

УДК 821.111:82–312.9:394.

Канчура Євгенія Орестівна

кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри теоретичної та прикладної лінгвістики
Державного університету «Житомирська політехніка»
<https://orcid.org/0000-0003-1232-19>
ivha89@gmail.com

**ТАНЕЦЬ ЯК МАРКЕР ПОЧАТКУ Й ЗАВЕРШЕННЯ ПРИРОДНОГО ЦИКЛУ
В РОМАНАХ ФЕНТЕЗИ ТЕРРІ ПРАТЧЕТТА**

Анотація. На тлі помітної тенденції популярної культури до нівелювання сакрального значення ритуальних дій, прагнення Террі Пратчетта віднайти архетипові початки міфологічної свідомості у фольклорі дозволяє відновити зв'язок таких дій зі світоглядними основами сучасності та здійснити ресакралізацію повсякденного. Елементи міфологічної свідомості, оприявлені в ритуальних діях, властивих модерному функціонуванню англійського фольклору, відіграють змістову та композиційну роль в романах Террі Пратчетта «Жнець» (1991), «Пані та Панове» (1992) та «Зимовий коваль» (2006). Танець «Морріс», що традиційно віщує початок літа, врівноважується, за задумом письменника, таким, що зазначає початок зими, маркуючи зміну природних циклів. Таке маркування набуває функції сакрального акту діалогу людини й світу, який вириває людину з потоку повсякденності та фіналізує її рутинну землеробську чи скотарську працю. Розвідка містить аналіз художніх засобів зображення ритуального танцю «Морріс» як маркера зміни природних циклів та ознаки встановлення контакту людини з природними силами, закріпленого в наративі та втіленого у рухомій формі танцю. Розваги на обжинках перетворюються у танок дівчини зі Смертю, що переводить процес збору та збереження врожаю у площину сакрального. Мотив танку зі Смертю розвивається в одній композиційній площині з мотивом танцю «Морріс», як елемент наративу про природний баланс життя і смерті, родючості та врожаю, про рух всесвіту, заснований на рушійній силі кохання. В статті розглянути композиційні елементи танцювального (хореографічного) екфразису, виділені значущі елементи такого опису, окреслені маркери сакрального й повсякденного, властиві ритуальному танцю в романах Пратчетта. Проведене дослідження дозволяє визначити роль танцю в художній системі письменника як маркера переходу зі одного стану в інший та зміни природних циклів.

Ключові слова: фентезі доби постмодернізму; фольклор; зміна природних циклів; танець «Морріс»; танець зі Смертю; хореографічний екфразис; Террі Пратчетт.

Yevheniia Kanchura

PhD,

Associate Professor of the Theoretical and Applied Linguistics Department
«Zhytomyr Polytechnic» State University
<https://orcid.org/0000-0003-1232-19>
ivha89@gmail.com

**DANCE AS A MARKER OF NATURAL CYCLES CHANGE IN TERRY
PRATCHETT'S FANTASY NOVELS**

Abstract. Against the background of a widespread tendency to diminish the sacred meaning of ritual actions, Terry Pratchett's strive to shed light on the archetypal principles of mythological consciousness in contemporary folklore makes it possible to restore the connection of the old rites, which have lost their original sense, with the worldview bases of modern society and to re-sacralize the profane. The Elements of mythological consciousness, manifested in ritual actions inherent in the modern functioning of English folklore, play a meaningful and compositional role in Terry Pratchett's novels «The Reaper» (1991), «Lords and Ladies» (1992) and «Wintersmith» (2006). In Pratchett's novels, Morris dance, which traditionally heralds the summer beginning, is balanced by a dance that marks the beginning of winter, indicating the natural cycles change. This manifests the functions of a sacred act: a dialogue between the world and a human, extracting the last from the flow of everyday life, and finalizing the routine work of a farmer. The study suggests the analysis of artistic means describing the Morris dance ritual as a marker of natural cycle changes and as evidence of a human establishing contact with natural forces, enshrined in the narrative and embodied in the dynamic form of dance. A common harvest festival turns into a Dance of the Death and a Maiden, which moves the process of harvesting and preserving the harvest into the realm of the sacred. The motive of the Death and a Maiden dance is being developed in the same compositional plane with the Morris dance motive, as an element of the narrative about the natural balance of life and death,

fertility and harvest, about the cycle of the universe based on the love drive. The article examines the compositional elements of choreographic ekphrasis, highlights the significant elements of such a description, indicates the markers of the sacred and the profane, intrinsic to ritual dance in Pratchett's novels. The conducted research allows to determine the role of dance in Pratchett's literature work as a marker of the transition from one state to another; as well as season cycle changes.

Key words: *postmodern fantasy; folklore; season cycle; Morris dance; The Death and a Maiden dance; choreographic ekphrasis; Terry Pratchett.*

Постановка проблеми. Сакральні дії, засновані на віруваннях та відображені в ритуалах, які збереглися у фольклорних виставах чи звичаях, в глобалізованому середовищі високо індустріалізованого суспільства, втрачають первинний зміст, перетворюються на рутину, що часом відтворюється механічно, без усвідомлення значення кожного елементу, а часом набуває вихолощеної форми запланованих святкувань, організованих за вказівкою місцевого керівництва. При цьому фольклорні тексти та вірування до тепер посідають почесне місце у фоновому («білому») знанні сучасної людини, адже від колискових до дитячих лічилок, від традицій родини до місцевих фестивалів, – всі ці елементи в той чи інший спосіб залишаються в нашій пам'яті, формуючи колективне несвідоме, відлунюючи синкретизмом, анімізмом та символізмом міфологічної свідомості предків. Саме до цього прошарку свідомості сучасного читача апелює Террі Пратчетт, формуючи інтертекстуальну основу Дискосвіту. Письменник називає себе «не фольклористом, а споживачем та користувачем фольклору», пригадує своє дитяче сприйняття місцевих легенд та переказів, віру в чудесне, яку не варто руйнувати перевіркою, та підліткову спрагу до книг фольклористів, яку вгамовував у бібліотеці маленького англійського селища кінця 1950 років [20]. Террі Пратчетт послідовно оновлює сприйняття та усвідомлення фольклору не лише своєю літературною творчістю, але й на зустрічах з читачами, в інтерв'ю, у публічних виступах (наприклад, вже цитована промова на пошану Кетрін Бріггс), у нон-фікшн книгах циклу про «Дискосвіт» (зокрема, «Фольклор Дискосвіту» написано у співавторстві з Жаклін Сімпсон [25]). Таке виведення фольклору з царини профанного відбувається через переосмислення форми фольклорних творів та ритуалів, через відкриття їхнього глибинного змісту. Підхід письменника зумовлює ресакралізацію повсякденного та відновлення зв'язку зі світоглядними основами сучасної людини. Розвідка присвячена одному з найбільш значущих для творчості Пратчетта елементів англійського фольклору – народному танцю

