

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

На правах рукопису

ЯНКОВСЬКА ЖАННА ОЛЕКСАНДРІВНА

**ФОЛЬКЛОРИЗМ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПРОЗИ  
ДОБИ РОМАНТИЗМУ**

**УДК 821.161.2.09:398**

**Спеціальності:**

10.01.07 — фольклористика

10.01.01 — українська література

**Дисертація на здобуття наукового ступеня  
доктора філологічних наук**

Науковий консультант:  
доктор філологічних наук,  
проф. Гарасим Я. І.

**Львів, 2017**

## Зміст

<b>Вступ</b> .....	4
<b>Розділ 1.</b> Історико-методологічні й теоретичні засади вивчення фольклоризму літератури доби романтизму.....	24
<b>1.1.</b> Аспектологія історико-методологічних підходів дослідження рецептивних зв'язків художньої літератури з фольклором.....	24
<b>1.2.</b> «Фольклоризм літератури»: дефініція терміна та смислові характеристики поняття.....	61
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	81
<b>Розділ 2.</b> Фольклоризм літературної прози періоду романтизму в генологічному аспекті.....	85
<b>2.1.</b> Жанрові різновиди малої української романтичної прози крізь призму фольклорного наративу.....	85
<b>2.2.</b> Становлення жанрів малої літературної прози та їх взаємодія з усною словесністю в інтерпретації І. Денисюка.....	129
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	137
<b>Розділ 3.</b> Фольклорний міфологізм української романтичної прози .....	141
<b>Висновки до розділу 3</b> .....	180
<b>Розділ 4.</b> Українська літературна проза доби романтизму як художня репрезентація архетипних концептів та образів .....	184
<b>4.1.</b> Парадигма етнокультурної та фольклорно-літературної архетипності .....	184
<b>4.2.</b> Архетипно-буттєві виміри історичного роману П. Куліша «Чорна рада»: пропедевтичний аспект.....	205
<b>4.3.</b> Архетипно-буттєвий універсальний концепт «Дім – Поле – Храм» в українській літературній прозі періоду романтизму.....	215
<b>4.3.1.</b> Концепт «Дім – Поле – Храм» крізь призму історичного роману П. Куліша «Чорна рада».....	215
<b>4.3.2.</b> Концепт «Дім – Поле – Храм» в оповіданнях Ганни Барвінок....	247

4.3.3. Поза жанром, але в контексті проблеми: топоси та архетипи національного буття в «оповідних» соціально-побутових поемах Т. Шевченка «Катерина» і «Наймичка».....	281
4.4. Рецепція архетипних образів в українській романтичній прозі.....	295
4.4.1. Архетипний образ Мудрого Старого (Старця) в українській культурній традиції.....	295
4.4.2. Еволюція екзистенційно-соціумних рис кобзаря як Мудрого Старого (за матеріалами «Чорної ради» П. Куліша та поезії «Перебендя» Т. Шевченка).....	311
4.4.3. Архетип Мудрого Старця у малій романтичній прозі.....	323
4.4.4. Архетипні образи <i>хліба, дороги, воріт, сорочки</i> у літературній прозі доби романтизму.....	334
<b>Висновки до розділу 4</b> .....	373
<b>Розділ 5. Лінгвостилістичні аспекти фольклоризму української романтичної прози</b> .....	378
5.1. Лексико-стилістичний рівень фольклоризму малої романтичної прози .....	378
5.2. Мовностильові джерела і фольклоризм літературної нарації в оповіданні Ганни Барвінок «Не було змалку — не буде й до'станку»...	395
5.3. Мовленнєво-сміслові ресурси фольклоризму «Вечорів на хуторі біля Диканьки» та «Миргорода» М. Гоголя (за спогадами та листами)..	406
<b>Висновки до розділу 5</b> .....	421
<b>Висновки</b> .....	424
<b>Список використаних джерел та літератури</b> .....	431

## Вступ

Нинішній період розвитку української гуманітаристики позначений появою нових методологій та помітно вищим ступенем теоретичного осмислення її актуальних проблем, вирішення яких не можливе без встановлення міжгалузевої взаємодії. Важливими тут є зв'язки авторської словесності з народною творчістю та світоглядом, які здавна цікавили дослідників, породивши в середині XIX століття поняття *народності* літератури. Письменники кінця XVIII — 30–60-х років XIX століть разом з І. Котляревським та ін. були предтечами цієї літератури загалом (і прози зокрема). Своїми творами та їх першим критичним аналізом вони загострили увагу на важливих проблемах такої взаємодії, які, однак, і сьогодні залишаються не вповні вивченими та потребують узагальнення й прискіпливішого доопрацювання з огляду на поглиблення їх теоретичного аспекту.

Вивчення взаємозв'язків творів (творчості) окремих письменників чи національної літератури різних періодів із усною словесністю та культурою загалом переросло у більш складну теоретичну фазу і є пріоритетним у сучасній фольклористиці та літературознавстві. Різноманітні рецепції фольклору (у широкому розумінні терміна) в авторських творах нині означають поняттям «фольклоризм літератури», теоретичний дискурс якого буде представлено в одному з підрозділів цієї роботи.

Уперше поняття «фольклоризм», як вважають, вжив Поль Сабійо в кінці XIX століття для позначення різноманітних занять фольклором (у житті, мистецтві тощо). Науковим терміном це поняття стало значно пізніше, у 60-х роках XX століття.

У тлумаченні методологічної суті терміна «фольклоризм літератури» простежуємо два підходи: по-перше — рецепції на рівні лише усної словесності; по-друге — рецепції на рівні культурної традиції загалом. Зазначені підходи цілком відбивають вузьке (тільки усна словесність) та широке (комплекс народних поглядів на світ, звичаєвість, художня творчість, етнографічні особливості і т. д.) розуміння поняття «фольклор».

**Актуальність** теми зумовлена необхідністю залучення досягнень найновіших міждисциплінарних методологічних стратегій до інтерпретації проблеми фольклорно-літературних взаємин у процесі становлення національної художньої словесності. Дослідження фольклоризму української прози доби романтизму дає змогу стереометричного її прочитання й характеристики, адже саме у цей період починає формуватися жанрово-стилістична система прозової творчості, що концентрує в собі ментальні, психологічні й архетипні коди національного буття українців. Щодо цього М. Яценко писав про те, що для романтиків найвищим художнім зразком «органічної» поезії (те саме можемо стверджувати й стосовно прози) «вищим за літературу освічених класів є фольклор, що уособлює народний дух, національні особливості як прояв багатства універсуму» [366, с. 236].

Основоположні праці вчених, які понад півтора століття аналізували твори письменників, розглянуті у цьому дослідженні, а також інших авторів окресленого періоду, стали доброю теоретичною базою для подальших студій, в тому числі й стосовно їх рецептивних зв'язків із народною творчістю. Враховуючи поступ сучасних методологій та інтердисциплінарний підхід до аналізу художнього твору, ці дослідження нині потребують уточнення, перегляду, поглиблення та виявлення нових форм, рівнів і векторів взаємодії двох систем словесності. Важливо, що крізь призму дослідження фольклоризму літератури можна не лише дешифрувати її «національний код», а й виявити траєкторію входження до комплексу «універсальних цінностей», що допомагає усвідомленню власної ідентичності, етнічної вартості, оскільки навіть стрімкі сучасні глобалізаційні процеси, за твердженням Я. Гарасима, «не спроможні стерти специфіку етнічно маркованої ментальності між людьми чи бодай втрутитися в перекодування національно змодельованих та глибинно архетипізованих психоестетичних процесів сприйняття дійсності» [51, с. 31].

Маючи в добу романтизму переважно усвідомлений характер, художнє переосмислення народної творчості, трансформація фольклорних мотивів, образів, поетики, як правило, впливають на ідейну та проблемно-змістову

площину твору і виконують роль системотвірного чинника. Література при цьому акумулює й постає транслятором споконвічного досвіду народу, сконцентрованого у слові, та сприяє збереженню етнічно визначених (маркованих) традиційних моделей світосприйняття.

Складність цього періоду полягає в неоднорідності літературного життя і літературних процесів. Для нього прикметним є синкретизм напрямів, стилів, течій, груп, шкіл, тенденцій, пошуки нового слова, творча зорієнтованість на народний зразок, що призвело до розширення художніх горизонтів творчості письменників. Організуючою «константою українського романтизму, яка забезпечувала синтез і кореляцію усіх його складників і течій та визначала головний ідейно-естетичний зміст, — за словами М. Яценка, — стала ідея народу, вивчення його минулого, розуміння його теперішнього і майбутнього» [365, с. 242]. Це зумовило той факт, що романтизм як художній напрям також не був однорідним, у тому числі й у рецептивних зв'язках із фольклором. Така «неоднорідність» стилю, значною мірою сконцентрована на прозових текстах, стала основою художності тогочасної літератури. Це був час, коли українські письменники почали писати не тільки «про народ», але і «для народу», що й зумовило широке звернення до естетики фольклору, призвело до розуміння його мистецької вартості.

У цей період «провідними стають проблеми трагічної долі людини, культ душевного страждання, різке протистояння мрії, ідеалу та дійсності» [365, с. 237], що категорично відрізняється від класицизму. Показовою в цьому плані є думка П. Приходька, який зазначає: «Ставлячи в центрі уваги людину з багатим внутрішнім світом та її поривання до кращого, романтики, розвинувши далі основні настанови сентименталізму, піднялися над пізнім класицизмом, що розглядав людину як певну абстрактність, і над реалізмом епохи Просвітництва, який також ігнорував усю складність людської особи» [248, с. 7]. У значеннєвому полі цієї проблеми можемо стверджувати, що романтизм тяжіє «до суб'єктивно-експресивної естетики, акцент переноситься на самовираження митця, і твір розглядається як породження творчого духу, якому

за допомогою “філософії тотожності” надається онтологічний зміст: “я” тотожне “не-я”, природа ідентична духові» [217, с. 273].

**Об’єктом** дослідження є українська (україномовна) переважно романтична проза початку ХІХ століття, в якій наявне художнє віддзеркалення українських реалій і яку можна вважати засадничою для стильових тенденцій нової української прози загалом, бо її представники започаткували художні явища (в тому числі й у способах взаємодії літератури з фольклором), тяглість яких визначається в наступні десятиліття становлення та розвитку національної літератури.

Зокрема, до аналізу залучено малу україномовну прозу Г. Квітки-Основ’яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок, О. Стороженка, М. Шашкевича, роман П. Куліша «Чорна рада» та окремі твори М. Гоголя із його збірок «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Миргород». Відразу ж доцільно обґрунтувати такий вибір об’єкту дослідження.

Як відомо, 30–60-ті роки ХІХ століття в українській літературній традиції представлені й російськомовною прозою Є. Гребінки, П. Куліша, М. Костомарова та інших письменників того періоду, яка стоїть осібно, має специфічні риси фольклоризму і заслуговує на окреме студювання. Тому, зважаючи на обмежений обсяг роботи, ці твори до аналізу не залучено, і вони складають у цьому плані дослідницьку перспективу. Виняток становить проза М. Гоголя на українську тематику, що певною мірою є показовою стосовно визначеної дослідницької проблеми, особливо твори, які увійшли до його збірок «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Миргород». Вони містять дуже помітний пласт ідентифікаційної української лексики. За творчим методом гоголівська проза стоїть біля витоків українського романтизму, у ній спостерігаємо вельми оригінальний підхід до осмислення української дійсності, світогляду, традицій, що їх письменник по-особливому трансформував у естетичну площину літературної творчості. До того ж, якщо стосовно вищезгаданих письменників, які писали російською мовою, проблема щодо ідентифікації їх українськості в літературі гостро не стояла і не стоїть, то щодо М. Гоголя мусимо постійно її доводити. При цьому не маємо на

меті залучити до текстологічного аналізу абсолютно усі твори названих письменників, а лише окремі (як приклад), аби показати зразок таких студій та визначити й охарактеризувати основні рівні фольклоризму в певний період розвитку української літератури й літературної прози зокрема.

Творчість Марка Вовчка задіяна у праці прикладово лише тими україномовними оповіданнями, які більше тяжіють до романтизму (як «Чари», «Сон»), а не до реалізму, в яких категорія соціально-несправедливого виходить на перший план. А окремі твори Ганни Барвінок хоча хронологічно і виходять за рамки 60-х років XIX століття, проте зберігають стильові ознаки романтизму.

**Предметом** наукових студій є різні форми та вектори взаємодії української романтичної прози із народною творчістю, національною фольклорною традицією, що окреслено поняттям «фольклоризм літератури», їх виявлення та аналіз.

**Мета** дослідження — проаналізувати художні пласти української прози доби романтизму в її поступальному розвитку (від «народного оповідання» до історичного «панорамного» роману) крізь призму визначених рівнів її фольклоризму. Це дасть змогу глибше, більш «стереоскопічно» зрозуміти самі твори, побачити їх у контексті епохи, простежити індивідуальні джерела, способи та методи співдії письменників із народною творчістю.

Зазначеної мети можна досягнути шляхом виконання низки **завдань**, зокрема:

- визначити основні етапи й аспекти вивчення взаємозв'язків української літератури 30–60-х років XIX століття з фольклором;
- з'ясувати вплив народного світогляду та поетики фольклору на формування естетичних поглядів українського письменства зазначеного періоду;
- дослідити способи взаємодії індивідуально-авторського і народного первня у становленні нової української прози у першій половині XIX століття та з'ясувати чинники, що сприяли цьому процесу й засвідчили початковий етап розвитку літератури як національно-самобутнього мистецтва;



- виявити найбільш продуктивні методи, які застосовують при вивченні фольклорно-літературної взаємодії, зокрема й у цьому дослідженні;
- з'ясувати основні рівні вияву фольклоризму літературної прози 30–60-х років XIX століття (або вектори входження фольклорного елемента в авторський твір);
- проаналізувати науковий дискурс стосовно різних семантично-змістових підходів до дефініції та розуміння поняття «фольклоризм літератури»;
- окреслити основні віхи становлення та поступального розвитку наративного жанру в добу романтизму та з'ясувати вплив на цей процес усної словесності;
- розкрити зміст і функції міфологічних елементів (міфологізму) у романтичній прозі як один із рівнів та способів вияву її фольклоризму, встановивши кореляцію семантичних трансформацій міфологем (міфем) у структурі художнього тексту;
- з'ясувати смислові особливості архетипного рівня фольклоризму української літературної прози 30–60-х років XIX століття;
- вибудувати парадигму етнокультурної та фольклорно-літературної архетипності;
- застосувавши метод архетипів (С. Кримський), розглянути відображення універсального концепту «Дім – Поле – Храм» у малій романтичній прозі, романі П. Куліша «Чорна рада» та (для порівняння) соціально-побутових «оповідних» поемах Т. Шевченка «Катерина» й «Наймичка»;
- простежити еволюцію екзистенційно-соціумних рис кобзаря як Мудрого Старого крізь призму історичного роману П. Куліша «Чорна рада» й поезії Т. Шевченка «Перебендя»: порівняльний аспект;
- окреслити семантично-змістові аспекти рецепції найбільш уживаних фольклорно-архетипних образів у прозі періоду романтизму (*хліб, дорога, ворота, сорочка*);

– визначити головні характеристики лінгвостилістичного (лексично-стилізаційного) рівня фольклоризму української літературної прози 30–60-х років XIX століття;

– ґрунтовно проаналізувати лінгвостилістичні ознаки фольклоризму художнього тексту на прикладі оповідання Ганни Барвінок «Не було зранку, не буде й до'станку»;

– визначити й проаналізувати мовностилістичні джерела фольклоризму творів М. Гоголя на українську тематику.

**Джерельною базою дослідження** стали перші видані у той час фольклорні збірники М. Цертелєва («Опыт собрания старинных малороссийских песен», 1819) [308], М. Максимовича («Малороссийские песни», 1827, 1834, 1849) [195, 197, 198], А. Метлинського («Южный русский сборник» 1848 та «Народные южнорусские песни» 1854) [206], І. Срезневського («Запорожская старина», 1833–1838) [271], П. Лукашевича («Малороссийские и Червонорусские народные думы и песни» 1836) [194], О. Бодянського («Наські українські казки, запорозьця Іська Матиринки», 1835 [29]; вчений працював і над великим народнопісенним збірником, який не встиг видати), М. Костомарова («Малорусские народные предания» — «Киевская Старина», 1878) [146]; відомо, що записував також народні пісні), П. Куліша («Украинские народные предания», 1847; «Записки о Южной Руси», 1856–1857) [174, 175] та інші; твори М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, О. Стороженка, М. Шашкевича, П. Куліша, Марка Вовчка, їх життєписи, епістолярій, спогади, а також енциклопедично-довідкові видання, що використовувалися для більш чіткого понятійного розмежування та з'ясування основних термінів, категорій, їх взаємодії.

**Теоретичну канву дисертації** склали праці українських та зарубіжних учених із фольклористики, літературознавства, етнофілософії, етнокультурології та інших гуманітарних галузей, які допомогли з'ясувати основні аспекти та рівні вияву фольклоризму в українській літературній прозі доби романтизму.

Першим етапом наукового осмислення використання фольклору в літературі стали дослідження, що з'явилися фактично відразу після опублікування самих

творів. Із виходом у першій половині — середині ХІХ століття фольклорних та фольклорно-етнографічних збірників починається й теоретичне осмислення як самих фольклорних творів, так і їх взаємозв'язку з літературою, що залишається актуальним і до сьогодні. Це зумовлено насамперед тим, що в аналізований період саме письменники стояли біля витоків української фольклористичної та етнографічної гуманітарної галузі, а тому, як наслідок, неодноразово наголошували на такій якості літератури, як *народність*.

Більш аналітичним поглядом на співдію фольклору й літератури, яка також якісно змінилася, починаючи з 70-х років ХІХ століття, стали праці О. Потебні, М. Сумцова, М. Драгоманова, М. Павлика, І. Франка, М. Дашкевича, М. Грушевського, Б. Грінченка, Ф. Колесси, В. Гнатюка та інших, котрі розвинули та продовжили дослідження попередників, даючи певні методологічні рекомендації стосовно розуміння складності та неоднозначності трансформаційних процесів, заклали підвалини наукового аналізу фольклорно-літературних взаємозв'язків.

