати його елементом світогляду, оскільки певними символічними імперативами він присутній у всій календарній та родинній обрядовості – тому культурному полі, якому підпорядковувалося усе повсякденне життя людини. У цих уявленнях межа між світами є одночасно конкретною і умовною. Її визначають в залежності від виконання певного обрядового ритуалу, обрядодії. Зокрема, формовивавами «межі», міжсвіття можуть бути: власне межа, що розділяє частини землі, (тому, за уявленнями, на межі не можна спати), ліс (найбільш чітко ця лімінальна зона представлена у чарівних казках), поріг (як місце знаходження душ предків; «будівнича жертва», «заложені мерці»: саме тому домовиною тричі стукають об поріг, виносячи померлого із хати), річка (перепливти річку в міфологічній традиції означає переселитися на «той» світ), міст (на Рокитнівщині, скажімо, до сьогодні зберігся звичай, коли, охрестивши дитину, переносять її через міст, що означає остаточний перехід із «того» світу в «цей»), дорога, шлях та інші, похідні форми.

Поняття «той світ», «потойбіччя» в українській культурній традиції тлумачаться двояко. Це, насамперед, місце перебування душ померлих, а також може означати щось незбагненне, недосяжне для розуміння, що логічно витікає із першого значення, оскільки світ, у який людина переселяється після смерті, був і залишається таємничим, непізнаним. Співвідношення між цими світами відображене у системі бінарних опозицій, за допомогою яких пояснюються їх основні