«Морріс», який виконує функцію композиційного маркера в романах «Жнець» (*Reaper Man*, 1991), «Пані та панове» (*Lords and Ladies*, 1992) та «Зимовий коваль» (*Wintersmith*, 2006), а також ретельно обговорюється автором в уже загаданих нехудожніх творах: промові на пошану Кетрін Бріггс та «Фольклорі Дискосвіту».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Танець «Морріс» широко досліджується мистецтвознавцями й фольклористами. Наявні детальні розвідки щодо його походження, музичного супроводу, хореографії, ролей учасників дійства тощо (див. зокрема Forrest, 2000). В контексті літературознавчих досліджень «Морріс» розглядався здебільшого як елемент розвитку народного драматичного мистецтва. При цьому наявні згадки танцю «Морріс» як сюжетного елементу англійської літератури засвідчуються вже в роботі Мільтона М. Сміта 1920 року (Smith, 1920), де автор, наводячи приклади з доробку В. Шекспіра, Дж. Мільтона, Б. Джонсона, В. Скотта та В. Ірвінга, стверджує, що найчастіше з усіх англійських народних танців в літературно-художній контекст вводиться саме «Морріс». Причина в цьому, як припускає автор, «той факт, що сам термін «танець «Морріс»» найбільш широко й вільно використовувався щодо всіх видів народних танців, які не дуже різняться своєю природою» [26, с. 306]. Спираючись на висновки дослідника класичної англійської літератури, ми можемо припустити, що зацікавленість Террі Пратчетта у цьому танку зумовлена не лише його первинним походженням від ритуалу родючості (що є важливим для міфопоетики Дискосвіту), але й його популярністю в сучасній народній творчості та вкоріненістю в англійську канонічну культуру: танець «Морріс» виступає таким же маркером «англійськості» як референції до творів Шекспіра чи пристрасть Ланкрських відьом до чаювання. Всі згадки цього танцю в літературі та кінематографії (зокрема у фільмі «Плетена людина» 1973 року або в серіалі «Доктор Хто») ретельно зібрані у «Morris Вікі» («Morris Dancing Wiki»), почесне

місце в згаданому переліку займає сторінка «Terry Pratchett and the Morris». Варто додати також, що цей танець широко використовується в серіалах, події яких відбуваються в сільській Англії, зокрема в «Убивствах в Мідсомері» (для створення колориту сільського життя) та в «Індейвор» (як алузія до «Плетеної людини»). Привертає увагу читацький відгук (запис у блогові), головною думкою якого є переконання, що танець «Морріс» так і залишився б звичайною розвагою на сільських фестивалях та цікавив би лише антропологів, якби не його поява в творах письменника світового масштабу, та те особливе звучання, яке надає Пратчетт даному ритуалу [12]. Попри очевидну значущість теми, докладних досліджень ролі танцю «Морріс» в міфопоетиці Пратчетта до тепер не здійснювалося. Лише у 2017 році на базі Університету Іллінойсу (Урбана-Шампейн) відбулася лекція Р. В. Барретта «Ripples in the World: Morris Dancing in Terry Pratchett's Discworld Series», запис якої відсутній [10].

Для аналізу ролі танцю «Морріс» в романах про Дискосвіт ми спираємося на методику вивчення засобів зображення танцю як перекладу з мови руху на мову літератури, розроблену в роботах О. Мельник [8], та І. Удянської [9]. Ритуальна функція танцю, втілена в літературі, визначається О. Мельник та І. Бестюк як міфологема та/або топос [1]. Мотив танцю як ритуалу переходу також детально розглядався в роботах І. Бестюк [3; 2], при чому в більшості згаданих робіт полем для розвідки є література модернізму, що загалом зумовлено властивою цьому періоду тенденцією свідомої побудови нової міфопоетики на базі відродження й переосмислення наявних міфологічних систем. Для нас це важливо з огляду на роль літератури модернізму для формування базових принципів поетики метажанру фентезі. Увага дослідників ролі танцю в художньому тексті зосереджена на ритуальній функції переходу, зміні стадій життя/смерті. Базою таких розвідок є ідеї Ф. Ніцше та спостереження М. Еліаде, зокрема, констатація зміненого стану людини, що танцює, або спостерігає танець [1; 8]. Також, в контексті аналізу ритуалу переходу, дослідники проводять порівняння із Танцем Смерті (Danse macabre чи Totentanz) [1; 8], що є цілковито логічним та знаходить подальше підтвердження в результатах даної розвідки.