ХХ століття відзначається певною нерівномірністю у розвитку народознавчої (і літературознавчої) науки. Як вагомій й без ідеологічної заангажованості варто виокремити праці С. Єфремова, М. Зерова, П. Филиповича, В. Петрова й небагатьох інших. Починаючи із 60-х років відзначається також упевнене поступування і в дослідженні фольклорно-літературних зв'язків, яке набирає інтенсивніших форм у кінці 80-х, а надто у 90-х роках, коли Україна стала незалежною. До широкого наукового вжитку увійшло поняття «*фольклоризм літератури*», що значно розширило теоретичні обрії таких студій порівняно з поняттям «*народність*».

Назагал, у ХХ столітті надзвичайно цінними є праці В. Перетца, А. Лободи, К. Грушевської, П. Филиповича, М. Зерова, В. Петрова, А. Шамрая, М. Рильського, С. Єфремова, О. Дея, Г. Нудьги, Т. Комаринця, В. Щурата, М. Пазяка, Н. Калениченко, М. Яценка, В. Шубравського, О. Гончара, С. Мишанича, М. Грицяя, І. Денисюка; В. Гусева, Ю. Соколова, М. Азадовського, М. Андреева, У. Далгат, Д. Медріша, О. Фрейденберг, П. Богатирьова,

Л. Ємельянова, В. Проппа, П. Путілова, С. Лазутіна, В. Сідельникова, А. Бушміної, С. Азбелева, Л. Дмитрієва, В. Жирмунського, В. Митрофанової, Н. Савушкіної та інших.

Окремо варто відзначити імена вчених, чії праці з окресленої проблеми стали етапними на межі ХХ–ХХІ століть і котрі в перші роки незалежності української держави порушували найнагальніші проблеми у розвитку фольклористики загалом і фольклорно-літературних зв'язків зокрема, залучивши до наукового аналізу нові методи та підходи до їх вивчення. Це дослідження В. Бойка, Л. Дунаєвської, О. Павлова, Р. Кирчіва, С. Мишанича, Є. Нахліка, В. Погребенника, С. Росовецького, П. Будівського, В. Качкана, Б. Хоменка, М. Дмитренка, Т. Шевчук, М. Яценка, Н. Шумади, О. Зілінського і т. д.

Нині з'являються нові розвідки та фундаментальні дослідження усної словесності та її рецептивної «співдії» з авторською творчістю. Особливим, новаторським підходом тут позначені праці В. Давидюка, Я. Гарасима, О. Івановської, Л. Копаниці, М. Дмитренка, О. Гінди, О. Кузьменко, О. Бріциної, Ю. Шутенко, О. Наумовської, Л. Підгорної, Н. Салтовської, Л. Сорочук, Г. Усатенко, Г. Скрипник, Л. Іваннікової, В. Сокола, О. Шалак; О. Вертія, П. Іванишина, О. Астаф'єва, В. Івашківа, В. Погребенника, Ю. Коваліва, Я. Поліщука, П. Будівського, О. Сліпушко, Г. Штоня, І. Зварича, Н. Шумило, В. Азьомова, Р. Марківа, О. Борзенка, О. Кирилук. Звичайно, цей перелік неповний. Якщо говорити про інтердисциплінарність у дослідженні різних рівнів вияву фольклоризму літератури, то щоразу зазначений список учених та їх праць можна доповнювати, що, зважаючи на багатоплановість цієї роботи, зроблено у першому і, принагідно, наступних її розділах.

**Методи дослідження.** При написанні дисертації, зважаючи на її багатовекторність, використано ряд загальноприйнятих та спеціальних методів, задіяних до аналізу різних семантично-змістових полів художнього твору.

– Першим треба назвати *порівняльно-історичний* метод, що вступає у смислову взаємодію загалом із принципом історизму як методологією, яка зумовлена системним підходом до аналізу твору, адже творчість письменників

відповідає певній добі, періоду, історичному часу, а тому застосування цього методу є своєрідним критерієм науковості. У зв'язку з цим, для глибшого проникнення у причини того чи іншого явища, з'ясування головних етапів його генези, виявлення різноманітних впливів окремих ситуацій на характер основних подій фрагментарно використано методи *історико-генетичний*, а також *історико-хронологічний та історико-ситуаційний*, які найчастіше використовуються у власне історичній галузі гуманітарного знання.

– Метод *біографізму* застосовано для з'ясування витоків та розкодування творів окремих авторів у їх взаємозв'язку з усною словесністю.

– Цілісності та логічної завершеності роботі надають загальнометодологічні принципи *системності, об'єктивності, всебічності, наступності, світоглядності, історичного антропологізму*.

– Для потрактування смислових рівнів взаємодії авторського тексту із фольклорним використано метод «інтерпретації» та «реінтерпретації», що взаємодіє із *герменевтичними* студіями.

– *Рецептивна естетика* як аналітичний ракурс в свою чергу зумовлює широке та поліаспектне використання методу *компаративного аналізу* як ефективного інструментарію для різного роду зіставлень.

– *Інтердисциплінарний (або метод інтердисциплінарних зв'язків)*, сприяє новому, «стереоскопічному» (В. Давидюк) прочитанню художніх творів, зокрема і глибшому розумінню їх зв'язку із фольклором та народним світоглядом взагалі.

– Використання *імагологічних методик* як одного із напрямків компаративістики є найбільш ефективним при аналізі поняття ідентичності.

– *Метод архетипів* застосовується для дослідження онтології фольклоризму художнього твору (трансформацію та засвоєння через народну творчість і світоглядні орієнтири етнічних архетипів та архетипних образів).

– Окремими елементами знайшли своє застосування в дисертації методи *порівняльної поетики, інтертекстуальний, структурно-семіотичний, типологізації та класифікації*.

**Теоретичне значення** дисертаційної роботи полягає у розширенні науково-теоретичних та змістових дефініцій поняття «фольклоризм літератури», проаналізованого крізь призму української літературної прози доби романтизму, що дозволяє по-іншому сприймати й розуміти твори зазначеного періоду, виявляючи рівні їх зв'язку з фольклором, а також є певним етапом у процесі переоцінки творчої спадщини окремих письменників.

**Практичне значення роботи.** Дослідження може бути використане при розробці таких курсів, як «Українська література», «Українська усна народна творчість», «Теорія фольклору», «Теорія літератури» або спецкурсу «Фольклоризм української прози доби романтизму». Робота може стати концептуальним підґрунтям для доповнення тематики студентських науково-пошукових робіт, для розробки й оновлення вузівських програм, курсів і спецкурсів фольклористичного та літературознавчого спрямування. З огляду на універсальність, розглянуті проблеми можуть використовуватися для проведення фахових та міжфахових (мультидисциплінарних) спецсемінірів, круглих столів тощо.

**Зв'язок роботи із науковими програмами, планами, темами.** Проблематика дисертації відповідає науково-дослідницькому спрямуванню, навчальному плану і навчальним програмам кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, а також виконана в контексті дослідницької наукової теми кафедри «Усна народна словесність у науковому висвітленні: історичний дискурс, жанри, поетика» (державний реєстраційний номер 0116U001696; науковий керівник — доктор філологічних наук, професор Івашків Василь Михайлович).

**Наукова новизна дослідження** полягає у спробі комплексного аналізу різних форм та рівнів вияву фольклоризму літератури на прикладі української прози доби романтизму.

**Положення, які виносяться на захист:**

1. Фольклорне та народносвітоглядне підгрунття української літературної прози доби романтизму дозволяє здійснювати різнорівневий аналіз на предмет визначення її фольклоризму.

2. Історико-методологічні основи й теоретичні засади фольклоризму української літературної прози доби романтизму зумовлюють використання широкого спектру сучасних дослідницьких методологій та конкретних методів, основними з яких є: метод інтердисциплінарних зв'язків, компаративні студії, метод архетипів, лінгвостилістичний та літературознавчий аналіз, метод біографізму та інші, що ефективні лише за умови їх комплексного використання при дослідженні всіх рівнів вияву фольклоризму художніх творів.

3. Розмежування дефініційних ознак понять «народність літератури» та «фольклоризм літератури» дозволяє стверджувати, що вони перебувають у взаємозв'язку й перше із них є хронологічно основоположним у встановленні співдії літератури з фольклором, а друге (*фольклоризм*) — пізнішим, проте ширшим, всеосяжним і включає поняття *народності* як свою складову.

4. Кореляція зв'язків між різними визначеннями поняття «фольклоризм літератури» відбувається шляхом оприявлення різних підходів до його характеристики як явища.

5. Жанровий (генологічний) рівень фольклоризму літератури безпосередньо пов'язаний із розвитком та засвоєнням авторською творчістю фольклорних жанрів (які є для них зразком) і притаманний періоду становлення нової української літератури (в тому числі й прози) першої половини — 60-х років XIX століття.

6. На генологічному рівні літературній прозі доби романтизму властива трансформація народнопоетичних елементів та засобів як відповідних фольклорних жанрів, так і на рівні міжжанрової взаємодії.

7. Міфологізм української романтичної прози (як органічна складова її фольклоризму) проявляється у використанні авторами творів міфологічних образів, елементів, мотивів і т. п., рецепція яких надзвичайно різноманітна.

8. Архетипний рівень фольклоризму прозових творів зазначеного періоду можна простежити крізь призму універсального архетипно-буттєвого концепту «Дім – Поле – Храм», введеного до наукового обігу С. Кримським для аналізу реалій української культури, та шляхом аналізу трансформованих через фольклор у літературу архетипних образів (*Мудрого Старого, хліба, дороги, воріт, сорочки* та ін.).

9. Найбільш зовні помітним рівнем фольклоризму української літературної прози доби романтизму є лексико-стилістичний, який визначає лінгвістичні вектори спорідненості з фольклорним нарративом.

10. При дослідженні лінгвостилістичного рівня фольклоризму романтичної прози важливу роль відіграє метод *біографізму*, який дозволяє глибше досягнути творчу лабораторію письменника, визначити джерела проникнення у його творчість фольклорних елементів.

**Структура роботи.** Робота складається із Вступу, в якому визначено актуальність, мету, завдання, новизну та методологію роботи; п'яти розділів, побудованих відповідно до розкриття основного змісту дослідження, Висновків та Списку використаних джерел і літератури.

**Презентація (апробація) результатів дослідження.** Презентація результатів дослідження відбувалася в основному шляхом усного оприлюднення під час участі у Міжнародних, в тому числі закордонних та Всеукраїнських конференціях. Основними із них є такі:

**2008 р.**

✓ Г. Москва, Росія, Центральна городська бібліотека, Меморіальний центр «Дом Гоголя». Восьме Гоголевські читання «Н. В. Гоголь и его литературное окружение», 1–5 апреля 2008 г. Тема: «*Познание украинских народных традиций и фольклорные источники ранних повестей Н. В. Гоголя*». Участие личное, устное.

**2009 р.**

✓ М. Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра історії української літератури і шевченкознавства.



Всеукраїнська наукова конференція, присвячена дню народження і дню смерті Т. Г. Шевченка, 10 березня 2009 р. Тема: *«Зображення кобзаря як носія високих моральних якостей та наставника народу (за матеріалами поезії Т. Г. Шевченка “Перебендя” та роману П. Куліша “Чорна рада”)*». Участь особиста, усна.

✓ М. Київ, Центр українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Міжнародна наукова конференція *«Україна, українці та українськість у історичному постанні та формах культурного досвіду (до 175-річчя Київського національного університету імені Тараса Шевченка)»*, 29 жовтня 2009 р. Тема: *«Кобзарство як національно-культурний феномен: відображення в літературі ХІХ ст.»*. Участь особиста, усна.

#### **2010 р.**

✓ М. Чернігів, Чернігівський державний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка. ІІ Всеукраїнські Кулішеві читання з філософії етнокультури, 25–26 лютого 2010 р. Тема: *«Використання фольклорно-етнографічних мотивів у романі П. Куліша “Чорна рада”*». Участь особиста, усна.

#### **2011 р.**

✓ М. Чернігів, Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка. ІІІ Всеукраїнські Кулішеві читання з філософії етнокультури, присвячені пам’яті Сергія Борисовича Кримського, *«Феноменологія софійності в українській культурі. Запити філософських смислів у мові, мистецтві, літературі»*, 29–30 червня 2011 р. Тема: *«Концепт “Дім – Поле – Храм” крізь призму історичного роману П. Куліша “Чорна рада”*». Участь особиста, усна.

✓ М. Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра фольклористики. П’яті всеукраїнські наукові фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській, 12 травня 2011 р. Тема: *«Символіка воріт як лімінальної зони в українській обрядовості та фольклорі»*. Участь особиста, усна.

#### **2012 р.**

✓ М. Київ, Київський університет ім. Бориса Грінченка. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: структурно-семіотичні площини», 6–7 квітня 2012 р. Тема: *«Фольклоризм як визначальний стильовий засіб в українській прозі першої половини XIX століття»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра фольклористики. Шості Міжнародні фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській, 12 травня 2012 р. Тема: *«До питання про джерела фольклоризму ранніх повістей Миколи Гоголя»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Ужгород, Закарпатська філія КСУ. II Міжнародна науково-практична конференція «Слов'янська культура та писемність: минуле і сучасність», 24–25 травня 2012 р. Тема: *«До питання про стильові та стилістично-естетичні особливості фольклоризму роману П. Куліша “Чорна рада”»*. Участь особиста, усна.

✓ Г. Новосибірськ, Росія, Новосибірський національний дослідницький державний університет. Міжнародна конференція «Современные проблемы филологии, искусствоведения и культурологии», 14 серпня 2012 р. Тема: *«Фольклоризм исторического романа П. Кулиша «Чёрная рада»: попытка этнофилософской трактовки поэтики символических смысловых локусов»*. Участь особиста, заочна.

✓ М. Київ, Центр українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Друга Міжнародна науково-практична конференція «Міграція в контексті цивілізаційної трансформації України і світу», 27 серпня 2012 р. Тема: *«Лінгвістично-стилістичні вияви фольклоризму літературної прози першої половини XIX століття»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія». Міжнародна наукова конференція до 20-річчя кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія» «Культурні трансформації в синхронії та діахронії: теорія і практика», 24–27 вересня 2012 р.

Тема виступу: *«Естетичні засади фольклоризму малої прози П. Куліша»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Михаловце, Словаччина, Словацький комітет славістів, Інститут славістики імені Яна Станіслава. Міжнародна наукова конференція «Мова і культура Словаччини у слов'янських та неслов'янських взаємозв'язках» (*«Jazyk a kultura na Slovensku v slovanskych a neslovanskych suvislostiach»*), 23–26 жовтня 2012 р. Тема: *«Трансформація уснопоетичної символіки в літературу як форма стилістичної естетизації тексту (на прикладі української романтичної прози першої половини ХІХ століття)»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Київ, Центр українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Міжнародна наукова конференція «Українство в європейському цивілізаційному просторі», 25 жовтня 2012 р. Тема: *«Фольклоризм малої прози П. Куліша: гендерний аспект»*. Участь особиста, заочна.

### **2013 р.**

✓ М. Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра історії української літератури і шевченкознавства. Всеукраїнська наукова конференція «Творча постать Тараса Шевченка: традиції дослідження і сучасне прочитання», 12 березня 2013 р. Тема: *«Модус «національного буття» та «генетично-чуттєвий» фольклоризм соціально-побутової поеми Т. Шевченка «Наймичка»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Чернігів, Чернігівський інститут мистецтв і менеджменту культури, Чернігівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти імені К. Д. Ушинського. Всеукраїнська науково-практична конференція «Вивчення навчальних дисциплін естетики й художньої культури в школі у взаємозв'язках із літературою, музикою та образотворчим мистецтвом», 21–22 березня 2013 р. Тема: *«Використання інтердисциплінарних локусів при вивченні історичного роману П. Куліша "Чорна рада"»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Острог, Національний університет «Острозька академія», кафедра культурології і філософії. ІV Міжнародна наукова конференція «Культура в

горизонті сталих і плинних ідентичностей», 12–13 квітня 2013 р. Тема: *«Архетипно-символічні смисли фольклоризму української літературної прози першої половини XIX століття»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Канів, Тарасова гора, Шевченківський національний заповідник, Центр українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Всеукраїнська наукова конференція «Тарас Шевченко у формуванні національної ідентичності українців», 30 травня 2013 р. Тема: *«Відображення архетипів національного буття у поемі Т. Г. Шевченка "Катерина"»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра фольклористики. Сьомі всеукраїнські наукові фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській, 8 червня 2013 р. Тема: *«П. Куліш і народна творчість: введення "думового епосу" до наукового дискурсу (за матеріалами фольклорно-етнографічної збірки "Записки о Южной Руси")»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Львів, Інститут франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. XXVII щорічна наукова франківська конференція «Гуманітаристика Івана Франка», 3 жовтня 2013 р. Тема: *«Стильові особливості фольклоризму малої прози П. Куліша та І. Франка: визначення основних напрямків до компаративних студій»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Київ, Центр українознавства філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Міжнародна наукова конференція «Українська еліта як чинник цивілізаційного поступу українства», 24 жовтня 2013 р. Тема: *«Пантелеймон Куліш як представник та ідеолог інтелектуальної еліти середини XIX століття: на хвилі національного піднесення»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Варшава, Польща, кафедра україністики Варшавського університету. Міжнародна наукова конференція «Українство: традиції та сучасність», 6 грудня 2013 р. Тема: *«Рецепції фольклорного наративу в українській літературній прозі»*

*першої половини XIX століття: особливості становлення літературного розповідного жанру». Участь особиста, усна.*

#### **2014 р.**

✓ М. Братислава, Словаччина, Словацька академія наук, Словацький комітет славістів, Інститут славістики імені Яна Станіслава. Міжнародна конференція «*Ľudová próza na Slovensku v kontexte dejín slavistiky*», 8–10 жовтня 2014 р. Тема: «*Рецепція архетипних образів в українській прозі 30–60-х рр. XIX століття*». Участь особиста, усна.