Мета і завдання дослідження. Таким чином, я ставлю собі за мету прослідкувати на прикладі текстів Террі Пратчетта як ритуал переходу втрачає сакральне значення, набуваючи буденності та формальності, як наступна зміна перспективи призводить до переосмислення профанного та ресакралізації танцю завдяки позиції свідка-спостерігача (відьми) та учасника (Смерть і Дівчина). Для здійснення поставленої мети я намагаюся виявити засоби ресакралізації фольклорного елементу, окреслити композиційну функцію танцю «Морріс» та визначити його роль у світобудові Дискосвіту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Англійський народний танець «Морріс» вперше згадується в письмових джерелах вже у XV сторіччі [15]. Традиційно вважається, що це суто чоловічий танець, який втілює ритуал родючості, саме тому виконується здебільшого на початку літа (травневі свята, Трійця). Наразі такі гендерні та календарні обмеження не є декларативними, адже існує значна кількість змішаних чи жіночих гуртів, які виконують цей танець під час інших календарних свят: на дні рівнодення чи сонцевороту, свято врожаю тощо (див., на приклад «*Beltane Border Morris*», 2021). Обов'язковими історичними елементами танцю є біле вбрання учасників, та дзвіночки, прив'язані до колін. Танцюристи можуть розмахувати хустинами чи палицями. Кількість учасників зазвичай парна (найчастіше – шість осіб), проте розповсюджені варіанти із центральною фігурою «Дурником» або «Блазнем» (the Fool), який хаотично рухається між основними танцюристами. «Дурник» має яскраве карнавальне вбрання, може бути вбранний у кольорові стрічки, лахміття, мати на собі карнавальну маску [27]. Музичним супроводом танцю «Морріс» є невеличкий гурт: скрипка, флейта й барабан (зараз часто додається акордеон). У вже названих творах Террі Пратчетта представлено саме традиційний варіант танцю (шість чоловіків, «Дурник», біле вбрання), тобто письменник послідовно вводить реальні англійські фольклорні елементи до інтертекстуального субстрату Дискосвіту. Автор так визначає місце цього танцю у англійському фольклорному світогляді: «*Галасливі дзвіночки, майоріння хустинок, агресивні палиці допомагали відігнати злих*

духів; стрибки високо у повітря захочували зерно високо колоситися. Але третє, і для багатьох, найважливіше значення танцю «Морріс» полягає у надзвичайно давньому магичному ритуалі ствердження життя» [25, р. 210]. Розумінню первинної сутності танцю «Морріс» сприяє усвідомлення його карнавальної та лімінальної природи (Stanfield, 2008), зумовленої зв'язком зі зміною природного циклу та, спричиненого нею призупиненням у світовому порядку [6, с. 145].

Феномен функціонування танцю «Морріс» в текстах Пратчетта відлунює в позатекстову реальність. В романі «Жнець» автор створює «Темний Морріс» – танець, який виконується для підтримання рівноваги зі звичайним «Моррісом» початку літа. Після оприлюднення роману письменник почав отримувати повідомлення від читачів, учасників танцювальних гуртів, які ділилися враженнями від виконання вигаданого автором танцю: в чорних костюмах, проти ночі, на початку зими, в ніч перед Днем Всіх Святих [20]. Тобто, текстуальний субстрат Дискосвіту, заснований на міцному фольклорному ґрунті, збагатив цей ґрунт, віддавши елемент художнього світу реальній традиції. При цьому учасники «темного» танцю ділилися такими враженнями від пережитого як «мороз по за шкірою», або «не знаю, чи відважуся на це знову» [20], тобто із повсякденної звичної розваги участь у танці «Морріс» набула властивостей межового, сакрального досвіду. Аналогічні дії тривають і до тепер, окремі танцювальні гурти виконують «Темний Морріс» на початку зими та посилаються при цьому на Террі Пратчетта [17; 28]. Від рольових ігор такий підхід відрізняється тим, що танець літературного походження виконується знавцями його реального прототипу, тобто, носії традиції приймають її фікційний варіант, який органічно вписується у первинну парадигму.

Для усвідомлення механізму взаємодії сакрального і профанного/повсякденного у Террі Пратчетта звернемося до спостережень Р. Каюа, який протиставляє ці категорії та не припускає їхнього контакту [6, с. 36]. Так, за Р. Каюа, сакральне як джерело сили не обговорюється й не піддається сумніву [6, с.170], воно викликає у людині не лише надію, але й страх, найменша неточність може виявитися згубною для самої світобудови. Профанне, навпроти, як те, що супроводжує повсякденні заняття людини, є звичайним середовищем людської діяльності,

якій властиве вільне виконання регулярних справ, де неточності не викликають непоправних наслідків [6, с. 39]. Такі базові принципи творчості Террі Пратчетта як обернення, деконструкція та нівелювання бінарних опозицій [4], а також послідовна десакралізація великих наративів, зокрема, релігії [4, с. 144–157], проявляються у світобудові Дискосвіту як своєрідний агностицизм при «живих богах»: «Більшість відьом не вірить у богів. Вони, звісно, знають, що боги існують. Навіть час від часу мають з ними якість справи. Але відьми в них не вірять. Надто добре вони їх знають. Це було б все одно, що вірити у листоношу» [24, с.15], натомість об'єктами віри стають світанок, чашка чаю, або сокира (Carpe Jugulum), а штучні заборони та обмеження, які накладає релігія, мають карикатурний вигляд (Monstrous Regiment), або ж священний текст прочитується буквально, й святе письмо, що має нести життя й світло, стає сухим папером для рятівного вогнища (Carpe Jugulum). Деконструкція самого поняття сакрального призводить до його нової інкарнації: в Дискосвіті відбувається глибинна осмислена сакралізація повсякденного, заснована на усвідомленні природи людини, її життєвих циклів, пов'язаних із циклами природними, відновлення смислу рутинних дій та надання особливої сили й значення моментам зміни природних циклів як точки свідомого контакту людини зі стихіями. Сакральність маркерів природного циклу проявляється в романах про Дискосвіт через сюжети, побудовані на декларації значущості моментів зміни циклів для свідомості людини (*Reaper Man; Lords and Ladies; Hogfather; Wintersmith*), через встановлення людиною контакту з природними силами засобами наративу, коли переказ породжує персоналізовану постать. Кульмінацією цієї розповіді стає танець як оприявлення переказу про рух Всесвіту як про вічний танець часток та сил, рушійною силою якого є кохання [25, с. 249].

Танець «Морріс» згадується Пратчеттом не лише в названих трьох романах: так, персонаж «Варта! Варта!» (*Guards! Guards!*, 1989), капрал Ноббі Ноббс є завзятим танцюристом (згодом – історичним реконструктором), що надає йому особливого шарму та свідчить про зацікавленість суспільним життям; «Морріс» танцюють персонажі романів про Джонні Максвелла (*Johnny and the Bomb*, 1996), дія яких відбувається у «реальній» Англії, а також роботи в «Страті» (*Strata*, 1981),

першому фантастичному романі письменника. В усіх перелічених прикладах згадка про «Морріс» слугує для створення колориту «англійськості», як пересічна фонові деталь. Аналогічне традиційно-рутинне сприйняття «Морріса» представлене в розмовах Ланкрського танцювального гурту (ремісники, які на дозвіллі бавляться народними танцями, беруть участь у змаганнях, відтворюють певні рухи, не думаючи про їхній зміст чи наслідки, тільки намагаючись обережно поводитися з палицями). В розмовах танцюристів лунає нудьга: «*Morris is for every day*», [21, с. 99], вони не вкладають у свої рухи чи структуру танцю жодного сакрального значення. Так само, рутинно, сприймаються танцювальні гурти мешканцями Крейдокраю: «*Команди танцюристів приходили до селадесь у травні. Коли саме вони з'являться, вгадати було неможливо, бо їх кликали у різні села по всьому Крейдокраю, а кожне село мало свій наб, що їх добряче пригальмовувало*» [23, с. 37]. Рутинність підкреслює навіть граматична структура, що вживається для вираження повторювальної дії: «*And then they used to dance on the village green to the beat of a drum, banging their sticks together in the air, and then everyone would go to the pub and summer would come*» [23, с. 37]. Репутація танцюристів серед селян не дуже висока: дзвіночки попереджають про їхню появу, бо «*кому ж сподобається, коли його зненацька заскочить танцюрист «Морріса»*». [23, с. 37]. У експозиції роману «Жнець», Пратчетт підкреслює, що містяни-аматори з усього населеного Всесвіту танцюють «Морріс» на знак весняного відродження життя, проте, зміст ритуалу забутий за повсякденністю, бо для більшості це – звичайні святкування, розвага, яка добре пасує для сімейного вихідного дня [22, с. 6]. Так само як розвагу сприймають появу танцюристів діти Крейдокраю: вони зустрічають гурти за околицею та біжать, пританцьовуючи, за ними [23, с.37].

Танцювальний (хореографічний) екфразис літнього «Морріса» передає танець опосередковано як звичне явище, деталі якого повідомляти не потрібно, бо вони всім відомі, автор лише згадує їх, і кожна згадка викликає в пам'яті читача давно знайому сцену: стукотіння палиць, бий барабану, брязкання бубонців, розмахування хустинами, біле вбрання тощо. Пратчетт замість візуальної передає звукову картину танцю: барабани, палиці бубонці лунають ніби фоном, тобто, танець

не є центром уваги аудиторії (глядачів у тексті та читачів цього тексту в реальності). В романах підкреслюється «необізнаність» містян-аматорів («*It is danced innocently*» [22, с. 5-6]; «*What, Morris dancing in a city?*» <...> *I watched 'em a whole hour and there wasn't even a groinin'.*» [21, с. 174], та нерозуміння того, що саме відбувається під час танцю («*The dancers danced, and then summer came — that was all anybody seemed to know*» [23, с. 37]). проте, в кожному з екфразисів рутинного «Морріса» автор додає натяк на його таємний зміст, забутий тими, хто механічно відтворює традицію: «*the big and simple secret is handed down across the generations <...> The secret is the other dance.*» [22, с. 6]» або «*Her father said that there had once been a year when the dancers hadn't turned up, and a cold wet spring had turned into a chilly autumn, with the months between being filled with mists and rain and frosts in August*» [23, с. 37]. Таким чином, натяк на сакральний зміст танцю закладений вже у описі профанованої традиції. Танець як маркер початку літа може зневажатися загальною думкою, але коли гурт не відвідує селище, справжнє літо не приходить. В романі «Пані та панове» гурт танцюристів, які давно звикли до «Морріса на щодень» раптово відкривають для себе захисну силу танцю, коли їм доводиться боронитися під час вторгнення ельфів: «*... one . . . two . . . they won't do nothing 'til the music stops! . . . back, two, spin . . . they loves music! . . . forward, hop, turn ... one and six, beetle crushers! . . . hop, back, spin ...*» [21, с. 287]. Пратчетт передає танець через репліки очільника групи, який підказує рухи, звуковим фоном є передзвін бубонців та вереск акордеону, що «розплавився» від напруги, палиці зі звичного реквізиту стають зброєю. Функція танцю «Морріс» як захисту від злих сил є композиційним якорем роману: він розпочинається й завершується описом круга із вертикальних каменів, які названі «Танцівниками»: їх вісім (шестеро танцюристів та двоє музик – дудник і барабанщик), камені походять з метеоритів та містять «кохання заліза», як оберіг від чужорідної паразитичної сили. Коло «Танцівників» маркує вже не межу сезонів, а межу світів, відділяючи освоєний людьми світ від чужого, безплідного.