✓ М. Санкт-Петербург, Росія, Інститут російської літератури («Пушкинський Дом») РАН. Міжнародна конференція, присвячена 200-річчю із дня народження Тараса Григоровича Шевченка «*Т. Г. Шевченко и его время*», 24–26 листопада 2014 р. Тема: «*Відображення ключових локусів національного буття у соціально-побутовій поемі Т. Г. Шевченка «Наймичка*». Участь особиста, заочна.

✓ М. Львів, Інститут франкознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. Всеукраїнська наукова конференція, присвяченій 90-річчю від дня народження професора Івана Денисюка, 12 грудня 2014 р. Тема: «*Основні вектори рецептивних зв'язків українського фольклорного та літературного наративу 30–60-х років XIX століття в осмисленні Івана Денисюка*». Участь особиста, усна.

#### **2015 р.**

✓ М. Київ, Київський університет ім. Бориса Грінченка. VI Міжнародній конференції «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів», 3–4 квітня 2015 р. Тема: «*Архетипний образ воріт в українській літературній прозі 30–60-х рр. XIX століття*». Участь особиста, усна.

✓ М. Брно, Чехія, Університет імені Масарика, кафедра україністики на філософському факультеті. Міжнародна конференція «Україністика: минуле, сучасне, майбутнє» (Ukrajínistika: minulost, přítomnost, budoucnost) присвячена 20-й річниці україністики на Філософському факультеті Університету імені Масарика у Брно (ЧР), 26–27 травня 2015 р. Тема: «*Від «божого чоловіка» до*

*«перебенді»: рецепція архетипного образу кобзаря в українській літературі 30–60-х років XIX століття». Участь особиста, усна.*

✓ М. Мюнхен, Інститут слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана. Міжнародна відкрита інтернет-конференція «Діалог мов — діалог культур. Україна і світ», 29 жовтня – 1 листопада 2015 р. Тема: *«Відображення інтердисциплінарного концепту "Дім – Поле – Храм" у творчості Ганни Барвінок»*. Участь особиста, усно-писемна.

## **2016 р.**

✓ М. Київ, Київський університет ім. Бориса Грінченка. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей», 1–2 квітня 2016 р. Тема: *«Відображення архетипного образу сорочки в українській літературній прозі 30–60-х років XIX століття»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Мюнхен, Німеччина, Німецько-українське наукове об'єднання ім. Ю. Бойка-Блохина. Міжнародна наукова конференція «Українська наука в європейському контексті. Німецько-українські наукові зв'язки», 8–10 квітня 2016 р. Тема: *«Відображення архетипу Мудрого Старого в українській короткій прозі 30–60-х років XIX століття»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра фольклористики. Міжнародна науково-практична конференція «Дев'яті всеукраїнські наукові фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській», 20–27 травня 2016 р. Тема: *«До питання про сучасні методи вивчення фольклорно-літературних взаємозв'язків»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Познань, Польща, Університет ім. Адама Міцкевича, кафедра україністики. III Міжнародна науково-практична конференція «Україністика: вчора, сьогодні, завтра...», 20–21 травня 2016 р. Тема: *«Парадигма фольклорно-літературної архетипності»*. Участь особиста, усна.

✓ М. Мюнхен, Інститут слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана. Міжнародна відкрита інтернет-конференція «Діалог мов — діалог культур. Україна і світ», 27–30 жовтня 2016 р. Тема: *«Образ оповідача*

*(розповідача) в українській літературній прозі 30–60-х років XIX століття*.  
Участь особиста, усно-писемна.

✓ М. Братислава, Словаччина, Словацька академія наук, Словацький комітет славістів, Інститут славістики імені Яна Станіслава. Міжнародна наукова конференція «Jazyk a kultúra v slovanských súvislostiach. Kliment Ochridský a jeho rinos pre slovanskú a európsku kultúru (k 1100. výročiu jeho smrti), 5–7 жовтня 2016 р. Тема: *"Відображення архетипу Мудрого Старого (Старця) в українській культурній традиції: образ кобзаря"*. Участь особиста, усна.

✓ М. Ужгород, Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет», кафедра української літератури. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Українська література в загальноєвропейському контексті», 20–21 жовтня 2016 р. Тема: *«Особливості міфологічного рівня фольклоризму оповідань Ганни Барвінок»*. Участь особиста, усна.

**Відомості про кількість публікацій.** Основні результати дослідження опубліковані у 51 публікації, з яких 1 одноосібна монографія «Фольклоризм української романтичної прози» (2016); 22 публікації у фахових виданнях України, 7 публікацій в іноземних періодичних виданнях, 21 (додаткових) — у інших виданнях та збірниках конференцій України та закордонних.

Кандидатська дисертація «Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша» була захищена у 1998 році. Її матеріали в докторській дисертації використовуються лише фрагментарно, епізодично як додаткові відомості (оскільки діяльність П. Куліша належить до аналізованого у роботі періоду) і не займають суттєвого обсягу.

➤ *Таким знаком та курсивом позначено у роботі додаткові відомості, інформацію (т. зв. «бічні лінії» студій), що допомагають краще зрозуміти предмет дослідження, встановити причинно-наслідкові зв'язки, а також вказують на джерела, дефініцію чи додаткову семантику терміна, поняття або явища.*

## **Розділ 1. Історико-методологічні й теоретичні засади вивчення фольклоризму літератури доби романтизму**

### **1.1. Аспектологія історико-методологічних підходів дослідження рецептивних зв'язків художньої літератури з фольклором**

Рецептивні зв'язки літератури з фольклором (у широкому розумінні терміна) в кожен період її побутування та розвитку мають свої особливі ознаки, межі, способи вираження. Тобто, можемо говорити про своєрідну «багатоликість» поняття та полісемантичне смислонаповнення терміна «фольклоризм літератури», що зумовлено різними підходами до його характеристики.

Означуючи головні етапи історії та обґрунтовуючи методологію дослідження фольклорно-літературних зв'язків із акцентом на авторській прозі періоду романтизму, варто наголосити, що фольклор був насправді одним із визначальних (хоч і не єдиним) чинників формування нової української літератури.

20–60-ті роки XIX століття в умовах Російської імперії для України та її народу виявилися дуже складним періодом із тотальною заборонаю на все українське: мову, культуру, друковані видання і т. ін. Результатом такої державної політики, окрім іншого, став розгром та арешт кирило-мефодіївців, котрі вбачали майбутнє в об'єднанні слов'янських народів на рівноправній основі. Нові імперські закони підносили й утверджували офіційну мову на всіх рівнях, занедбуючи національну культуру. На цьому неодноразово ще у той час загострював увагу П. Куліш, зокрема, у статті «Дві мови, книжна й народня», акцентуючи, що саме народ має оте «здорове, чисте слово», на яке повинні звернути увагу письменники» [167, с. 28; 168, с. 96].

Проте саме в умовах суцільних табу, як протидія, постає і набирає сили національна свідомість народу. Пригнічені особисті та національні почуття викликають жагу до самоствердження, що породжує більш виразні форми ідентичності — ототожнення себе з рідним етносом, його культурою, звичаями, традиціями. За твердженням О. Вертія, «заборони українського слова, культури і літератури не просто викликали, а й загострили необхідність звернутися до виробленого упродовж віків запасу народних уявлень про людину і світ,



спонукали поставити їх на злобу дня у відповідності з потребами часу і таким чином показати природу духовної самотності української нації як основу і джерело подальшого розвитку ідентичності української літератури» [37, с. 112].

Характеризуючи культурне життя кінця XVIII — першої половини XIX століть, О. Борзенко серед українського письменства умовно виділяв «дві літературні генерації: просвітницько-сентименталістську й романтичну, які, хай і різною мірою, свідомо чи не завжди свідомо, виявляли свою причетність не лише до творення окремої літератури, але й до накреслення образу новочасного українського життя» [30, с. 4]. Основне завдання романтиків полягало у прагненні вивірити й донести широкій людині знання, які підкреслювали національну самотність українців, фіксували моральні, культурні цінності. Таким способом вони намагалися зберегти життєвий досвід предків, показати його духовну високість і значущість, передати наступним поколінням. У цьому вбачаємо особливу місію й новаторство письменників та культурних діячів цього періоду. Суголосними із цим судженням є слова М. Яценка, який зазначав: «На відміну від переважної екстравертності просвітницького реалізму, що замикав психологічну діяльність героїв на зовнішній світ, романтики зосередили увагу на розкритті внутрішнього життя людини (принцип інтравертності), що призвело до перевероту в пізнанні психології особистості» [365, с. 284].

Уперше погляди тогочасної інтелігенції, в тому числі й письменників, майже повністю були спрямовані на українську «провінцію», «маленьку Італію», як її називали петербурзькі художники, її народ, культуру, котру опоетизовували, часто бачили в ній «рай», крізь «шпарки» якого (як нотки реалізму) просвічувалося «пекло». У цей час, як написав вищезгаданий автор, «правомірно говорити про бажання дистанціюватися від попереднього етапу українського історичного буття як такого, що позначений суттєвими помилками, одна з яких — нехтування народною темою як питомо українською» [365, с. 284].

Таке «дистанціювання» й зумовило в розвитку літератури й літературної критики постання доби, коли, «почали руйнуватися усталені класицистичні канони й окреслюватися певні кроки в напрямку до нового, кращого розуміння

природи й призначення словесного мистецтва» [49, с. 62]. Україна стала жити своїм духовним життям без державності та «царства», і література у цьому новому бутті посіла почесне місце. Стосовно того, що наша література мала стати українською не лише за мовою написання, але й за духом, за відображенням світоглядних основ власного народу, ще П. Куліш наголошував: «Що з того за користь буде, що ми Українських книжок наплодимо, да Вкраїнського духу з книжок не розпустимо? Не честь нам, не подоба чужими тропами ходити; треба нам свій путь до Парнасу прокладувати» [168, с. 100].

Суголосно із ним, відкидаючи будь-яке схиляння перед іноземщиною, О. Бодяньський у своїй магістерській дисертації «О народной поэзии славянских племён» фактично запрограмував шлях української гуманітаристики, акцентуючи: «Минула вже пора звабних ідей космополітизму [...] Минула вже пора мавпування [...] Ні, в теперішній час [...] всякий народ хоче залишатися тим, чим він є, чим він може стати [...], хоче бути собою, жити своїм корінним життям, мислити своєю головою, відчувати своїм серцем, бажати своєю волею...» [Цит. за вид.: 76, с. 24].

Як бачимо, проблема різнорівневих контактів фольклору та літератури як двох систем, форм словесної творчості цікавила українських дослідників та вчених інших слов'янських країн, починаючи уже з перших десятиріч ХІХ століття. Така взаємодія простежується від початку виникнення літератури, є безперервним процесом, позначена взаємовпливами, проте первинна векторність таких впливів визначається у напрямку від народної до авторської творчості. І. Франко у статті «Южнорусская литература» слушно писав про «паралельність і близькість цих двох течій», наголошуючи при цьому, що «писемність» завжди мала більш чи менш чітко виражене забарвлення «народного елемента» [298, с. 101]. У першій частині до «Історії української літератури» (розділ «Теорія і розвій історії літератури») вчений про таке «взаємозапилення» (М. Драгоманов) між цими двома системами зазначав, що «виразних і тривких границь між словесністю і письменством немає, бо те, що раз затверджено на письмі, може переходити знову в усну традицію, в пам'ять і життя нових поколінь і, навпаки,

те, що вчора зложилося в усній передачі або існувало від віків у пам'яті людей, сього дня може бути закріплене письмом» [294, с. 7]. Вчений писав: «Між тими обома відділами добачаємо тисячні зв'язуючі огнива і взаємні залежності» [290, с. 48]. Аналізуючи літературу свого часу, він акцентував, що «новіша національна література починає виростати прямо з живого джерела традицій народних» [290, с. 24].

Докладно осмислення такої взаємодії фольклору й літератури у працях Каменяра розглянув дослідник-франкознавець С. Пилипчук у монографії «Фольклористична концептосфера Івана Франка», наголошуючи на тому, що «хронологічну першість І. Франко цілком логічно віддавав впливові фольклору на літературу, однак неодноразово відзначав вагому роль і зворотного процесу, адже творчість окремого поета чи письменника може бути настільки знаковою, що "...наслідки її входять вглиб життя цілого народу..."» [232, с. 104]. У цьому випадку маємо справу з процесом, який у науковій літературі інтерпретується як фольклоризація. Закономірність таких взаємовпливів, і особливо впливу народної творчості на літературну форму словесності, С. Пилипчук вбачав ще й у тому, що «народна словесність ніколи не переживає "антрактів" — це безперервний процес, це незмінна тяглість традиції» [232, с. 111]. У літературі ж такі «антракти» періодично спостерігаються.

Особливий сплеск уваги до співдії зазначених двох систем словесності припадає на добу розвою романтизму, коли звернення до народної культури було настільки всеохоплюючим, що стало своєрідним еталоном, взірцем для письменників та діяльності науковців. У цей час етнографи фіксують реалії народного побуту та звичаєвості; композитори пишуть музику, використовуючи народнопісенні мотиви; художники з етнографічною точністю зображують як «світлі», так і «темні» сторони життя селян та простих міщан, чого не спостерігалось раніше; фольклористи записують і видають окремими збірками думи, пісні, казки, легенди; письменники ж намагаються використати, закумулявати весь цей потенціал засобів, творчо переосмислюючи народне буття у всіх його проявах. Література завдяки своїй мисленнево-словесній та писемній

формі здатна охопити всі мистецтва й аспекти суспільного буття та відтворити їх на рівні художнього тексту.

Слушним щодо цього видається спостереження Д. Наливайка про те, що «мистецтва різняться і за своїм “будівельним матеріалом”, і за структурою художньої мови, але в кожному епоху, як правило, вони утворюють ансамбль, котрому притаманна спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях. Без цього було б неможливе саме поняття художнього процесу, що охоплює і в певному розумінні об’єднує всі мистецтва» [216, с. 27]. Саме у такому змістовому полі тогочасного буття з’являються літературні твори, і зокрема – україномовна проза вищезазначених митців слова. «Кожна епоха, — як написала Н. Копистянська, — кожний мистецький напрям, течія мають певну основу в розвитку філософії свого часу і одночасно митці стають співтворцями цієї основи, нерідко і її зачинателями» [143, с. 35], що особливо простежується в аналізованій період, коли українській інтелігенції треба було виборювати й доводити право на існування своєї мови, культури, національної ідентичності, а відповідно, й літератури.

У цей час формується фактично зовсім інша естетична система як потреба нового освоєння й осмислення дійсності. Спираючись на естетику античності та Відродження, представники романтизму приділяють увагу розкриттю емоційного, психологічного стану особистості, в чому на початковому етапі використовують риси сентименталізму (як «преромантизму»). З іншого боку, український романтизм уже з самого початку взаємодіє із реалізмом, незважаючи на те, що «романтизм звертається до міфу, легенди, казки», а «реалізм — деміфологізує літературу, що пов’язується з описом дійсності, яка є науково та соціально детермінованою»; а також «романтизм тлумачить конфлікт особистості з суспільством з духовної точки зору як невідповідність мрії та дійсності», натомість «реалізм — звертається до соціальної природи цього конфлікту» [49, с. 382]. Являючи собою таке еkleктично-калейдоскопічне поєднання елементів різних напрямів, романтизм постав як органічна стильова цілісність, заглиблена у

культурну традицію народу, став основою художності тогочасної авторської словесності, яка, на противагу попереднім періодам свого розвитку, значну увагу зосередила на прозових текстах.

Варто наголосити, що період романтизму є важливим ще й тому, що став початковим етапом для появи (зокрема, в гуманітаристиці) багатьох явищ, галузей, термінів, між якими вже тоді встановлювалися відповідні взаємозв'язки. Фактично майже разом із постанням нової української літератури, яка в цей час великою мірою базується на фольклорній естетиці, з'являються й перші праці з історії літератури (літературна критика), в яких уже простежуються елементи теорії літератури. Так само одночасно із виданням перших фольклорних збірників починає розвиватися й українська фольклористика.

Рецептивні зв'язки між авторською та народною словесністю зумовили й тяглість у виникненні окремих внутрішньотекстових явищ та ознак. Саме відтоді можемо говорити про появу таких понять, як художній час, простір (часопросторові відношення, хронотоп). Причинно-наслідкову зумовленість цього пояснила Н. Копистянська у праці «Час і простір у мистецтві слова»: «До романтизму не було нагальної потреби розглядати художній час якось окремо від фізичного часу, тому що в самій творчості час зображувався на зразок його плину в людському житті: від народження до смерті в одному напрямку без можливостей повернення і повторення», а все, що не вкладалося в таку лінійність при безпосередньому відтворенні реальності, «запозичували із релігійних вчень, міфології, фольклору, чорної і білої магії, чаклунства». Тому до цього періоду розрізняли «час фізичний і метафізичний, простір фізичний і метафізичний» [143, с. 36]. Письменники-романтики не відкидали, особливо на початковому етапі, й такого типу відображення дійсності, проте категорії художнього часу, простору та хронотопу загалом, які постають у їхніх творах, з часом все більше ускладнюються, відповідно, урізноманітнюються й типи взаємозв'язків між літературою і фольклором як двома естетичними системами словесності. Наприклад, у романі П. Куліша «Чорна рада» вже бачимо досить скомплікований, помножений на авторське світобачення і знання тип відображення зазначених

категорій. Це стосується й інших тенденцій та категорій, що постають і розвиваються у цей період.

Таким чином, романтизм, за твердженням Т. Комаринця, «проклав нові шляхи в національних культурах», «охопив різні галузі культури», ставши разом з тим одним «з найбільш складних і суперечливих художніх явищ» [140, с. 5]. Як загальнокультурний рух, він торкнувся практично всіх сфер суспільної свідомості, «змінив світобачення людей цілої епохи. Він став відповіддю людського духу на рух історії. Це — по-перше. По-друге, романтизм так само, як і ренесанс та просвітництво, був не тільки своєрідною культурою й духовним процесом. Він відображав специфічний світогляд, основні структурні елементи якого корінилися у попередньому культурно-духовному процесі й активізувалися за певних історичних умов у романтичне світобачення» [263, с. 26].