Повністю сакральним є «Темний Морріс», головними правилами якого є утаємниченість (танцюристи йдуть до місця окремими шляхами

[22, с. 328]), спостереження/свідчення («*The dance must be witnessed!*»), невтручання («*There are rules. One, you will not talk; two, you will look only at the dancers; three, you will not move until the dance is finished*» [23, с. 34-35]). Пратчетт надає особливості ваги темі балансу сил, балансу життя і смерті (обидва романи присвячені саме цій темі). Тому загальна відкритість й галасливість весняного «Морріса» протиставлена утаємниченості й тиші «Темного Морріса». Сакральність підкреслена детальним повним екфразисом та описом звуків, які сприймає фікційний глядач, або реальний читач твору. Пратчетт ретельно деталізує кожен значущий елемент костюму (приховані на горищі тощо) та реквізиту (виготовлені із магічного металу окіпрону дзвіночки, що дзвенять мовчанням ... [22, с. 328]), структуру танцю та рухи учасників [23, с. 34-38]. Танець дійсно має свідків. Читачеві розкриваються вся картина танцю, а не лише фонові звуки, як це було із повсякденним прикладом. В романі «Зимовий коваль» дівчинка-відьма Тіффані, яка знаходиться на місці танцю в ролі глядача-свідка, відчуває нестримну потребу долучитися до дійства [23, с. 37-38]: ритм барабанів, який стихає, коли танцю час розпочатися, залишається в її єстві, так само як і в тілах танцюристів: «*But in the silence of the cold woods the beat went on inside Tiffany's head, and perhaps that wasn't the only head it thundered in, because the men were gently nodding their heads, to keep the beat*» [23, с. 37-38]. Вся звукова картина сцени це короткий вступ барабанів, звук ударів черевиків танцюристів і Тіффані по холодній передзимній землі та внутрішній глибинний барабаний ритм в тілі учасників дійства. Коли загашено вогнище («*єдине, що було живе на цій галявині*»), чорний одяг учасників перетворює їх на «людноподібні отвори у ніщо» (*man-shaped holes into nothing*). Автор ретельно описує рухи танцюристів, підкреслює засвідчену Тіффані відсутність «Дурника», який мав би дивовижним чином опинитися там, де не було інших учасників танцю.

Вже після спостереження сакрального «Темного Морріса» Тіффані бачить сакральне в рутинному «Моррісі» початку літа. Поєднання елементів профанного (вираз обличчя натовпу, вайлуватість рухів гурту, пиво з паба перед початком танцю, підкреслена звичайність події, домінанта опису звуку над зображенням рухів танцю) поєднується з усвідомленням сакральності моменту (присутні

всі навколишні відьми як глядачі-свідки) та упізнанням очей Леді Літо в натовпі й Ковалю Зимі в фігурі «Дурника». Тіффані завершує сакральне коло зміни сезонів символічним діалогом із «Дурником», обміном залізного перстеника на зимний цілунок [23, с. 319-322].

Подібне симетричне розташування танцювальних екфразисів властиве всім трьом романам про Дискосвіт, в яких мотив танцю «Морріс» є провідним. Розгляньмо композиційну роль танцю в названих романах з точки зору взаємодії сакрального й профанного та з огляду на головну функцію такої взаємодії.

«*Пані та панове*»: *оберіг від злих сил* (тільки літній «Морріс»; на позір домінує профанне).

Початок і кінець роману зображує кільце вертикальних каменів «Танцівників», які встановлені для захисту освоєної землі людей від вторгнення паразитичних сил світу ельфів. Сакральний зміст кромлеху забутий більшістю населення місцини, залишається лише заборона відвідин цього місця. Значення «Танцівників» зберігають відьми як носії таємного знання про рушійні сили світу. Забуття первинного змісту танцю властиве гурту ремісників, для яких «Морріс – це на щодень», саме тому вони порушують табу відвідин захисного кам'яного кола та влаштовують там виставу (пародійна альяція на «Сон літньої ночі»), що й призводить до навали ельфів. Самі танцюристи вдаються врятуватися, лише виконуючи танець «Морріс», тобто, відновивши його захисну силу. З метою ліквідації наслідків вторгнення відьма Гіта Отт занурюється у курган, біля якого в давні часи відбувалися танці чоловічої родючості, прообраз танцю «Морріса». Ці відвідини стають одним з чинників подолання навали.

Композиційно мотив танцю «Морріс» тут можна прирівняти до двох концентричних кіл із центром у точці відвідин кургану: кільце з каменів «Танцівники» (захист, пам'ять / сакральне) – гурт танцюристів-аматорів, втрата пам'яті, порушення табу (профанне) – відвідини кургану, згадка про чоловічі танці родючості (сакральне) – гурт відновлює захист (неусвідомлене сакральне) – відновлення кільця з каменів, повалених ельфами (усвідомлене відновлення захисту / усвідомлене сакральне).

«*Зимовий коваль*»: *нарратив переходу між природними циклами* («Темний Морріс» та літній

«Морріс», домінує сакральне). На початку роману Тіффані порушує заборону та приєднується до танцю, який вона мала лише спостерігати як учениця досвідченої відьми. Від цього моменту дії героїні є пошуком взаєморозуміння із Зимовим Ковалем (персоніфікацією зими) та, як наслідок, усвідомлення власної природи й природи людини як такої (Зимовий Коваль намагається зібрати «інгредієнти людини»). Коли Тіффані вдається зрозуміти значення свого вчинку та подолати його наслідки, вона із «дурненького дівчиська» (a silly girl) перетворюється на «розважливу молоду жінку» (a sensible young woman), яка відмовляється від винагороди Леді Літо [23, с. 312]. Шлях Тіффані від одного танцю до іншого є пошуком і відновленням балансу вогню й льоду, зими й літа, усвідомлення через персоніфікацію стихій, тобто, через наратив переходу між природними циклами. Террі Пратчетт підкреслює: до появи людей зима й літо ніколи не вмирили, вони були просто погодою, просто частиною «всього» як природного перебігу подій. *«But humans arose and gave them names, just as people filled the starry sky with heroes and monsters, because this turned them into stories. And humans loved stories, because once you'd turned things into stories, you could change the stories. <...> Now the Lady and the Wintersmith danced around the year, changing places in the spring and autumn, <...> Change the Story, even if you don't mean to, and the Story changes you»* [23, с. 173]. Роман завершується вже наведеною сценою літнього «Морріса», коли сакральне присутнє в профанному.

Ретельно прописані повні танцювальні екфразиси на початку та в фіналі роману знову утворюють кільцеву композицію. Від втручання, порушення табу й балансу, героїня проходить шлях пошуку та усвідомлення, приходять до відновлення балансу та свідчення сакрального в профанному.