Як зазначила Т. Бовсунівська, «в добу романтизму відверто ставиться вимога до культури бути етнокультурою, випромінювати позитивні націотворчі чинники. Віртуальний сенс романтичної культури зводився до сприяння етносу в його становленні і редуплікації» [27, с. 89]. ВТакож відзначені дослідниками «складність і строкатість літературного життя початку ХІХ століття» [119, с. 5], суперечливість, неоднорідність та невизначеність, пошук шляхів у літературній творчості, що були зумовлені невиробленістю її внутрішньоструктурної системи (в тому числі й жанрової), нестійкістю літературних канонів. Проте у цих шуканнях народилися твори, які ось уже близько двох століть не лише захоплюють, але є справжньою школою авторської художньої словесності. Про значення цього літературного напрямку Т. Комаринець писав: «Детермінований закономірностями розвитку національної самосвідомості, він заклав основи самобутньої літератури, розчистив дорогу народному письменству, вивів його на широкі простори світового мистецтва» [140, с. 13]. Це був поступ до наступних, більш розвинених літературних напрямів, як реалізм та неоромантизм.

Отже, у своїх хронологічних межах (кінець 20-х — 60-ті роки ХІХ століття) український романтизм як літературний напрям не був одновимірним і мав свої етапи розвитку (преромантизм, зрілий та пізній романтизм). Разом з тим, він став

повноцінною складовою загальнослов'янського та західноєвропейського романтизму, відобразивши як світові, так і унікальні тенденції на шляху свого поступування.

У різні періоди розвитку національної літератури фольклоризм визначає відмінні форми та способи співдії авторської з народною творчістю та культурною традицією загалом. Започатковану І. Котляревським тенденцію піднесення людини праці, людини «простої», нова література розвинула ще більше, зображуючи представника народу як творця національної самобутньої культури, філософії. Тому цим художнім творам притаманний глибокий психологізм, намагання проникнути у внутрішній, духовний світ людини; своєрідне словесне «малювання душі», у чому простежується постійне використання широкого спектра фольклорних засобів — від стилізації до переосмислення уснословесного елемента, загалом звернення до народної творчості, яка слугує для тогочасних письменників найвищим зразком.

Власне, специфіка історико-культурної ситуації початкового періоду розвитку української прози загалом полягала в тому, що у цей час, за словами О. Борзенка, «саме література забезпечувала відображення типових для етнічного колективу способів мислення та сприйняття, характерних відчуттів і уявлень, емоційних реакцій, одним словом, саме література виступила важливим виразником і значною мірою формантом певної ментальної сфери, в межах якої складалося життя української людини» [30, с. 7]. У цей час фольклор з усіма його сформовано-сталими ознаками виявився не лише фундаментом, а й своєрідним «індикатором» авторської творчості як такої, що у своїх початках була зорієнтована на його внутрішню естетику. Як зазначає А. Сініцина у дослідженні «Історико-філософські ідеї українського романтизму», «романтичний світогляд, що постає як своєрідна цілісність знання і цінностей, розуму і чуття, інтелекту і дії, виходить з принципово нового бачення світу, пориваючи з традиційними моделями та формами мислення» [263, с. 27]. Авторка подала типологію романтизму як культурно-літературного напрямку. Вона поділила його на три типологічні групи, серед яких «перший і другий типи романтизму в літературі й

культури були характерні здебільшого для державних народів, тоді, як третій тип — для недержавних, до яких відносимо й український, де наголос робиться на історизмі, піднесенні ролі національної мови, на фольклорі, в якому вбачали закодований національний етнос» [263, с. 40].

Варто зазначити, що паростки нової літературної традиції, яка постала в перші десятиліття XIX століття, пов'язані зі зміною та переосмисленням світосприйняття, виробленням іншого типу художнього мислення, закорінених не лише у народній словесності й культурі загалом, але й у попередніх періодах розвитку нашої письменницької традиції й сягають часів XVI–XVIII століть. М. Яценко наголосив, що ще в період постання «Енеїди» й особливо драматичних творів І. Котляревського «замість основного класицистичного конфлікту — між людиною і суспільством — у драматургії Котляревського з'являється життєвий конфлікт між членами суспільства...» [362, с. 80]. Проте вчений акцентує й на суттєвій відмінності народної та авторської драми, зазначаючи, що «характерною рисою народних обрядових дійств було те, що вони ще не являли собою явищ суто художньої театральнo-видовищної культури, відокремленої від реального життя» [363, с. 34]. У процесі генези дослідники одні явища сприймали й трансформували, інші — заперечували, але це все-таки була взаємодія, поступальність. Таку тяглість розвитку, наступність, наявність «ознак у попередній національній художній традиції» М. Яценко назвав одним із «важливих показників органічності літературного явища» [366, с. 5]. Автор зазначив, що український романтизм розвивався «в умовах тісної взаємодії стадіально різних рівнів суспільної й естетичної свідомості» і відзначався такими особливостями, як «симбіоз просвітницьких і романтичних ідейно-естетичних комплексів», «зосередження уваги на проблемі літературної мови», «висунення на перше місце як ідейно-естетичної основи нової літератури народної поезії», «національно-історичної тематики», «ідеалізація патріархальних відносин та наявність релігійної свідомості» й іншими [365, с. 239]. У цей період знову на весь зріст і голос постає «українська ідея», «ферментація» якої виявляється «в



універсальному захопленні усною народною творчістю і в конкретній увазі до її оригінальності в культурі кожного народу...» [263, с. 56].

Власне, в час такого переосмислення основ авторської творчості, коли спостерігаємо своєрідний творчий синкретизм в успадкуванні, засвоєнні й перетворенні основ літературної та фольклорної традицій з явною перевагою другої складової, а відповідно, у поступуванні й вибудовуванні нового літературного канону, відчуваємо опертість великою мірою саме на словесну та культурно-світоглядну традицію народу. У цьому процесі й увиразнюється різнорівнева рецепція жанрів фольклорного походження, «потяг до “природних” форм художнього мислення, вільних від раціоналістичних норм, до світу пригод і чудес, спонтанності, польоту фантазії» [365, с. 5–6]. Основним об’єктом зображення та дослідження стають «націотворчі аспекти, такі як мова, історія, культура, тобто те, що зумовлює національну самобутність і самоцінність українського народу» [263, с. 41], спостерігається прагнення до народоцентризму.

Усвідомлення свого національного «я» приходить не тільки до освіченої частини суспільства, але й до широких народних мас, які в той час мали більш спокійний, розмірений (хоч і не простий) період життя. Через це кінець XVIII та перші десятиріччя XIX століть (10–20-ті роки) М. Яценко, спираючись на дослідження Д. Наливайка, назвав періодом «*історіографічного преромантизму*», «джерелом ідей якого, — на переконання вченого, — була національна міфологія і народна поезія», коли відбувається становлення та обґрунтування «історичної своєрідності культурно-психологічних рис народності, її мови, звичаїв, моральних норм, її “душі”» [365, с. 7–8.]. На думку вченого, ці тенденції не зникають і проявляються своїми елементами у сформованій романтично-реалістичній писаній словесності 30–40-х років XIX століття. Проте якщо «преромантичним віянням не вистачало чіткого політично-філософського і художньо-естетичного спрямування, системи» [366, с. 9], то у зрілому романтизмі ці явища долаються, риса народності літератури увиразнюється показом прагнення до конкретного естетичного ідеалу та буттєвих норм (поняття «народності» вживаємо не у вульгарно-соціологічному трактуванні, а на позначення національної

самобутності художнього твору). О. Борзенко, маючи на увазі літературну теорію П. Куліша (її риси ми спостерігаємо загалом в авторській творчості аналізованої доби), писав про те, що вона «ґрунтувалася на ідеально-етичних засадах, так як в українському письменстві митець вбачав провідника морально-етичного статусу нації» [30, с. 112].

Досить ґрунтовними працями про період становлення романтизму та його основні ознаки є монографії М. Яценка «На рубежі літературних епох: “Енеїда” Котляревського і художній прогрес в українській літературі» [363], С. Козака «Український преромантизм: (Джерела, зумовлення, контексти, витоки)» [138], а також стаття М. Поповича «Романтизм як стиль та ідеологія» [241]. Зокрема, С. Козак висловлює думку, що «преромантизм не міститься виключно в літературній конвенції, що він обіймає й форми життя та поєднує в собі види й жанри літератури, фольклору, а також проблеми історії, релігії, традиції, включаючи водночас у свій обсяг як явища культури, свідомості, народності, менталітету, так і процеси загально окреслювані як народотворчі, що супроводжувались суспільно-політичними й історичними факторами і які в сумі становили джерела романтизму та окреслювали його початковий, тобто преромантичний етап» [138, с. 12].

Серед ознак «раннього романтизму» вищезазначений вчений, спираючись на праці українських та західноєвропейських дослідників, виділяє насамперед такі:

- захоплення народністю, фольклором, зокрема історичними, ліричними піснями та легендами;
- звернення до історії;
- глорифікація героїзму і народних героїв;
- ідеалізація середньовіччя;
- культ таємничості;
- суб'єктивізм, ліризм і сентименталізм [138, с. 13].

Окрім того, період романтизму — це час організації численних товариств, братств, час, коли постають українська етнографія та фольклористика як науки і тісно взаємодіють із літературною творчістю. У межах етносоціальних процесів,

які відбувалися на території Російської імперії, на думку О. Борзенка, «визначався рівень інтегрованості української людини, зокрема інтелігента, письменника до імперської культури та проведення умовної межі між своїм, домашнім, українським простором та наднаціональною імперською територією». На переконання вченого, «сентиментальна провінція» постала «віртуальною територією автономного життя українського етносу» [30, с. 9]. П. Приходько в цьому контексті наголошував, що «найбільш спільною ознакою романтизму, як літературного напрямку, є розлад письменника з дійсністю, незадоволення нею, намагання піднести волю й бажання людини над даними обставинами життя, шукання нових ідеалів, мрія про свободу від пануючої дійсності» [248, с. 4].

Не можна не згадати також харківської «школи» романтиків, які згуртувалися навколо місцевого університету. Одним із натхненників цього гуртка був І. Срезневський, про якого А. Шамрай писав: «Коло молодого талановитого Срезневського гуртуються його колеги по університету, перейняті цікавістю до старовини, до української історії, захоплені в рівній мірі й новими літературними ідеями...» [313, с. 21]. Харків на той час був центром, у якому поставала «романтична історіографія» на «міцному ґрунті академічної науки» (Т. Бовсунівська). Письменники заперечували канони класицизму, від яких, як вони вважали, митець повинен бути вільним. У зв'язку з цим Д. Наливайко констатує: «Романтизм ніс з собою принципово нове світосприйняття, розрив з моделями й формами мислення, в тому числі художнього, що домінувало в попередні епохи» [217, с. 273]. З'явився і новий тип позитивного героя. Досліджуючи твори Т. Шевченка в контексті розвитку романтизму, П. Приходько писав, що «образ позитивного героя для Т. Шевченка був питанням найважливіших ідейно-художніх шукань та принципів» [248, с. 157].

Твори М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка та інших письменників того часу за культурними, мовними та етнографічними ознаками не позначають відмінних характеристик цих рис в окремому населеному пункті, проте дуже виразно прив'язують їх до конкретного етнографічного регіону. Водночас, через художній твір і загалом літературу за межі етнічно й етнографічно замкненого простору

«виводились» та ставали загальнонародним надбанням вузькоспецифічні культурні реалії, забезпечуючи утвердження інформативної, емоційної та естетичної функцій авторської словесності.

Маючи на увазі становлення та розвиток нової української літератури в кінці XVIII — у перші десятиріччя XIX століть, М. Зеров писав: «Можна сказати без усяких обмежень, що побутовий консерватизм та місцевий, кутковий патріотизм — це перша фаза національної свідомості українських авторів доби Котляревського та Квітки» [103, с. 100–101]. Тому україномовні твори Г. Квітки-Основ'яненка фактично виступили як стартові у цьому процесі становлення, і «кутковий патріотизм», який певною мірою відображає метод його письма, тут відіграв надзвичайно прогресивну роль. Якщо заглянути на кілька десятиліть вперед, то наступним етапом відображення національного буття стала «хутірська філософія» П. Куліша. У період цих кількох десятиліть від перших українських творів Г. Квітки-Основ'яненка до «Чорної ради» П. Куліша крізь призму художніх творів письменників спостерігаємо надто помітні зміни в їх ставленні до соціальної дійсності, вагоме зрушення національних процесів, постання національної самосвідомості. Якщо перший із цих авторів бачить шлях до зміни суспільної ситуації через звернення до правлячої верхівки, помірковані заходи і кроки, то другий апелює до козацтва, його звитяги, патріотизму та пропонує більш рішучі дії.

Письменники цього часу, засвідчивши постання нової творчої генерації та якісно відмінного періоду в розвитку літератури, розвинули власні принципи трансформації фольклорних елементів у літературному тексті. Наприклад, звертаючись до оповідань Г. Квітки-Основ'яненка (як представника сентименталізму та преромантизму), М. Яценко писав, що при його «підході залучені з фольклору сюжетні схеми, мотиви розщеплюються, розкладаються індивідуальною суб'єктивною свідомістю автора і виступають не як цілісна естетична модель світу, естетико-етичний взірець, а тільки як матеріал, що використовується для досягнення достовірності художньої форми, найбільш сприйнятної і зрозумілої простонародному читачеві...» [366, с. 61]. У зазначений

період фактично чи не найбільше «відбувалося зближення фольклорної і літературної традицій, що виражалося у стилізації текстів під фольклорні зразки, запозиченні фольклорних сюжетів, символів» [192, с. 699]. Тому безсумнівно, що у добу романтизму фольклор «був основним джерелом творчості, що засвідчене доробком Харківської школи романтиків чи “Руської трійці”, стимулював категорію народності та ідеологію народництва, сприяв розумінню національної самобутності українців...» [191, с. 539].

У час становлення нової української літератури, вироблення власних канонів та певних структурних і змістових характеристик важливу роль відіграють активні позитивно-корелятивні (усвідомлені/малоусвідомлені) зв'язки з фольклором, і не лише на рівні рецепції мовних засобів, мотивів, образів, а й у площині засвоєння світоглядно-глибинних смислів, архетипних концептів, образів, фольклорної естетики та символіки. Складний творчий синтез двох словесних стихій на цьому етапі сприяє стилістичному збагаченню обох форм та стрімкому «виростанню» літературної системи до вдосконаленої та жанрово сформованої галузі художньої творчості. Досить влучно охарактеризував шлях постання нашої національної літератури у взаємозв'язках із народною творчістю О. Мишанич: «Розвиваючись за своїми закономірностями, література активно використовувала фольклор для розв'язання тих проблем і завдань, що стояли перед нею. А завдання були не з легких — знайти, вибороти і прокласти нові шляхи для свого подальшого розвитку, які б відповідали загальному художньому процесу» [209, с. 333].

Окреслюючи стан сучасного літературознавства, О. Вертій визначив три напрями його розвитку, де перший «полягає у наслідуванні американських і західноєвропейських, як нині кажуть, модерних методологій», другий — «у вивченні української літератури як явища світового письменства в спадкоємних взаємозв'язках та взаємозумовленостях, у типологічних зіставленнях з літературами інших народів», а третій — «передбачає з'ясування тих проблем, які визначають національні особливості українського письменства, а відтак і діалектику історико-літературного поступування» [37, с. 3]. Відтак саме третій,

означений ученим напрям, є провідним у цій роботі, оскільки народна творчість і взаємодія із нею різних галузей культури, в тому числі й літератури, завжди була і залишається тим найпершим маркером, який засвідчує її національну самобутність.

Згаданий дослідник у праці «Народні джерела національної самобутності української літератури 70–80-х років XIX століття» [37] подав досить детальний методологічний огляд історії впливів фольклору, народного світогляду, вірувань і т. ін. на літературну творчість та їх вивчення. Особливо заслуговує на увагу його методологія дослідження ціннісних орієнтацій, відношень та оцінок як складових естетичної свідомості, відображеної у фольклорно-літературній взаємодії. Спираючись на судження М. Колесника, висловлені у праці «Людяність краси. Естетичне як особистісне відношення», вчений зосередив свою увагу на тих константах, які визначають естетичні основи «художнього освоєння народного світогляду в писемній літературі» та вказують на можливі шляхи розв'язання таких аспектів проблеми, як «місце і значення художньо-естетичних відношень та оцінок в орієнтаціях письменника в системі народних естетичних та художніх цінностей, особливості та естетичні принципи трансформації семантики фольклорного явища, образу і т. д. в новий авторський художній світ, зокрема його судження та ідеали, а відтак й ідейно-естетичні основи художнього узагальнення, типізації та індивідуалізації у створених автором на цій основі образах, характерах, творові загалом» [37, с. 50].

Як глибоко концептуальну в цьому плані також можна відзначити працю Н. Шуило «Під знаком національної самобутності: українська художня проза і літературна критика кінця XIX — поч. XX ст.» [328]. І хоч вона стосується іншого хронологічного періоду становлення української літератури, проте загальну тенденцію висвітлення умов і важелів її власного поступального шляху тут розкрито досить ґрунтовно.

Пожвавлення уваги до фольклору, констатація його найінтенсивніших впливів на різні форми культури етносу зумовлюється, як правило, рівнем його суспільного, економічного та духовного розвитку. «Цей процес вирізняється, —

як зазначив Р. Марків, — найбільшою динамікою у найвідповідальніші моменти історичного буття народу, в час посиленого пошуку відповідного духовного континууму, глибокого ідеологічного та ідейного підґрунтя для дальшого поступу нації, коли збільшується потреба в усвідомленні цілісності та унікальності національного світогляду, виразності ідейно-філософських та морально-етичних орієнтирів. У такі періоди відбувається максимальна консолідація найбільш розвинутих форм національної чи суспільної свідомості для розв'язання життєво важливих питань існування етносу» [202, с. 20–21].

Щоправда, автор, даючи загальний огляд впливу фольклору на літературу на різних етапах її розвитку від часів Київської Русі до ХХ століття, на наш погляд, дещо недооцінив різноманітність та глибину таких впливів народної творчості на романтичну прозу першої половини ХІХ століття, виділяючи два такі основні типи «модуляції» її фольклоризму: «1) пряме запозичення фольклорних елементів (сюжетів, образів, мотивів) без ідейно-естетичної інтерпретації, що нерідко виливалося у звичайні імітації фольклорного стилю, малохудожній побутовий етнографізм тощо та 2) часткове переосмислення образної поетики фольклору, надання їй більш конструктивного значення у загальній концепції літературного твору» [200, с. 47]. Насправді зв'язки ці визначаються як дуже різні та значно складніші за «звичайні імітації» та «малохудожній побутовий етнографізм» (що спробуємо довести нижче, використовуючи текстовий аналіз творів), бо саме у цей час становлення української літературної прози складається особливе (можна сказати, навіть культове) ставлення до народної творчості, яка перед цим і зумовила безперервність розвитку української словесності.

Різні види, форми та рівні прояву фольклоризму літератури на кожному щаблі її розвитку, і в період романтизму особливо, мали свою неповторну естетичну значущість та глибокий сенс, будучи сходинкою до наступного її зростання, перебуваючи у тісній взаємодії з іншими видами творчості. Інакше б ці твори втратили свого читача та своє непересічне значення у розвитку української літературної традиції, перестали б бути такими, що викликають зацікавлення й

захоплення, а сенсологічна тяглість у взаємозв'язках різних систем словесності була б перервана.

Український фольклор у будь-який час та за будь-яких умов був і залишається міцним фундаментом для збереження культурної традиції етносу загалом. Як зазначив Я. Поліщук, «література, з огляду на неодноразову перериваність, періоди упадку та кризи, не завжди була носієм ідеї тяглості як основоположного елементу національної традиції. Натомість усна поезія зберігала в собі порою те, що не знаходило органічного вираження в писемній словесності» [236, с. 118]. Тому, коли в цьому контексті вивчати проблему безперервності розвитку словесності загалом у всіх її видах та взаємозв'язках, то фольклор і літературу можна розглядати у цьому процесі як взаємодоповнювальні системи.

Унаслідок національно-культурного піднесення у 30–60-ті роки ХІХ століття відбувається різка переорієнтація літератури на селянство, його культуру, його «живу» мову, традиції, фольклор, тип буття, ідеалом якого є «хуторянство», все те, що концентрувало в собі ментально-культурні основи нації. Аналізуючи 20–30-ті роки як час виникнення нової літератури, С. Єфремов, М. Зеров, а пізніше й О. Борзенко вказували на два основні тоді «провінційні» центри — Полтав(у)щину та Харків(щину), тому іноді пишуть про полтавсько-харківський період нового письменства (М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко). У 40–60-х роках до цих регіонів додається Чернігів(щина), яку в літературі досить чітко представили П. Куліш та Ганна Барвінок. Така прив'язаність до етнографічного топосу стосувалася не лише констатації місця народження та певного часу проживання письменників на цій території (хоч у межах біографізму як методу дослідження їхньої творчості цей аспект є досить важливим), а й відображення мовних і культурних традицій зазначених регіонів, які через ці твори серед інших слов'янських народів ототожнювалися з Україною та її культурою загалом. Саме завдяки цим творам заговорили про Україну і в «столицях» Росії, і в Польщі та й загалом по Слов'янщині.

Отже, разом із творами нової літератури (і зокрема її прози, що представлена іменами Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок, Маркіяна



Шашкевича та ін.) в Україні постала і літературна критика, адептами якої ставали часто самі письменники. У час формування «романтичної парадигми світосприйняття, захоплення старовиною, прагнення пізнати своє, рідне, національне» [329] спостерігаємо якнайширше та якнайглибше звернення до усної народної словесності, в тому числі й у авторських творах, як поетичних, так і прозових. Проте питання про «зміст “єднання” романтизму з фольклором» [365, с. 290], мабуть, ще довго залишатиметься відкритим через численні нюанси та вектори взаємозв'язку літератури з народною культурною традицією.

У цей період, як написала Л. Грицик, «потужний націотворчий рух поширювався на різні сфери духовно-практичної діяльності, у тому числі й на науковий інтерес до національної історії, народнопоетичного художнього мислення» [61, с. 56]. Тому, як наслідок, з'являються перші порівняльні студії та аналіз фольклорно-літературної взаємодії, продуковані представниками міфологічної та культурно-історичної шкіл. Ці дослідження ще не були самостійним напрямом, проте стали початком, дали поштовх до розвитку сучасного компаративного методу у його різноманітних виявах. Скажімо, М. Максимович на основі порівняльних студій досліджував фольклорну основу «Слова о полку Ігоревім», а в передмові до своєї збірки «Малороссийские песни» 1827 року зазначав: «Кращі наші поети вже не в основу і зразок своїх творів ставлять твори іноплеменні, але тільки засобом до найповнішого розвитку самобутньої поезії, яка зародилась на рідному ґрунті, довго була заглушувана пересадками іноземними і тільки зрідка крізь них пробивалась» [196, с. 111]. Учений наголошував також на утвердженні органічної єдності письменницької та народної творчості.

Неодноразово й П. Куліш у своїх критичних статтях торкався проблеми фольклорно-літературних взаємин, високо оцінюючи благотворний вплив усної словесності на розвиток художньої літератури, і зокрема — прози. На аналізі цього питання він детально зупинився у статті «Дві мови, книжна й народня», в якій відкрито й образно подав огляд чужоземного впливу на нашу писемність від часів Київської Русі й до XIX століття та вболівав за писання творів народною

мовою, щиро радіючи, що знайшлися в Україні письменники, які прислухалися до народного слова: «От же найшлись такі люди, що, не вдовольнившись книжками, почали пильно до тої сільської темноти придивляться, як вона в світі живе, як вона своїм невеличким розумом усяке діло розбірає, як вона тим до землі пониклим словом свою душу в пісні й розмові виявляє, і здивовались не помалу, що та темнота, ні в кого не вчившись, правду й неправду, Бога й людей якнайглибше розуміє і розум свій не в книжках записує, а в піснях виспіває. Не помалу здивовались розумні голови, почувши душею в простому й невченому слові селян свіжу силу, мов непочату воду, і, занедбавши мову письменну, приникли з жадобою до тої віковичньої криниці. Тим-то способом виявились у письменному мирі отті чудовні пісні, отті думи народні, посписувані в миру неписьменного» [168, с. 96].

Серед наймайстерніших прозаїків, які піднесли високо народне українське слово, автор «Записок о Южной Руси» першим вважав Г. Квітку-Основ'яненка із його «Марусею» та іншими творами: «Квітка один на своїх плечах вивіз нашу селянську жизнь и нахилив усякого свого читателя до поважного рахування, що воно єсть той простий люд, про котрий байдуже людям письменним! Квітка — істинний батько нашої словесности книжньої. Так його звав Шевченко, так певно його зватимуть і грядущі поети наші» [168, с. 98]. Безапеляційно найбільшим народним поетом для П. Куліша був Тарас Шевченко: «Нехай би воля Божа допустила яку-небудь дику силу до такого беззаконія; то й тогді Шевченкова поезія не зникла б. От ми як важимо його безсмертні, щиро-народні думи і пісні! Нема й не буде, може, йому рівного між славянськими поетами. З безоднього жерела б'є його слово» [168, с. 99].

Самі письменники також неодноразово наголошували на такій визначальній рисі літератури, як *народність*, що трактується в літературознавстві як «іманентна якість національного письменства, що засвідчує етноментальну та історичну сутність кожного народу, зафіксовані в його мові, культурі, психології» [191, с. 99]. Поставши в Україні серед письменства саме зазначеного періоду, ця риса засвідчила усвідомлення творчою інтелігенцією власної ідентичності та

визнання за народом його національної самобутності, права на статусування його культури в усіх її формовиявах. Ще М. Костомаров 1844 року в огляді українських творів писав: «Тепер ідея народності оживила нашу літературу: і читачі, і письменники шанують народність як головну чесноту будь-якого твору красного письменства», де під народністю розуміється «достеменно зображення свого, рідного з усім карбом національного характеру» [147, с. 377]. Аналізуючи романтизм як напрям літератури першої половини ХІХ століття, Т. Комаринець щодо народності писав, що «українські романтики вважали народність найсуттєвішою ознакою національної самобутності, ототожнювали народність літератури з її національними особливостями, будучи переконаними, що тільки через народність може по-справжньому виявитись сутність усякого мистецтва» [140, с. 84], «розуміли народність не тільки як зображення буття народу, а й як вираження його суспільних змагань, сучасного ідейного змісту епохи» [140, с. 99]. Великого значення надавав цій категорії й П. Приходько, зазначаючи: «У діяльності прогресивних письменників-романтиків винятково плідним був критерій народності, що практично означав захист мови, усної творчості та в цілому національно-самобутніх форм культури пригноблених народів» [248, с. 5].

На першому етапі вплив у системі «фольклор — література», відповідно, сприймався лише як односторонній процес, і усна словесність, хоч усвідомлювалася сама по собі як високий естетичний зразок, навіть ідеал, проте стосовно авторської творчості уявлялася ніби «стартовим майданчиком» для, з одного боку, збереження і продовження кращих народнословесних традицій, а з другого — на їх основі створення у якомусь розумінні вищого гатунку словесності — авторської, яка з часом сама починає впливати на усну творчість народу. Тому із розвитком літератури й літературної критики все частіше йдеться про «співдію» двох рівноцінних естетичних систем, позначених взаємовпливами, що зумовило розширення смислових меж таких досліджень.

Дещо пізніше в літературній критиці вже не просто висловлюються загальні, «універсальні» положення про співвідношення народної та авторської

словесності, але й з'являються певні підходи, методологічні принципи для досягнення і дослідження цих рецептивно-трансформаційних процесів.

Експлікування фольклорних впливів на літературну творчість в українській науковій думці досить презентативно засвідчував у своїх дослідженнях Іван Франко. Аналізуючи XIX століття як період повного відділення літературної творчості від усної словесності, він писав про те, що у цей час «освічена одиниця починає виростати духом понад голови сірої, темної маси, починає виломлюватись з гнітючих рамок традиції, в яких живе»; у своїй творчості письменник намагається якнайбільше проявити свою індивідуальність, але зовсім не йдеться про те, що він не послуговується елементами традиційної культури, «він постарається тільки дати тим елементам якнайбільше своєї індивідуальної окраски, розширити ті форми, поглибити ті мотиви, поглянути на них з іншого боку, ніж досі гляджено, ввести нові комбінації, досі не уживані» [295, с. 77].

Не менш цікавими та концептуальними стосовно фольклорно-літературної взаємодії є й думки М. Грушевського, який влучно відзначав, що «між писаною і неписаною словесністю завсіди існує певний зв'язок, часами дуже тісний і нерозривний, — певна дифузія, ендосмос і екзосмос, переливання з одної сфери до другої» [64, с. 58].

XX століття в осмисленні фольклорно-літературних зв'язків також стало знаковим: із введенням до наукового обігу поняття «*фольклоризм*» для дослідження цих взаємин поняття «народності» стає ніби «затісним», тому що було зведене «до тематично-проблемної основи твору, його доступності для широких мас, до ідейної спрямованості творчості митця», проте «залишилося поза увагою стильове розмаїття письменників, естетична рівноправність літературно-мистецьких напрямів, художнє експериментаторство митців слова» [192, с. 481]. Відігравши прогресивну роль у період романтизму, будучи «ідейно-художнім орієнтиром» тогочасного письменства, дискурс щодо «народності» літератури на сьогодні певною мірою вичерпав себе, бо зводиться «до ідейно-тематичного висвітлення художніх текстів, популістського спрощення мистецтва, до розуміння

художніх творів пересічним читачем із невиробленим естетичним смаком» [191, с. 100].

Апелюючи до окремих періодів та напрямів, учені в цей час головно аналізують фольклоризм окремих авторів або й конкретно взятого твору, подекуди висвітлюючи «співдію» твору народного й авторського спеціально або дотично, у межах розв'язання інших наукових проблем та інтересів. Скажімо, У. Далгат, розглядаючи фольклоризм молодих («младописьменных») та розвинених літератур, написала про два його рівні, де на першому література успадковує фольклорну традицію, а на другому — «долає» її, поглиблює творчим запозиченням і трансформацією [73, с. 64], тому серед різних форм фольклорно-літературних зв'язків, дослідниця виокремила «взаємопідпорядкованість», «взаємодію», «відштовхування» та інші. Натомість Д. Медріш виділив три рівні фольклорно-літературних взаємовпливів: 1) рівень події (взаємодія сюжетів); 2) рівень стилю (взаємодія зображальних засобів); 3) словесна інкрустація (безпосередні мовленнєві вкраплення) [204, с. 15].

І. Денисюк у своїх дослідженнях приділив чимало уваги аналізу процесу виникнення та розвитку української прози, в тому числі й у зазначений період. Надзвичайною ретельністю наукових студій у цьому плані позначена його праця «Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.» [80; 81] і, зосібна, найбільш близький до проблематики нашого дослідження другий її розділ. Уже в його назві окреслено головні напрями становлення та розвитку літературної прози доби романтизму у взаємозв'язках із фольклорним наративом: «Олітературення фольклорних жанрів. Від “побрехеньки” до соціально-проблемного оповідання. Ранні новелістичні тенденції. Способи оповіді (30–60-ті рр. XIX ст.)». Можливо, на перший погляд, така назва видається дещо громіздкою, проте при ознайомленні з текстом розуміємо намагання автора у такий спосіб структурувати аналітичний матеріал, надати йому чіткості, логічної завершеності на кожному етапі дослідження. Студії вченого із української жанрології, а також окреслення фольклорно-літературних зв'язків є справді етапними в українському літературознавстві XX століття.

В умовах розвитку сучасної філологічної науки, зорієнтованої не лише на позбавлення від шкаралуші марксистсько-ленінської тенденційності, ідеологічно нав'язуваних догм і стандартних схем, але й на розбудову об'єктивної національної методології у її взаємозв'язках із суміжними науковими галузями, новими підходами, гостро постає проблема переоцінки старих стереотипів у вивченні творів словесності. Форми кореляції між усною словесністю та літературою постійно удосконалюються, змінюються, а тому сьогодні можна говорити про дві взаємопроникаючі системи вербальної художності. За висловом О. Вертія, проблема вивчення народних джерел національної культури — це, «проблема синтезу, діалектичної єдності двох світоглядів, двох систем художньо-естетичних цінностей» [37, с. 31].

Новітні обрії таких досліджень є значно ширшими, тому гуманітаристика як теоретична галузь наукових знань частіше послуговується поняттям «*фольклоризм літератури*», яке, увібравши в себе позитивний досвід попередніх студій, є об'ємнішим у частині, де йдеться про принципи та способи співдії народної та авторської творчості.

\*\*\*

Фольклорно-літературні взаємини осмислювало багато українських і зарубіжних учених. Жанрова природа української прози у час її постання викристалізувалася саме із малих її форм. Як згадувалося, тоді ж з'явилися і перші студії із дослідження зв'язків цих творів із фольклором, бо, як писав І. Денисюк, «новелістика кожного народу своїм джерелом, зрештою, має фольклор» [81, с. 39].

Стильові тенденції в літературі окресленого періоду, як і в будь-який інший, ніколи не були однозначними з огляду на їх синтез, перетікання і визначалися лише перевагою одного зі стильових напрямів. Їх використання не є ні правилом, ні стереотипом, а лише певною загальною тенденцією, при якій кожен із письменників, пишучи у своїй індивідуальній манері, більше чи менше піддається тим віянням, які панують у тогочасному суспільстві, мистецтві, літературі.

Подібне стосується взаємозв'язку авторських творів з народними: форми рецепції в смисловому полі часу і простору все ж залишаються глибоко індивідуальними, що залежить від багатьох чинників, основним серед яких є власне життя письменника, у площині якого формувалася і тривала його творчість.

Варто зазначити, що вивчення та аналіз проблеми фольклорно-літературних взаємозв'язків потребує залучення загальнонаукових та спеціальних методів дослідження. Пишучи про сучасне наукове пізнання, С. Кримський наголошував, що «тут необхідний метод. І не просто метод, а методологічна свідомість, бо усвідомлений вибір передбачає на рівні методу нормативно-ціннісні установки, управління дослідницьким процесом у напрямі збереження певного кодексу наукової коректності» [153, с. 100]. Чітке визначення методології конкретної наукової роботи необхідне для побудови її логічної структури та усвідомлення шляхів аналізу, бо, за переконанням згаданого вище вченого, «метод є категоріальною характеристикою науки. Він так само необхідний як на шляху пошуку істини, так і її усвідомлення в контексті знання». Саме ця обставина, як стверджував дослідник, «й робить неминучою трансформацію методу в методологічну свідомість, яка висвітлює специфіку науки і як способу пізнання, і як соціального інституту, що включає систему оцінки та прийняття наукових тверджень» [153, с. 110–111]. С. Кримський визначав також метод як «завжди втілену раціональність» [153, с. 98].

У цій праці провідними методами та методологічними принципами стали такі, як метод *біографізму*, принципи *історизму* та *системності*, *літературознавчий аналіз* текстів з *етнофілософським* потрактуванням, метод *текстологічного аналізу*, *типологічний* та фрагментарно інші. Проте найбільше хочеться наголосити на використанні *компаративного* методу для вирішення різного роду дослідницьких завдань, адже тема вже сама по собі зумовлює порівняння двох систем словесності на різних рівнях; методу *архетипів* (С. Кримський) для виявлення зв'язку літературних творів аналізованого періоду із давніми праформами та образами, засвоєними із фольклору; принципу

*інтердисциплінарного* підходу, що зумовлює інтегративний підхід до аналізу матеріалу. Іноді в дослідженнях методологію, що поєднує «інструментарій» кількох «дисциплінарних напрямів», називають «міждисциплінарною». Проте у цьому варто погодитись із думкою О. Гінди про те, що «коректнішим терміном на позначення багатовекторності дослідницьких візій є “інтердисциплінарність”, оскільки морфема “між” орієнтує на таке “місцерозташування” наукового дискурсу, яке “знаходиться (по)між” різнодисциплінарними інтерпретаціями, а термін “інтердисциплінарний” своєю самоназвою вже декларує інтегрування дослідницьких підходів» [54, с. 38].

Розглянемо детальніше аналітичні спроможності зазначених і деяких інших методів та методологічних принципів.