«Жнець»: *баланс життя і смерті, танець у момент переходу, сакралізація переходу* (Літній/весняний «Морріс», «Темний Морріс» усвідомлення сакральності зміни природного циклу). Екфразиси літнього (весняного) «Морріса» та «Темного Морріса» утворюють рамку для всього тексту роману. Вони текстуально відокремлені від сюжету, немає текстуальних з'єднувальних засобів, протягом всього роману згадка про танець

«Морріс» відсутня. Єдиним засобом зв'язку з тілом роману є концепти «життя – смерті» та «балансу», які декларуються автором в обох описах та детально розвиваються в сюжеті (Смерть відсторонений від обов'язків, працює женцем під час збору врожаю на віддаленій фермі. Тим часом істоти припиняють вмирати, надмірне життя захоплює світ та призводить його на межу катастрофи). В описах танцю протиставлені «celebrate the quickening of the soil», «springtime», «first day of spring», бубонці, білий колір, сімейна розвага [22, с. 5–6] та «the nights are drawing», «the leafless trees», «the cold afternoon», «the frosty leaves» «the damp air», бубонці, що створюють тишу, відсутність музики, чорний колір та втаємниченість [22, с. 328]. Письменник завершує розгорнутий екфразис «Темного Морріса» словами: *«they dance the other Morris. Because of the balance of things. You've got to dance both, they say. Otherwise you can't dance either»* [22, с. 328].

Кульмінацією роману є інший танець, який перегукується із мотивом балансу сил та маркуванням моменту переходу. Це танець Смерті й Дівчини, який відбувається під час сільського святкування обжинків. Смерть, як фігура, що, за твердженням С. Хейнз [14, с. 191] постійно перебуває на межі життя, тобто, його образ маркує момент переходу, запрошений на танцювальне свято, присвячене Обжинкам, своєю колишньою роботодавцею – старою дівою, міс Флітворт (в імені закладено посилання на танець та легкий крок: від flit – move swiftly and lightly / dance [18]. Відтворюючи мотив «Смерті й Дівчини» та тему «Танцю Смерті», Пратчетт проводить всю сцену як діалог міс Флітворт та Смерті, який, розширений окремими авторськими ремарками, змальовує читачеві сцену танцю, проте, на протигагу традиційним текстам тотентанцу [7, с. 81-91], в діалозі відсутні лемент жертви, згадки про її гріхи чи дидактичні зауваги Смерті. У сцені накладаються два мотиви: традиційне сільське святкування (профанне) та момент переходу як момент завершення жнив (сакральне). Профанне проявляється у ставленні до самої події: *«It's tradition. When the harvest is in. It's a sort of celebration, and like a thanksgiving.» <...> – THANKSGIVING TO WHO? – 'Dunno/ No-one in particular, I reckon. Just general thankfulness», «an amateur orchestra», «were chewing stoically if*

toothlessly through the food with the air of people determined to sit there all night, if necessary» [22, с. 317] і т.п. Для селян це звичайна щорічна розвага, відпочинок після важкої праці. Навіть набір танців пересічний: *«the square dances, the reels, <...> polka, mazurka, fox-trot, turkey-trot and trot a variety of other birds and beasts»* [22, с. 322]. Місцеві мешканці дещо зневажливо ставляться до народних танців: *«FOLK DANCING? said Death, wearily. – ‘No. We have some pride, you know.’»* [22, с. 320]. Походження та первинний сенс окремих танців забуто, пам'ять залишається тільки в автора-спостерігача: *«dances where people form an arch and other people dance down it, which are incidentally generally based on folk memories of executions, and other dances where people form a circle, which are generally based on folk memories of plagues»* [22, с. 322]. Вся сцена складається із учасників танців, музик та спостерігачів (літніх людей, які здебільшого переймаються частуванням). Міс Флітворт через запрошення Смерті змінює роль зі спостерігача на учасника та приєднується до танцю Обжинок.

Сакральність дійства зосереджена в парі Смерті й міс Флітворт: *«Through it all <поміж повсякденні танці та метушню натовпу> two figures whirled as though there was no tomorrow»* [22, с. 322], *«The dancers milled around uncertainly, unsure about the steps. But one pair moved purposefully through them at a predatory crouch»* [22, с. 323]. Сцена пройнята поєднанням Еросу й Танатосу: Смерть з'явився забрати міс Флітворт, і вона це цілком усвідомлює, він приніс їй дарунки, немов на побачення, вона веде його на сільській фестивалі, він запрошує її до танцю. Танго цієї пари набуває майже недозволеного еротизму: *«Can you get put in prison for it?»* [22, с. 323]. А вальс, який міс Флітворт називає останнім, на думку Смерті останнім бути не може: *«‘It’s the last waltz.’ – I SUSPECT THERE’S NO SUCH THING»* [22, с. 324]. Під час танцю пара розмовляє про життя й смерть, про те, що «життя робить із людиною» та про істинне «Я» людини (так міс Флітворт постає юною легконою дівчиною, яка може танцювати до світанку). Життя, на думку міс Флітворт, це «величезна галаслива істота в білому» на відміну від мовчазного Смерті, вбраного у чорне (в цьому порівнянні прочитується протиставлення двох

танців «Морріс»). За контрастом із англійською баладою «Смерть і Леді», де Смерть нагадує гордій красуні про її тлінність та наказує йти за ним [13, с. 37 — 48], в романі тлінність та мінливість – прерогатива Життя: *«‘I see you made a few changes, Bill Door,’ she said. – NO. IT IS LIFE THAT MAKES MANY CHANGES. – ‘I mean that I appear to be younger.’ – THAT’S WHAT I MEANT ALSO»* [22, с. 325]. Сакральність танцю Смерті й Дівчини відлунує у ідеї вселенського танцю, про який Пратчетт пише у «Фольклорі Дискосвіту»: «Існує переконання, що весь Всесвіт рухається у вічному танці» та наводить цитату з Джона Дейвіса, який твердить, що саме кохання є рушійною силою цього танцю [25, с. 318–319].