*Біографізм* як методологічний принцип, що використовується для глибшого пізнання, розкодування як окремого твору письменника, так і тенденцій певної епохи, не новий в українській гуманітаристиці. О. Борзенко стосовно такого підходу зазначав, що «інтерес до біографізму відображає природний рух до більш чіткого визначення національної специфіки українського письменства, коли автор розглядається в особистій конкретиці, а не як один з абстрактів соціальної чи текстової реальності» [30, с. 6].

Натомість Г. Сивокінь *метод біографізму* співвідносив із поняттям «самототожності письменника», пояснюючи, що «йдеться про методологічну пропозицію», коли прочитання твору має бути «багатограним», як «текстобіографії», «твору і творчості — не відчужених від особи творця... Йдеться, власне, про аналіз літературного мистецтва, синтезований творчою індивідуальністю даного митця» [258, с. 14].

Отже, засвоєння та інкорпорування у власний твір фольклору (або фольклореми) — процес також глибоко індивідуальний та багато в чому залежить від особистості письменника, його переконань та шляхів ознайомлення із тим чи іншим фольклорним джерелом. До того ж, на думку Р. Кирчіва, поняття фольклоризму не можна аналізувати лише в контексті «мистецьких категорій». Цей феномен тісно пов'язаний зі «світоглядно-ідеологічними і суспільно-



політичними тенденціями письменників, із загальним ідейно-художнім змістом твору» [128, с. 8].

Наприклад, твори П. Куліша загалом та їх рецептивні зв'язки із фольклором зокрема, стають зрозумілішими, якщо ознайомитися з усіма етапами біографії письменника. Дитинство — народні пісні у виконанні матері, кобзарів супроводжували його мало не щодня; юність — знайомство зі збірником народних пісень та дум, які опублікував М. Максимович, а пізніше — й зустріч та спілкування з самим ученим у Києві; приятельські стосунки із Т. Шевченком, О. Бодянським та іншими відомими особистостями, котрі надзвичайно високо цінували фольклор, записували, публікували та досліджували його, — все це привело до внутрішньої потреби та переконання у доцільності ведення власних записів народної творчості, з часом — видання фольклорно-етнографічної збірки «Записки о Южной Руси», зростання письменника як фольклориста. На такому фоні цілком зрозумілим стає таке природне, гармонійне введення творів фольклору чи їх елементів у його власні. Це лише часткова модель можливого розкодування певної риси творчості письменника через знання його біографії (більш детально цей шлях простежено у моїй монографії «Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша» у розділі «Формування П. Куліша як фольклориста» [360, с. 182]).

Українську романтичну прозу із часу її написання та видання і до сьогодні неодноразово досліджували вчені-літературознавці, фольклористи, етнографи, історики і навіть філософи, адже вона, відповідно, містить у собі потужні емоційний, естетичний, духовний, історичний та філософський потенціали, у які все глибше проникають дослідники на кожному етапі розвитку української (як і світової) гуманітаристики, відкриваючи у ній все нові й нові смисли, що призводить до іншого розуміння самих творів. Відбувається це внаслідок поглиблення теоретичних аспектів аналізу художніх текстів, розширення наукового апарату існуючих та появи нових засобів і методів дослідження. Невід'ємною та характерною рисою українського романтизму є його *історизм*, риса, на якій акцентують фактично всі дослідники цього літературного напрямку.

Зокрема, Т. Бовсунівська зазначила, що у цей час «вперше твори минулого почали розглядатися в аспекті історичного становлення ідей в їх змінному, плинному формовиявленні, однак не у схоластично-хронологічному, який характеризується автономністю об'єктів, що аналізуються. Романтична ретроспектива виявила відносність форми і нетлінність духу. Форма перестає бути догматом змісту, вона виявляє також історично зумовлену змінність. Отже, історія стає живою, адже її матеріальні пам'ятки засвідчують розгортання вічно живого духу», що виступає в якості «естетизованої категорії» [23, с. 219]. Письменники цього періоду, на думку дослідниці, «відкрили давнину як живий і цілісний світ» [23, с. 219]. Цей процес вона називає «культу дідизни», наголошуючи, що «романтизм, будучи художньо націленим на відтворення діахронічних парадигм буття, вперше склав істинну ціну історії, адже історична ретроспектива надавала можливості прослідкувати явище у розвитку, від найменших рушійних чинників» [27, с. 103].

Визначення та дотримання принципу історизму чи то конкретного твору, чи у творчості окремо взятого письменника, чи навіть цілого періоду — проблема, яка цікавила багатьох дослідників та неминуче скеровує до понять «історична пам'ять», «історичний факт», «історична свідомість» як засадничих і таких, що, за визначенням М. Сур'яка, вимагають «виходити за межі певної дисципліни і звертатися до сфери міждисциплінарного знання» [275, с. 182]. Адже художня література виступає одним із чинників формування уявлень про минуле, фактично являє собою суспільну модель того чи іншого періоду. У часовій взаємодії майбутнє неминуче впливає із минулого, тому ці дві категорії перебувають у постійному зв'язку. Й. Рюзен з цього приводу писав, що «за відсутності пам'яті майбутньому бракуватиме саме культурного елемента живого минулого, який перетворює його на наше майбутнє, тобто насамперед на орієнтирну часову перспективу, бракуватиме частки нашого “я”, нашої ідентичності, без чого будь-яке майбутнє хирітиме без змістовної порожнечі» [254, с. 342].

Давнина у творах романтиків постає не у фрагментарних проявах, а як світ цілісний, спадковий і продовжуваний, наповнений реальними образами та подіями. Це потребувало потужних інтелектуальних зусиль, вивчення історичних

документів і пам'яток, звернення до фольклорних та етнографічних джерел, носіями яких була людина праці. Тому можна стверджувати, що принцип *історизму* тут взаємообумовлювався принципом *народності*, які разом становили змістову та ідейну цілісність і були введені до наукового обігу М. Костомаровим П. Кулішем, О. Бодянським у першій половині – 60-х роках ХІХ століття, що було зумовлено потребою усвідомлення своєї національної самобутності та ідентичності. Власне, й сама українська література цього періоду, і зокрема, проза, явила оригінальний зразок утвердження цієї самобутності різними формами абсорбування (подекуди досить глибинного) фольклорних елементів та поетики, при чому спостерігаємо «синтез різних форм використання народного джерела, що передбачає власну літературно-психологічну інтерпретацію» [192, с. 699].

Народність, виступаючи як «органічна якість художніх творів кожної національної літератури, яка виражає ментальність народу в його етнологічних та історичних вимірах, зумовлена органічним зв'язком письменника зі своїм національним середовищем» [192, с. 481], як зазначено, безпосередньо пов'язана з історизмом літератури, без залучення якого неможливо говорити про національну самобутність творчості окремого письменника чи загалом про певний період побутування літератури, адже в авторських творах знаходимо художнє осмислення історичного буття народу, часте звернення до конкретного хронотопу, особливо у творах епічних. За твердженням Я. Гарасима, «історія народу — це історія проявів його духу, духовна історія народу. Дух народу виявляється в мові, поезії й релігії» [50, с. 93].

На цій же якості тогочасної літератури наголошувала й Т. Бовсунівська, констатуючи, що «у формуванні романтичної художності виняткову роль відіграла орієнтація на наслідування *народного духу*», що «вимагало глибокого проникнення в народну культуру, вільного оперування понятійними категоріями його природного стану, тому романтики зосереджуються на дослідженні народнопоетичної творчості як єдиного тривкого джерела *народного духу*» [27, с. 104]. Щодо поєднання двох окреслених категорій дослідниця резюмує, що

«історія може бути лише народною, народність — тільки історичною» [23, с. 223]. Історизм цих творів, як відомо, — ознака, що може проявлятися у площині синхронізму та діахронізму. Якщо у першій — це художнє відображення дійсного буття, то у другій — це фактично «поєднання непоєднуваного».

Важливою у цьому співставленні визначень історизму художніх творів є й думка А. Сініциної, яка зазначає: «Хоча романтичний історизм не був суто соціальним, все ж сформувався під впливом соціальних факторів і таким чином значно наблизив художню свідомість до конкретно-історичного мислення, до розуміння національної культури як явища самотньо неповторного. Тим самим було зроблено крок від просвітницького космополітизму в галузь національної історії, у сферу дослідження національної специфіки культури, відтворення своєрідності буття того чи іншого народу, його історичного і локального колориту» [263, с. 36].

Окрім того, принцип *історизму* широко використовується не тільки при прочитанні творів, але і при дослідженні літературних та культурних явищ зазначеного періоду, що зумовлено системним підходом до їх аналізу. М. Яценко щодо цього писав: «До об'єктивного змісту твору входить не тільки суть відображення життя даної епохи, а й стійка система ідейно-художніх зв'язків, яка по-різному може взаємодіяти із суспільною свідомістю різних епох, в яких протікає художнє життя твору. При цьому кожний твір, незалежно від його переосмислення в різні часи є історично закономірним явищем, яке не може адекватно повторитися знову» [363, с.42]. Принцип *історизму*, за висловом Я. Калакури, «передбачає конкретність вивчення будь-якого процесу, явища, аналізу конкретної ситуації, характерної для відповідної епохи, доби, періоду, історичного часу, диктує їх розгляд у зв'язку з іншими процесами: політичними, філософськими, економічними, релігійними...» [118, с. 109–110], виступає своєрідним критерієм науковості, сприяє введенню «причинної матриці пояснення явищ» [153, с. 154]. У зв'язку з цим для глибшого проникнення у причини того чи іншого явища, з'ясування головних етапів його генези, виявлення різних впливів окремих ситуацій на характер основних подій

використано методи *історико-генетичний, історико-хронологічний та історико-ситуаційний*, які хоч і стосуються більше історичної галузі знань, проте для аналізу літературної прози цього періоду, яка чітко відображає історичні тенденції часу, можуть бути епізодично задіяними.

Цілісність та логічну завершеність у дослідженні забезпечує принцип *системності*, що вважається «універсальним науковим правилом». Так само загальнообов'язковими принципами, тісно пов'язаними із системністю є дотримання *об'єктивності* (неупередженості), *всебічності* аналізу та *наступності* наукового пізнання, відповідно до яких встановлюється стан опрацювання та новизна проблеми. Чітко виражене національне спрямування праці визначає застосування принципу *історичного антропологізму*, реалізацію якого в сучасній гуманітаристиці підтверджено «його дедалі більшим інтересом до проблем ментальності українського народу» [118, с. 116], дослідження якої також неможливе без дотримання принципу *світоглядності*, що має в пріоритеті сповідування такої «системи світоглядних поглядів, які ґрунтуються на християнській моралі, духовних цінностях українського народу» [118, с. 118], його обрядово-звичаєвій традиції.

Принцип антропологізму передбачає у своєму розвитку вихід на *антропоцентризм*, що безпосередньо пов'язаний із *кордоцентризмом*. За визначенням Н. Ковальчук, «“Філософія серця” визначається передусім її генетичним зв'язком з українською національно-культурною традицією. В українській культурі, при збереженні і навіть розвитку біблійного розуміння концепції серця, виникає особливий філософський напрям (кардіоцентризм), який пов'язує ідею серця зі вченням про центральне положення людини у всесвіті. Це вчення, виникаючи спочатку в Київській Русі під час засвоєння християнської патристики, пов'язується з міфологічною свідомістю українського народного світогляду і, проходячи крізь усі етапи розвитку української духовності, набуває в XVII–XVIII століттях вигляд символічного антропоцентризму» [133]. Авторка, аналізуючи такий вид *антропоцентризму*, наголосила на тому, що в українській

культури людина постала не дійсним, а символічним центром світу, що знаходить своє відображення у поглядах Г. Сковороди, М. Гоголя, П. Куліша та інших.

Не відкидаючи прикладну й теоретичну дієвість таких загальновідомих методів, як *проблемно-пошуковий, порівняльно-історичний, текстологічного аналізу, типологічний* та інших, що протягом майже двох століть поетапно закріпилися в нашій науці, хочеться наголосити на продуктивності нових методів, які, без сумніву, матимуть розвиток та продовження. Отже, спираючись на позитивний досвід попередників, маємо завдання до наукового поступу, оскільки «розширюються й рамки самих досліджень, виробляються й кристалізуються нові основоположні підстави вивчення фольклорно-літературних взаємовпливів» [37, с. 11].

Сучасна національна методологія, скерована на глибоке вивчення явищ літератури через зв'язки із суміжними науковими галузями, — шлях, на якому гостро постає проблема перегляду старих підходів та стереотипів у вивченні творів словесності, під час вирішення якої можна говорити, за твердженням П. Іванишина, про «інтерпретацію» та «реінтерпретацію» текстів [105, с. 5–6]. Стосовно інтерпретації, то, як зазначає автор, спираючись на Г.-Г. Гадамера, «йдеться про те, що історичне життя передання... “якраз і полягає в необхідності все нових і нових засвоєнь і тлумачень”. Стосовно реінтерпретації слід брати до уваги, що нагальна потреба у витлумаченні постає тоді, коли “смісловий зміст зафіксованого спірний, і потрібно досягнути правильного розуміння повідомлення”» [105, с. 56]. Аналізуючи інтерпретацію стилю за Д. Чижевським, С. Квіт пише, що «кожне нове прочитання певного стилю (як, до речі, й тексту, твору, автора, доби. — Ж. Я.) по-іншому актуалізує для нас сенс твору, надаючи йому актуальності й нового контекстуального звучання» [121, с. 94–95]. При цьому зазначено, що Д. Чижевський надавав перевагу «естетичній вартості» твору порівняно з іншими його властивостями. З огляду на це, напевне, сьогодні можна говорити про інше потрактування творів, навіть з часу виникнення літературної творчості як такої.

*Рецептивна естетика* на рівні цих двох систем зумовила існування численних компаративних студій, що нині виконуються на якісно новому рівні, та досліджень, у яких порівняння межує з інтертекстуальністю. На особливу увагу в процесі вивчення таких взаємовпливів заслуговує сучасна *компаративістика*, в межах якої постають новітні методи порівнянь, поглиблюються їхні способи.

*Компаративний аналіз* як методологічний прийом є основоположним при встановленні на різних рівнях особливостей взаємозв'язків між системами «фольклор» та «література». Він актуалізувався ще у період розвою романтизму, коли звернення до народної культури було настільки всеохоплюючим, що стало своєрідним еталоном, мірилом «народності», взірцем для наукової діяльності та художньої творчості багатьох учених і письменників.

*Компаративний метод* є провідним для нашого дослідження, широко використовується на рівні фіксації та порівняння (зіставлення) різних векторів співдії між творами фольклору і літератури, виявлення їх контактено-генетичних зв'язків, аналізу способів рецепції між ними, що розширює можливості осмислення поняття «фольклоризм літератури»; а також на рівні встановлення типологічних зв'язків між авторськими творами конкретно взятого періоду при виявленні схожих чи то відмінних явищ у способах художнього відображення дійсності, зображення героїв, використання певних художніх засобів і т. п. різними письменниками, форм їх взаємодії з творами народними.

Зародження компаративних студій в Україні припадає на середину XIX століття. Будучи привнесеним із Заходу, такий спосіб дослідження сприяв становленню і самих гуманітарних наук, у тому числі й літературознавства та фольклористики, задіюючи у спільний процес як історію, так і теорію дисциплін. Водночас з'являються і перші порівняльні студії, що стосувалися авторських і народних творів. На початковому етапі це переважно відбувалося на рівні зіставлення та виявлення спільних чи споріднених генетичних зв'язків між двома видами словесності.

Отримавши потужний імпульс до розвитку в 50–60-х роках XX століття, сучасна компаративістика виходить на якісно інший рівень. Д. Наливайко,

спираючись з цього приводу на судження Д. Фоккеми, засвідчив факт формування на сьогодні нової компаративістичної парадигми, яка, як простежується, більше апелює до теорії літератури і складається з таких визначальних детермінант: 1) «нової концепції літературознавчого дослідження»; 2) «введення нових методів»; 3) «нового бачення наукової цінності дослідження літератури»; 4) «нового соціального обґрунтування дослідження літератури» [216, с. 23]. За висловом ученого, найхарактернішою рисою сучасної компаративістики на теоретико-методологічному рівні є «фронтальне звернення до концептів та методів сучасного літературознавства й суміжних із ним гуманітарних дисциплін та їх активне застосування» [216, с. 23].

Для цього етапу дослідження літературних творів характерний також *інтердисциплінарний підхід*, що, на думку В. Давидюка, є «головним інструментарієм», який «дає змогу стереоскопічного бачення багатьох культурологічних явищ, які важко зауважити в площинному вимірі» [69, с. 73]; ця методологія спрямована на виявлення та аналіз (у тому числі й порівняльний) у різних наукових галузях системних явищ (найчастіше це (етно)філософія, -культурологія, -лінгвістика, -психологія, -антропологія та ін.).

Маючи на увазі такий підхід до інтерпретації художнього твору, Д. Наливайко писав: «Досить поширена нині думка, що компаративістика є свого роду метанаукою, котра займається, за висловом Е. Касперського “інтерпретацією і реінтерпретацією нагромаджених знань про літературу й культуру”» [216, с. 22].

Використання інтердисциплінарного підходу дає змогу вирішувати складні наукові завдання на перетині не лише фольклористики та літературознавства як суміжних наукових галузей щодо аналізованої проблеми, але й інших, змістовно дотичних, про які згадувалося вище. Окремі аспекти такого підходу для дослідження взаємодії літератури і фольклору продемонстрували у своїх працях І. Денисюк, Л. Дунаєвська, У. Далгат, Р. Кирчів, С. Мишанич, О. Вертій, П. Іванишин, Я. Гарасим, Ю. Шутенко, Р. Марків та інші науковці.

На *«інтердисциплінарності»* досліджень наголосила О. Івановська, яка, маючи на увазі «різноаспектний аналіз фольклорного тексту», висловила думку



про «скомплікованість предметних полів філології, філософії, соціології», що «є неминучою, адже філологія має на меті дослідити фольклорний текст як гармонійний цілісний, не лише філологічний продукт архетипної пам'яті, емоцій, думки, психологічних настанов людини як члена суспільства» [107, с. 5]. Такий підхід є надзвичайно актуальним для дослідження різних рівнів вияву фольклоризму літератури.