Таким чином, три танці роману «Жнець» утворюють трикутну збалансовану структуру, де «Морріс» виступає опірним елементом кільцевої композиції, а танок Смерті й Дівчини – точкою зосередження ідеї балансу Життя й Смерті, які рухаються у вічному танці зміни природних циклів.

Результати дослідження. Проведене дослідження довело, що танець як маркер зміни природного циклу в наративі Террі Пратчетта поєднує в собі риси і сакрального, і профанного. При цьому профанний стан танцю як повторюваної одноманітної рутини, ритуалу, який втратив сенс, приховує його сакральну сутність, проте усвідомлене бачення дозволяє вловити цю сутність, оновити забуті смисли. Композиційна роль мотиву танцю «Морріса», який перегукується з мотивом тотентанцу, свідчить про те, що танець є кульмінацією сюжету переказу про зміну зими й літа, життя й смерті, маркуючи перехід з одного стану в наступний. Танець, як і збір врожаю, заснований на любові, що знімає опозицію сакрального й профанного та насичує повсякденне усвідомленою сакральною силою. Террі Пратчетт, оновлюючи первинний сенс фольклорних ритуалів, переводить повсякденне у площину сакрального, вдаючись при цьому до введення лейтмотиву танцю до структури романів. Прийоми інверсії мотиву (розмова Смерті й Дівчини під час танцю) та гри з бінарними опозиціями (утворення «Темного Морріса») сприяють такому оновленню.

Перспективи подальших розвідок. З огляду на проведену розвідку виявляється логічним продовжити дослідження інтермедіальних аспектів поетики літератури фентезі, а також виявлення прикладів реса-

кралізації фольклорних елементів (звичаїв, танців, вистав) у інших авторів фентезі доби постмодернізму. В цьому контексті заслуговує на особливу увагу мотив танцю в фентезі та хореографічний екфразис.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бестюк, І. (2008). Міфоритуальна семантика аркану в українській літературі ХХ століття. *Вісник Львівського Університету. Серія філологія*. Вип. 44. Ч. 2. С. 339-345.
2. Бестюк, І. (2006). Мотив танцю як ритуал переходу («Лісова пісня» Лесі Українки). *Леся Українка і сучасність: Збірник наукових праць*. Т.3. Луцьк: Волинська обласна друкарня. С.24-37.
3. Бестюк, І. (2005). Мотив танцю як ритуал переходу («Тіні забутих предків» М.Коцюбинського). *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць*. Випуск XV. Рівне: Перспектива, С. 28-38.
4. Канчура, Є. О. (2012). Нівелювання бінарних опозицій у фентезі доби постмодернізму (на прикладі романів Террі Претчетта). *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. 20 (1). С.145-152
5. Канчура, Є. О. (2012). *Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта*. (Дис. канд. філол. наук) Київський національний лінгвістичний університет. Київ.
6. Каюа, Р. (2003). *Людина і сакральне*. Київ: Ваклер.
7. Мельник, Д. (2016). Тотентанц як жанр середньовічної німецької літератури. *Пережиття: науковий збірник на пошану пам'яті Галини Рубанової*. (81-91). Львів : Українська академія друкарства.
8. Мельник, О. (2008). Топос танцю у прозі Михайла Яцкова: модерністська трансформація літературності. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Вип. 44. Ч. 1. С. 189–199.
9. Удянская, И. Ф. (2006). *Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма* (Автореф. дисс. канд. филол.) Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва.
10. Barrett, R. W. (2017). *Ripples in the World: Morris Dancing in Terry Pratchett's Discworld Series*. Retrieved from <https://experts.illinois.edu/en/activities/ripples-in-the-world-morris-dancing-in-terry-pratchetts-discworld>.
11. *Beltane Border Morris*. (2021). Retrieved from <https://www.beltaneborder.co.uk>.
12. Dailykos.(2013) *SFBSD – The Morris, and its role in literature*. Retrieved from <https://www.dailykos.com/stories/2013/10/18/1241438/-SFBSD-The-Morris-and-its-role-in-literature>.
13. Gilchrist, A. G. (1941)»Death and the Lady» in *English Balladry. Journal of the English Folk Dance and Song Society*, Vol. 4, No. 2 pp. 37-48.
14. Hanes S. (2004). *Death and the Maiden. Terry Pratchett: Guilty of Literature* (P. 171–193). Baltimore: Old Earth Books.
15. Heaney, M. (2004). The earliest reference to the Morris dance?. *Folk Music Journal*. 8(4) p.513-515
16. Forrest, J. (2000). *The History of Morris Dancing 1458-1750*. London : James Clarke & Co Ltd.
17. Latham-Jones, C. (2015). *Dark Morris*. Retrieved from <https://grumpyoldwitchcraft.com/tag/dark-morris/>;
18. Lexico. (2021) *Oxford English and Spanish Dictionary, Synonyms, and Spanish to English Translator*. Retrieved from <https://www.lexico.com/definition/flit>.
19. Morris Dancing Wiki. *Morris references and appearances*. Retrieved from https://morrisdancing.fandom.com/wiki/Morris_references_and_appearances.
20. Pratchett, T. (2000) *Imaginary worlds, real stories. Folklore* (London, England) v. 111 no2 p. 159-168 <https://doi.org/10.1080/00155870020004585>.
21. Pratchett, T. (2002a). *Lords and Ladies*. New York : Harper Torch,
22. Pratchett, T. (1991) *Reaper Man*. New York : Penguin Books.
23. Pratchett, T. (2006) *Wintersmith*. New York : Harper Collins Publishers.
24. Pratchett, T. (2002b) *Witches Abroad*. New York : Harper Torch.
25. Pratchett, T., Simpson, J. (2009). *The Folklore of Diskworld*. London: Corgi Books.
26. Smith, M. M. (1920). *Dancing through English Literature*. *The English Journal*. Vol. 9, No. 6 pp. 305-317.
27. Stanfield, N. (2008). *Rough Music, Rough Dance, Rough Play: Misrule and Morris Dance*. (Doctor of Philosophy Thesis) The University of British Columbia. Vancouver
28. The Witchmen. (2021). *The Other Morris*. Retrieved from <http://witchmen.com/dances.html>