Ідея «скомплікованості предметних полів» О. Івановської на фоні різнорівневих рецептивних трансформацій фольклору в українській прозі зазначеного періоду дуже цікаво перегукується з ідеєю «“смилових полів” у народному і особистісно-авторському світогляді та художньому творі», висловленою у праці О. Вертія [37, с. 8]. Тобто, при взаємодії двох перших «смилових полів» (народносвітоглядного й індивідуально-авторського) виникає третє — текст, нова ідейно-художня цінність — «смилове поле художнього образу і твору загалом як форма сполучуваності народно-колективного та особистісно-авторського начал» [37, с. 60]. У зв'язку із цим учений наголосив на важливості індивідуально-творчого підходу до бачення та відображення дійсності, акцентуючи, що «природа особистісно-авторського художнього мислення є такою, що в процесі художнього освоєння народного світогляду на його основі відбувається олітературення уснопоетичних жанрів, типізація та індивідуалізація характерів»; «діалектика взаємодії» «смилових полів» у цьому процесі «формує якісно новий тип художньо-естетичної свідомості, позначеної глибинною єдністю, взаємодією, знову ж таки, народних і особистісно-авторських утворень художньо-естетичного мислення та узагальнення» [37, с. 29].

Із застосуванням інтердисциплінарного підходу художні твори інтерпретують, залучаючи категорії філософської та літературної *герменевтики* (О. Вертій, П. Іванишин, Я. Гарасим). На думку П. Іванишина, «подолати окреслені проблемні моменти сучасного літературознавства можна [...] через паралельне використання трьох способів. Насамперед через поглиблене вивчення українського теоретичного досвіду. По-друге, шляхом опрацювання (попередньо трансформованих відповідно до концептів та потреб української культури)

світових стратегій та прийомів витлумачення. І нарешті через випрацювання (на традиційній науковій основі) нових українських інтерпретаційних методологій, адекватних національній духовності та духові часу» [106, с. 6].

Хоча деякі вчені, маючи на увазі інтердисциплінарні зв'язки, вбачають у розширенні меж дослідження художніх творів небезпеку «розмивання» предмета дослідження, на сучасному етапі розвитку теоретичної науки, в тому числі й літературознавства, без встановлення таких зв'язків не обійтися. Мало того, вони не лише не руйнують поняття про предмет дослідження, а навпаки — дають змогу глибше пізнати його, перевівши в іншу площину, аналізуючи з іншого погляду. Спираючись на думки М. Гайдеггера, висловлені у «Бутті і часі», П. Іванишин пише про те, що «здатність літератури у свій специфічний спосіб пізнавати, розуміти, витлумачувати на значенневому рівні зближує її з герменевтикою, і з філософією. А це дає змогу виявити найбільш концептуальну проблему, нехтування якою загрожує віддаленням і від інтенціональної сутності справжнього красного письменства, і від літературної герменевтики як буттєвого мислення» [106, с. 30].

*Герменевтика* як наука інтерпретації текстів зародилась у лоні філософії й теології і сьогодні все більше розгалужується та набуває нових специфічних якостей, продуктивно застосовується для аналізу явищ культури, літератури та інших гуманітарних дисциплін. Д. Наливайко називав герменевтику «по суті, нескінченим проектом», пояснюючи це тим, що «в самій основі герменевтичного мислення закладено епістемологічний постулат існування істини, прихованого сенсу, що їх необхідно роздобути й оприявнити» [216, с. 31]. Основне завдання герменевтики, як зазначав С. Квіт у праці «Герменевтика стилю», — «допомогти у досягненні розуміння того, що для нас поки що виступає незрозумілим» [121, с. 9]. Грунтуючись на думках Г.-Г. Гадамера про герменевтичний феномен, дослідник написав про те, що цей феномен «спирається, з одного боку, на фізіологічні особливості людського мозку, а з другого — на зануреність у культуру як власний світ, створений людиною посеред і, до певної міри, на противагу світові природи» [121, с. 11]. Герменевтичні дослідження

опосередковані антропологічними запитамі, оскільки цей феномен «пов'язаний з людиною, людяністю і культурою. Він задовольняє потребу людини в розумінні довколишнього світу, що складається з відповіді на питання, які перед нею постають або які вона сама собі ставить» [121, с. 11]. Герменевтична методологія, відповідно, певною мірою спрямовує та координує процес розуміння явища чи проблеми.

*Літературна герменевтика* як галузь і як методологія тлумачення та інтерпретації художнього тексту, сьогодні тісно взаємодіє із *рецептивною естетикою*. Зазначений тандем орієнтує порівняльне літературознавство (в тому числі й у зв'язках з іншими гуманітарними галузями) як на конкретного реципієнта, так і на читацький соціум загалом, які виступають не пасивними спостерігачами, але активними учасниками літературного процесу. Причому, за нинішніх можливостей комунікації простір взаємодії між автором та читачем все більше звужується, ніби «стискається», іноді зводиться навіть до особистих контактів, породжуючи своєрідний діалог, і, разом з тим, — розширюється аж до міжнаціонального. Це сприяє тому, що реципієнт не тільки може впливати на авторську творчість, але і тому, що твори попередніх періодів за нової інтерпретації та прочитання знаходять свого сучасного читача. Кожен художній твір, що повністю завершений, «відривається» від автора і починає «власне життя» в соціумі, представники якого по-різному сприймають його, іноді незалежно від авторського задуму та правильності цього сприйняття. У зв'язку з цим він потребує відповідного тлумачення. Власне, процеси пояснення та розуміння відрізняють природничі науки від гуманітарних («про дух і духовність»).

Найширше звернення у вказаний період до етнокультури, проблем народу призвело до повного виведення літератури з іманентно-структурної замкнутості та переорієнтацію її на конкретного «широкого» читача, а відповідно — і до «відкритості» художнього твору. *Рецептивна естетика* свого часу була предметом дослідження західних учених: Н. Гартмана, Р. Ингардена, Г.-Р. Яусса та В. Ізера. Зокрема, В. Ізер продукував ідею про закладену у тексті «функцію

посланья», тобто фактичну присутність «імпліцитного читача» [Цит. за джерелом: 328]. Щоправда, названі дослідники обґрунтовували рецептивні зв'язки винятково в межах літературних трансформацій та запозичень у системі «автор — твір — читач». Проте можемо стверджувати, що досить чітко простежуються вони й на рівні таких двох систем словесності, як «фольклор» та «література».

Проблему «існування» у творі читача як кінцевого адресата, реципієнта, сприймача художнього слова, а також взаємодію через твір читача та письменника по-своєму розробляли російські вчені М. Бахтін, Ю. Боров, М. Гей. В Україні окремі аспекти цієї проблеми дотично порушували у своїх фольклористичних і літературознавчих працях О. Потебня, І. Франко, О. Білецький, а пізніше — Г. Сивокінь, Р. Гром'як, В. Брюховецький, М. Ігнатенко, М. Яценко, О. Борзенко, В. Смілянська, Г. Клочек, С. Квіт, Я. Гарасим та інші.

Звертаючись до трактування міфологізму в межах фольклорних рецепцій малої прози 30–60-х років ХІХ століття, можна говорити про «*міфопоетичний* метод аналізу художнього твору», що, як вважає О. Кобзар, «сприяє глибокому дослідженню його змісту, поясненню мотивації вчинків та поведінки персонажів, відкриває міжкультурні та інтертекстуальні зв'язки» [130, с. 162].

Досить популярними в сучасних літературознавчих та фольклористичних дослідженнях є *імагологічні студії* (імагологія тут виступає як один із нових векторів компаративістики), що задіюють до аналізу категорію ідентичності «Я» («Ми» — рід, етнос, нація, мовна група, колектив однодумців, однорідний соціум тощо) та взаємодію її з категорією «інший»/«чужий». У контексті цього дослідження описаний метод застосовано для аналізу рецепції архетипних образів у літературній прозі окресленого періоду через посередництво фольклору. Особливо це стосується потрактування архетипного образу «Мудрого Старого» як «Іншого» в однорідному етнічному соціумі.

Окрім того, для дослідження архетипних явищ у літературі використано метод *архетипів*, який допомагає збагнути витоки культурних явищ, а також, як написав С. Кримський, «послугує й аналізу їхньої (архетипів. — Ж. Я.)

взаємодії, усвідомленню транснаціональних процесів» [150, с. 306]. Для ілюстрації своєї думки вчений далі зазначив: «Скажімо, М. Гоголю властиві всі архетипи українського національного менталітету. Але це не завадило йому збагатити ними російську культуру, стати її класиком» [150, с. 307]. Саме за допомогою аналізу архетипів сьогодні вчені досліджують давню історію та менталітет, заглядають у минуле і прогнозують майбутнє етносів. Наскрізні архетипні структури використовують для характеристики етнічних індивідуальних та колективних (соціальних) «Я».

У роботі використано окремі елементи методу *порівняльної поетики* (як зіставлення на рівні жанрів, стилів та інших категорій, якими послуговуються для характеристики усної та писемної словесності); *інтертекстуального методу*, що дає змогу розглядати художній текст у контексті національної культури загалом; для прочитання й потрактування символічних смислів у літературних творах зазначеного періоду застосовано окремі елементи *структурно-семіотичного методу*. З метою більш чіткого структурування досліджуваних явищ залучено методи *типологізації* та *класифікації*.

Із вищеподаного випливає, що сучасна *компаративістика* — це надзвичайно розгалужена методологічна система, яка охоплює не лише нові форми, способи та вектори порівняльних досліджень, але й адаптувала давно відомі, традиційні, значно розширивши їхні потенційно-аналітичні можливості. При цьому жоден із методів не може претендувати на перевагу серед інших, їх іманентні властивості використовують з рівною інтенсивністю залежно від поставленої мети.

## **1.2. «Фольклоризм літератури»: дефініція терміна та смислові характеристики поняття**

Із часу виникнення й до сьогодні література, проходячи окремі етапи розвитку в межах відповідних стилів, напрямів, у кожному з них виробила достатньо чіткі й разом з тим різні критерії засвоєння і трансформації народної творчості як одного з першоджерел. І хоч відношення між фольклором і авторською творчістю нині визначаємо як такі, що ґрунтуються на взаємовпливах

та взаємодії двох сформованих художніх систем, проте, як згадувалося раніше, первинність визначального впливу усної словесності на авторську, безперечно, зумовлює її домінування.

У певні періоди національного розвитку інтерес до фольклору з боку літератури, як й інших форм культури, то згасає, то стає більш інтенсивним. На думку Р. Марківа, «фазові пуанти зближення фольклорної та літературної систем на певних стадіях історичного розвитку свідчать про зростання суспільної (ідеологічної, естетичної, культурологічної тощо) ролі фольклору як багатогранної системи концентрації, кодування та ретрансляції національно важливої інформації про духовний ріст народу, його генофонд, особливості етнічної ментальності, специфіку світоглядної парадигми, оцінку його історичного розвитку» [202, с. 21].

Російський фольклорист К. Чистов писав про спільну головну ознаку фольклору та літератури — «механізм комунікації», який, проте, розрізняв за способом побутування, що характерний цим видам словесності: для фольклору — «контактний», тобто усний, а для літератури — «технічний», оскільки пов'язаний з писемністю [307, с. 68]. Проте така відмінність не просто формальна: вона зумовлює зовсім різне «життя» цих двох видів словесного мистецтва. Фольклорні тексти, створені та удосконалені протягом довгого часу колективом і для колективу, «гублячи» авторське начало і будучи стійкими, але варіативними, відображають пережите народом, а тому дуже близькі йому. Авторський твір, навіть на початковому етапі становлення літератури та при зображенні відомих явищ, сюжетів, «перелицьованих» із народної творчості, містить певну новизну, те, чим письменник прагне «зачепити» читача, здивувати його, через твір налагодити контакт із ним, викликати естетичну реакцію, запам'ятатися.

Єдиного підходу чи «рецепту» використання фольклору в літературі немає та й не може бути, адже це залежить від багатьох чинників, серед яких основними є ступінь близькості та сприйняття народної творчості у всіх її проявах, мета рецепції, рівень письменницької майстерності та індивідуально-особистісний підхід до її освоєння в авторській практиці. Парадоксально, але фольклор,

фактично живлячи своїми соками літературну творчість, не приневолює її до традиційності, а радше, навпаки: ускладнення форм переосмислення в авторських творах усної словесності і традиційної культури загалом стимулює пошуки нового у літературній творчості.

Маючи на увазі фольклоризм як багатоаспектне поняття, І. Земцовський писав: «Фольклоризм — межова проблема, він належить і до фольклористики, і до тих дисциплін, з якими він історично пов'язаний (літературознавство, музикознавство, культурологія, соціологія та ін.)». На думку автора, при різних підходах фольклоризм щоразу «переслідує різні цілі, і усвідомлення їх важливе для визначення його феноменологічної суті. Справді, як культурологічний феномен фольклоризм передбачає розвиток і збереження самого фольклору [...]; як соціально-психологічний феномен включає самореалізацію виконавців, залучення їх до народних традицій через виконання фольклору і тим самим їх не тільки артистичне, але і свого роду етнічне самоствердження; як естетичний феномен фольклоризм виступає в процесі становлення національного мистецтва взагалі...» [102, с. 5].

Наразі, важливим є питання про змістонаповнення поняття «*фольклоризм*» при використанні його для характеристики саме літературної творчості. К. Чистов стосовно цього наголошував на тому, що з часом цей термін дещо змінює свою першопочаткову семантику, а іноді в національній науковій думці усталюється одне із функціональних його визначень, яке найбільш притаманне цій літературі: «У російській фольклористиці існує традиція використовувати цей термін для означення різних форм засвоєння і переробки фольклорної традиції у творах професійних письменників. У сучасній міжнародній етнографії цей термін застосовується до широкого кола явищ, об'єднаних однією ознакою — функціонуванням традиційних елементів народного мистецтва, народних обрядів і фольклору в межах сучасних нетрадиційних (модернізованих) побутових, обрядових і естетичних систем» [307, 52].

Отже, фольклоризм впливає не тільки на ідейно-естетичну характеристику твору — його можна вважати ще й етнічною (національною) й історично-

біографічною категорією, що враховує характер взаємодії письменника з народною творчістю, визначений умовами його життя, стосунками з певним етнічним середовищем за конкретних історичних обставин і скерований естетичними вимогами культурної епохи, літературними тенденціями, напрямками. Особливості звернення автора до народної творчості, його індивідуально-особистісний підхід до її осмислення зумовлює й характер та різноманітність рецепцій у його творах. Іноді елемент чи явище, майже зовсім непомітні у фольклорі, вияскравлюються і починають нове «життя», набирають зовсім іншого звучання в авторській інтерпретації. Тому письменник у стосунках з фольклором виступає водночас і реципієнтом, і транслятором, а фольклорема, зберігаючись у народному творі, стає продуктивнішою в авторському тексті.

Поняття «*фольклоризм літератури*» надзвичайно глибоке, містке (адже означає взаємодію двох словесно-художніх систем на різних рівнях), яке з доосмисленням та появою нових векторів бачення такої взаємодії при інтердисциплінарному підході, введенні нових методів та способів дослідження розростається, змінює свої форми та наповнюваність. Цей феномен формується «в процесі входження фольклорного матеріалу в літературний текст і поступової творчої трансформації ідейно-змістової та формально-виражальної сутності уснопоетичних елементів під впливом індивідуально-авторської свідомості» [202, с. 21–22]. При цьому фольклорні елементи зазнають інтерпретації з боку авторської свідомості та, як наслідок, продовжують «жити» в умовах нового тексту культури (літератури), зберігаючи генетичні зв'язки із першоджерелом.

Означуючи межі *фольклоризму* як категорії, можемо говорити, що йдеться фактично про спробу аналізу народності літератури «зсередини», способом засвідчення використання властивих фольклору найчастіше застосовуваних форм, навіть семантичних кліше, засобів поетики, тропіки, про індивідуальне «зацікавлення письменників усною народною творчістю, застосування її у літературному творі на різних функціональних рівнях через запозичення, стилізацію, наслідування, переспів, цитування, центон, символічне переосмислення міфологічних реліктів» [191, с. 539].



Отже, поняття «*фольклоризм*», що на сьогодні є семантично неоднорідним та поліаспектним, «багатоликим», виявляючи щоразу інші форми взаємодії авторської творчості з народною, при відмінних підходах демонструє наявність фольклорних елементів у творах окремого письменника чи у літературі певного періоду на різних рівнях. Такий процес характеризується як «індивідуально-неповторним», так й «історико-послідовним» розвитком. Про це неодноразово наголошувала у своїй праці «Література и фольклор» У. Далгат [73, с. 303]. Полівекторна осяжність самого поняття «*фольклоризм*» у філології зумовлює появу все нових його потрактувань та підходів до аналізу.

Термін «фольклоризм», як згадувалось, увів до обігу П. Сабійо в кінці ХІХ століття для позначення різноманітних занять фольклором (у житті, мистецтві тощо). Звичайно, відтоді семантика терміна змінилася, а точніше, стала більш місткою. У понятійному апараті гуманітаристики термін почали застосовувати у 60-х роках ХХ століття.

Повторимося, що до пояснення терміна «фольклоризм літератури» сьогодні простежуємо два підходи: 1-й — рецепції на рівні суто усної словесності; 2-й — рецепції на рівні культурної традиції загалом. Зазначені підходи цілком відбивають вузьке (лише усна словесність) та широке (як комплекс народних поглядів на світ, звичаєвості, художньої творчості, етнографічних особливостей тощо) розуміння поняття «фольклор». С. Філоненко, спираючись на праці відомих учених, досить чітко подала дефініцію використовуваної термінології, де за першим підходом «терміном “фольклор” позначається не все народне мистецтво загалом, а та його сфера, в якій художнє відображення дійсності відбувається в словесно-музично-хореографічних формах колективної народної творчості, що виражають світогляд трудящих мас і нерозривно пов'язані з їхнім життям та побутом» [286, с. 50]. Недоліком такого визначення можна вважати штучне виокремлення предмета науки, що перебуває у тісному зв'язку з іншими галузями народного життя (наприклад, відмежування пісенного супроводу від ритуалізованого дійства, обряду). Будучи формально іншомовним, у такому значенні цей термін досить часто перегукується у нас із поняттями «усна народна

творчість» та «усна словесність». В українській науці термін «фольклор» доволі довго використовували й досі іноді використовують саме із цим значенням.