REFERENCES

1. Bestiuk, I. (2008). Miforytualna semantyka arkanu v ukrainskii literaturi khkh stolittia [Mytho-ritual semantics of «Arkan» dance in Ukrainian literature of 20th century]. *Visnyk Lviv University. Seria Philology*. 2008. Is. 44. Pt. 2. 339–345.
2. Bestiuk, I. (2006). Motyv tantsiu yak rytual perekhodu («Lisova pisnia» Lesi Ukrainky) [Dance motif as a ritual of transition («Forest Song» by Lesya Ukrainka)]. *Lesya Ukrainka and modernity: Collection of scientific works* V.3. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia. 24–37.
3. Bestiuk, I. (2005). Motyv tantsiu yak rytual perekhodu («Tini zabutykh predkiv» M.Kotsiubynskoho). [Dance motif as a ritual of transition («Shadows of Forgotten Ancestors» by M.Kotsiubynsky).] *Current problems of modern philology. Literary Studies. Collection of scientific works*. Issue XV. Rivne: Perspective, 28–38.
4. Kanchura, Ye. O. (2012). Nivelivannia binarnykh opozytisii u fentezi doby postmodernizmu (na prykladi romaniv Terri Pratchetta) [Leveling of Binary Oppositions in Postmodern Fantasy (on Terry Pratchett's Discworld novels)]. *Visnyk Lviv University. Seria: Foreign Languages*. 20 (1). 145–152.
5. Kanchura, Ye. O. (2012). *Modelivannia tekstualizovanoho svitu v romanakh-fentezi Terri Pratchetta* [Modeling of textualized world in the fantasy novels by Terry Pratchett]. (PhD Thesis) Kyivskiy natsionalnyi lnhvistychnyi universytet. Kyiv, 144–157.
6. Caillois, R. (2003). *L'homme et le sacre*. Kyiv: Vakler.
7. Melnyk, D. (2016). Totentants yak zhanr serednovichnoi nimetskoï literatury. [Totentanz as a genre of medieval German literature]. *Perezhyttia: naukovyi zbirnyk na poshanu pamiati Halyny Rubanovoi..* Lviv : Ukrainska akademiia drukarstva. 81–91.
8. Melnyk, O. (2008). Topos tantsiu u prozi Mykhaila Yatskova: modernistska transformatsiia literaturnosti [The dance topos in Mikhail Yatskov's prose: the modernist transformation of literature]. *Visnyk Lviv University. Seria Philology*. Is. 44. Pt. 1. 189–199.
9. Udyanskaya, I.F. (2006). *Tanets kak predmet izobrazheniya v literature russkoho modernizma* [Dance as an image in Russian modernist literature] (PhD Thesis synopsis) Moskovskiy gosudarstvennyi unyversytet im. M. V. Lomonosova. Moskva..
10. Barrett, R. W. (2017). *Ripples in the World: Morris Dancing in Terry Pratchett's Discworld Series*. Retrieved from <https://experts.illinois.edu/en/activities/ripples-in-the-world-morris-dancing-in-terry-pratchetts-discworld>.
11. *Beltane Border Morris*. (2021). Retrieved from <https://www.beltaneborder.co.uk>.
12. Dailykos.(2013) *SFBSD – The Morris, and its role in literature*. Retrieved from <https://www.dailykos.com/stories/2013/10/18/1241438/-SFBSD-The-Morris-and-its-role-in-literature>.
13. Gilchrist, A. G. (1941)»Death and the Lady» in English Balladry. *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, Vol. 4, No. 2 pp. 37-48.
14. Hanes S. (2004). Death and the Maiden. *Terry Pratchett: Guilty of Literature* (P. 171–193). Baltimore: Old Earth Books.
15. Heaney, M. (2004). The earliest reference to the Morris dance?. *Folk Music Journal*. 8(4) p.513-515
16. Forrest, J. (2000). *The History of Morris Dancing 1458-1750*. London : James Clarke & Co Ltd.
17. Latham-Jones, C. (2015). *Dark Morris*. Retrieved from <https://grumpyoldwitchcraft.com/tag/dark-morris/>;
18. Lexico. (2021) *Oxford English and Spanish Dictionary, Synonyms, and Spanish to English Translator*. Retrieved from <https://www.lexico.com/definition/flit>.
19. Morris Dancing Wiki. *Morris references and appearances*. Retrieved from https://morrisdancing.fandom.com/wiki/Morris_references_and_appearances.
20. Pratchett, T. (2000) Imaginary worlds, real stories. *Folklore* (London, England) v. 111 no2 p. 159-168 <https://doi.org/10.1080/00155870020004585>.
21. Pratchett, T. (2002a). *Lords and Ladies*. New York : Harper Torch,
22. Pratchett, T. (1991) *Reaper Man*. New York : Penguin Books.
23. Pratchett, T. (2006) *Wintersmith*. New York : Harper Collins Publishers.
24. Pratchett, T. (2002b) *Witches Abroad*. New York : Harper Torch.
25. Pratchett, T., Simpson, J. (2009). *The Folklore of Diskworld*. London: Corgi Books.
26. Smith, M. M. (1920). Dancing through English Literature. *The English Journal*. Vol. 9, No. 6 pp. 305-317.
27. Stanfield, N. (2008). *Rough Music, Rough Dance, Rough Play: Misrule and Morris Dance*. (Doctor of Philosophy Thesis) The University of British Columbia. Vancouver
28. The Witchmen. (2021). *The Other Morris*. Retrieved from <http://witchmen.com/dances.html>