Стосовно другого підходу, то у розумінні багатьох учених (Ю. Соколов, В. Пропп, Д. Зеленін, П. Богатирьов, Е. Тейлор та ін.) цей термін, окрім зазначеного, охоплює «сукупність усіх проявів народного побуту, вірувань, навичок, майстерності, звичок, поведінки, обрядів» [286, с. 50], відповідно маючи точки перетину з іншими гуманітарними науками (галузями), що вивчають різні аспекти народного життя. Спираючись на судження Е. Тейлора, який «відносив до фольклору три сфери: фізичні об'єкти, ідеї і слова», О. Івановська акцентувала, що «точкою їхнього перетину є беззаперечне визнання того, що фольклор — це цілісний організм, який виявляє себе в синкретичних характеристиках» [108, с. 21]. І хоч у такому трактуванні предмет самої науки мислиться дещо розмито, проте саме визначення є більш змістовно наповнене, дає змогу широко застосовувати в дослідженнях міжгалузеві та інтердисциплінарні зв'язки, а тому все частіше застосовується у сучасній гуманітаристиці, в тому числі й для дослідження фольклоризму літератури. Стосовно використання ширшого розуміння поняття «фольклор» для дослідження фольклоризму літератури суголосною є й думка О. Вертія, висловлена у праці «Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років ХІХ століття» [37, с. 26], про яку згадувалося вище.

Вужчими, проте досить чіткими у своїх дефініційних межах у цьому плані є терміни «усна словесність» (на жаль, зараз чомусь рідше вживається) та «народна поетична (народнопоетична) творчість», які також часто використовують як синоніми.

У найширшому розумінні поняття *фольклоризм* трактують як «наявність фольклорних елементів у літературному творі» [192, с. 699] і перевагу віддають першому підходу до визначення поняття «фольклор» в його розширеному варіанті. Найчастіше рецепція елементів народного світогляду, міфологічних мотивів та образів, символіки відбувається саме через посередництво усної словесності, що їх первинно засвоїла.

В «Українській фольклористиці» за редакцією М. Чернопиского поняття «*фольклоризм літератури*» подано як амбівалентне, що (за смыслом) долучає до обігу й поняття *фольклоризації* як засвоєння авторських творів чи їх елементів народними. Тому фольклоризм тут постає як «синкретизм фольклору та літератури на високому художньому рівні, що народжується в процесі тривалої різнобічної взаємодії та взаємовпливу двох художніх систем» [285, с. 400], з чим не зовсім можна погодитись, оскільки автори видання попередньо досить чітко розмежують терміни «фольклоризація» та «фольклоризм» як полярні [285, с. 398, 400].

Фольклорні складові в контексті літературного твору можуть стосуватися його мови, стилю, мотиву, ідеї, образів, відображення символіки, архетипів й архетипних образів. Способи їх рецепції, як згадувалося, багато в чому залежать від індивідуальної позиції, таланту і майстерності автора. Тому: 1) в одному випадку (як початковий рівень, коли література, постаючи як вид словесної творчості, неусвідомлено, або малоусвідомлено, орієнтується на естетику фольклору) спостерігаємо буквальне засвоєння цих елементів; 2) в іншому — відбувається творче переосмислення, «переплавлення» фольклорних елементів (рівень творчої трансформації); 3) почасти таке звернення до народної творчості (зокрема обрядовості) зумовлене вимогами сюжету, тому є ніби вимушеним (наприклад, якщо за сюжетом в описаному традиційному середовищі відбуваються народина, хрестини, весілля чи поховання, то автор змушений бодай в основних рисах передати їх фольклорно-обрядовий супровід); 4) іноді такі рецепції визначаються як «вторинні», оскільки потрапляють у літературний твір із попередніх уже надрукованих творів, тоді їх можна означити як «мандруючі» фольклорні сюжети, які повторюються в авторських творах певного або й кількох літературних періодів (як, скажімо, обряд сватання, який описано у творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, П. Куліша, Т. Шевченка) чи то повністю зберігаючи народнообрядовий текст, чи тільки його основні елементи. І хоч фольклорна константа на цих рівнях, які визначають тяглість розвитку авторської творчості з тенденцією до ускладнення,

диференціюється по-різному, у кожен період еволюції літератури маємо шедевральні твори (класику), що свідчать про досконале вміння письменників володіти механізмом взаємодії з фольклором.

Зважаючи на це, спосіб засвоєння фольклореми може диференціюватися як: 1) *прямий* (або безпосередній), який реалізовується двома шляхами: безпосереднього запису від носія фольклору — інформатора та використання опублікованих зразків у фольклорних збірниках (при цьому, як правило, автор повністю володіє ситуацією стосовно обрядового застосування словесного тексту); та 2) *опосередкований* (через посередництво літератури).

Багатовекторність семантичних локусів та велика кількість способів взаємодії авторського тексту із фольклорним першоджерелом, ступінь його переосмислення та рівень трансформації зумовили й досить строкату парадигму як характеристик самого поняття «*фольклоризм літератури*», так і підходів до його класифікації. При цьому іноді автори, присвоюючи різні номінації тому чи іншому виду фольклоризму, мають на увазі подібні, або й однакові, його критерії. Це можна пояснити тим, що кожна із форм вияву фольклоризму має доволі велику кількість складників, за якими й отримує номінацію. Також потрібно враховувати й індивідуальне сприйняття та трактування дослідником таких зв'язків між народною та авторською словесністю.

У літературознавчій практиці (як один із видів класифікації) побутує поділ фольклоризму на «*природний*» і «*кабінетний*». Це характеризує його з погляду безпосереднього чи опосередкованого отримання та переосмислення фольклорної інформації, трансформованої в авторський твір, що апелює до прямого та опосередкованого шляхів засвоєння фольклореми. Як пояснює таку градацію С. Росовецький у праці «Український фольклор у теоретичному висвітленні», це два типи фольклоризму, де «у першому випадку письменник звертається до явищ живого фольклору, а в другому до посередництва книги» [252, с. 559]. Такий поділ видається дещо не досконалим та «формалізованим» хоча б у тому сенсі, що не відображає ні універсального, ні типологічного підходу до характеристики поняття, оскільки особистісний ступінь засвоєння

фольклореми автором не може бути перевірений, як і (дуже рідко) спосіб отримання ним фольклорної інформації загалом.

Якщо звернутися до фольклоризму літератури 30–60-х років XIX століття, то можна стверджувати, що мало хто з українських письменників того часу не слухав і не пам'ятав знаних з дитинства народних творів, живучи найчастіше в оточенні носіїв фольклору, а пізніше сам не записував їх, не видавав чи не постачав іншим видавцям, позаяк, зумовлений розвитком романтизму, інтерес до фольклору в цей період відповідав самим потребам і переконанням митців слова. А тому вони керувалися не стільки модою на «народне» і навіть не належністю до якоїсь літературної школи, скільки потребами часу, якостями свого таланту, традиціями, серед яких минало їхнє життя, особливо в юні роки, що, за свідченням психологів, найбільше запам'ятовується і кладе відбиток на подальше свідоме життя індивіда. Не зрозуміло тоді, до якого типу тяжітиме фольклоризм такого письменника, якщо у його авторських творах спостерігаємо рецептивні зв'язки із особисто пережитими фольклорними явищами, знаними текстами, а також із текстами, записаними іншими фольклористами на цій же (тому вони також близькі авторові) чи іншій території. Змішаного типу? Хоч би там як, але для того, аби органічно і правдиво інтегрувати, «вживити» фольклорний мотив чи елемент будь-якого типу (фольклорему) у власний твір, для письменника він, безсумнівно, мав би стати його особистою інтелектуальною власністю. В іншому випадку таке «вживлення» видавалось би штучним. Ставлення до усної словесності у письменників того часу було викликане більше власним життєвим досвідом, спогляданням тогочасної дійсності, загостреністю національних та соціальних процесів. Саме у народній творчості черпали вони, за словами Т. Комаринця, «глибоку життєву й художню правду» [140, с. 29].

Отже, безапеляційно віддавати перевагу «кабінетному» типу фольклоризму, особливо стосовно аналізованого у цій праці періоду, очевидно, не можна. Справа, очевидно, не в «природності» чи «кабінетності» процесу засвоєння фольклорного першоелемента авторським твором, а в «розмитості», нечіткості й неуніверсальності такої класифікації. Чи є у нас літературні твори, у яких

використано фольклор лише одного села, що написані безпосередньо самим носієм фольклору, який ніколи не покидав середовища проживання, до того ж (коли мати на увазі окреслений період), як правило, був неписьменним? Якщо врахувати усі зазначені критерії, то виходить, що «природного» фольклоризму взагалі не існує. Тоді й потреба такого поділу відпадає. Можливо, варто більше акцентувати на ступені органічності трансформації фольклорного елемента у твір авторський?

На нашу думку, конструктивніше основні ознаки взаємодії авторської творчості з народною відображає класифікація, зумовлена зовсім іншим підходом до поняття «*фольклоризм літератури*», що оприявнює ступінь розпізнаваності фольклореми в художньому творі. Йдеться про поділ фольклоризму на «*зовнішній*», «*внутрішній*» та «*прихований*». Під «*зовнішнім*» тут вбачається буквально використання народних творів або їх частин, цитування пісенних куплетів, прислів'їв, приказок, фразеологізмів, сталих формул фольклорного наративу (зачинів, кінцівок) тощо, які органічно вписуються у зміст твору і впливають на стилістичну зумовленість тексту. Такий «спосіб модифікації фольклору в літературі» Р. Марків правомірно називав «*імітативним*», або «*стилізаційним*» фольклоризмом, що, на його думку, «характеризується слабкими процесами зміни фольклорного першоджерела чи їх відсутністю, стилізацією чи прямою рецитацією фольклорного першовзірця, є творенням на кшталт уснопоетичної традиції (у сфері жанру) або лише інкрустуванням літературного твору фольклорними образами, стилістичними зворотами» [202, с. 24]. Іноді цей вид взаємодії з усною словесністю ще називають «*прямим*» фольклоризмом, оскільки елементи народних творів тут легко детермінуються у тексті навіть за зовнішніми ознаками.

Під «*внутрішнім*» фольклоризмом можна розуміти рецепцію фольклорних мотивів, поетики, сюжетних ліній, «символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів», усього того, що зберігає «дух» фольклору й глибокі емоційно-естетичні ціннісні орієнтири народної культури. У класифікації Р. Марківа він отримав назву «*інтерпретаційного*», оскільки для нього, окрім

названих ознак, «властиві глибші процеси філософської, емоційно-психологічної чи етико-естетичної переорієнтації фольклорних образів, мотивів, зміни сюжетних ходів у структурі літературного тексту відповідно до проблематики та ідейного спрямування твору, розкриття і розширення їх функціонально-змістового вираження, проникнення в сутність фольклорного образо- та сюжетотворення» [202, с. 24–25].

Ще менш зовнішньо диференційовані ознаки має фольклоризм «прихований»: фольклорні елементи в цьому випадку є більш переосмисленими, трансформованими, особисто «пережитими» та «переплавленими» авторською свідомістю; їх буває важко, а то й неможливо чітко вирізнити із канви авторського тексту, іноді вони відчуються інтуїтивно, викликаючи певні асоціації із фольклорним контекстом. Р. Марків назвав його «концептуально-інноваційним», або «трансформаційним», пояснюючи, що спрямований він «на якісне і глибинне, подекуди антитетичне перетворення змісту і форми фольклорної поетики й образності, ідейно-конструктивну зміну сюжетних схем та жанрових ознак, образів і символіки, коли процес переосмислення торкається всіх рівнів уснопоетичних елементів і визначає зміну функціональної природи фольклорного образу чи жанру» [202, с. 24–25]. На переконання автора, для цього виду фольклоризму також характерне «осмислення архетипної суті національної народнопоетичної моделі світорозуміння та світосприйняття на найзагальнішому рівні, формування своєрідного акту символічної комунікації в межах національної культури, який забезпечується трансформацією фольклорного матеріалу в плані його всебічного філософсько-світоглядного, морально-етичного чи емоційно-психологічного перетворення в умовах нової художньої (літературної) реальності» [202, с. 25].

У словнику-довіднику «Українська фольклористика» фольклоризм (стосовно способу відображення фольклорних елементів та за особливостями їх функціонування) поділяється на «генетичний» та «функціональний» [285, с. 399].

Що стосується «генетичного» рівня вияву, то, спираючись на судження Р. Кирчіва, автори розуміють його як «наслідування або використання фольклору

в літературній творчості», коли, «орієнтуючись на фольклорну поетику, автори літературних творів творчо трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційні фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту» [285, с. 399]. На противагу, рівень «функціональний» впливає (за В. Гусевим) із соціальної природи фольклоризму як «продуктивного процесу органічної адаптації, трансформації і репродукції фольклору в суспільному побуті, культурі, мистецтві» [285, с. 399]. Це проявляється в організації хорів, ансамблів, творчих колективів, які стимулюють поширення фольклорних творів у народне середовище.

Оскільки такий поділ фольклоризму охоплює не лише літературну творчість, то за смисловим наповненням усі попередньо названі «літературні» типи перебувають у площині «генетичного» рівня його вияву.

Така різноманітність характеристик і підходів до аналізу фольклоризму як явища, очевидно, не є випадковою, як, мабуть, і кінцевою. Справа в тому, що у кожному випадку фольклоризм літератури конкретного періоду, як і творів певного письменника, має своє «обличчя», різні форми вираження, бо на нього впливають і загальні тенденції часу написання твору, і хронотоп зображуваних подій, які не завжди збігаються; стильові течії та напрями, що панують у період написання твору в літературі; спосіб засвоєння та ступінь володіння автора фольклорним джерелом, зрештою, індивідуальний стиль письменника, його майстерність, сила таланту і т. п. Окрім вищезгаданого, тут мають значення навіть різні способи введення фольклорема в авторський текст: є він інтуїтивно-підсвідомий чи усвідомлений. Скажімо, У. Далгат, опонуючи Ю. Тинянову, схиляється до трактування фольклоризму як свідомого звернення письменника до фольклорної естетики, зазначаючи, що «системне, високохудожнє, функціональне використання фольклорних елементів у літературі не руйнує її канони, а збагачує літературу ідейно-художнім синтезом» [73, с. 21].

Зокрема, І. Денисюк, маючи на увазі 30–60-ті роки XIX століття як час становлення, жанрової трансформації та рецептивних зв'язків авторської прози з усною словесністю, назвав цей період «першою фазою», «фазою фольклоризму»,



«олітературенням фольклору». При цьому варто зазначити, що, використовуючи термін «*фольклоризм*», учений мав на увазі саме «імітативно-інтерпретаційну» форму його вияву як «орієнтацію красного письменства на народний тип оповіді» [81, с. 40]. З цього приводу він писав: «Це був час всезагального захоплення фольклором, час так званого фольклоризму (так називають деякі дослідники явище посиленого використання фольклору у творчості письменників різних народів)» [81, с. 40]. З великою часткою вірогідності можна припустити, що вислів І. Денисюка про «посилене використання фольклору» переводить осягнення цього поняття до наступного (ширшого) рівня його потрактування як засвоєння літературою не лише уснословесних форм народної творчості, але й інших форм та елементів традиційної культури загалом. Тим більше, що автор часто поєднує поняття *фольклоризму* та *етнографізму*. У цьому смисловому полі про фольклоризм можна говорити, маючи на увазі всі можливі варіанти впливу фольклору на авторський твір: від свідомого використання стилістичних особливостей організації текстопростору, рецепцій на рівні народної поезики, сюжетів, мотивів, образів до неусвідомленого, часто інтуїтивного звернення до фольклорного першоелемента, що містить міфологічні, світоглядні переосмислення, запускаючи складний механізм непрямих трансформацій, враховуючи значну віддаленість у часі й міжлокусному текстовому просторі (фольклорі) та авторське бачення як «кут переломлення» первинно-вторинної інформації; трансформацію символіки та архетипів; фольклорні асоціації, ремінісценції тощо.

Можна стверджувати, що саме фольклоризм «*трансформаційного*» рівня вияву (або «*прихований*») породжує рецептивні зв'язки літератури з фольклором на рівні культурної традиції загалом, коли йдеться, за висловом О. Вертія, «про підстави художнього освоєння літературою народного світогляду, багатовікового народного досвіду, звичаїв, обрядів, народної моралі, етики, естетики, психології, філософії, поезики усної народної творчості і т. д.» [37, с. 7], що зумовлює не так «*формальну*», як «*змістову*» сфери їх вияву.

«Формальна» сфера рецептивної взаємодії з усною словесністю, що тяжіє до «зовнішнього», «імітативного» фольклоризму, охоплює насамперед лінгвістичні (в тому числі лексичні) засоби стилізації.

Щодо «змістової» сфери рецептивних зв'язків і трансформацій на рівні народної й авторської творчості, яка використовує елементи, відповідно, «внутрішнього» («інтерпретаційного») та прихованого («трансформаційного») фольклоризму, то вони у літературній прозі окресленого періоду проявляються більш комплексно, а саме через відображення цілісної картини та елементів національного буття, світоглядно-релігійних орієнтирів, ідеологічних і морально-етичних переконань, народної філософії та психології тощо. Це сфера тих неписаних законів, за якими живуть герої творів, прості українці-хлібороби, котрі здатні не лише обробляти землю, але й відчувати її, бути глибоко віруючими, готовими у скрутні завжди допомогти тим, хто поруч, по-справжньому любити рідний край і бути готовими стати на його захист, вміють віддано кохати, виховувати дітей.

Наприклад, таким героям творів зазначеного періоду, як Наум Дрот («Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, хоч цей твір більшою мірою репрезентує сентименталізм), сотник Таволга («Орися» П. Куліша, де органічно поєднано риси романтизму та сентименталізму), полковник Шрам, Божий Чоловік (роман «Чорна рада» П. Куліша, в якому риси романтизму поєднуються з ознаками реалізму) та багатьом іншим немає потреби говорити про свою належність до «роду-племені», доводити свою ідентичність. Для них у тих непростих умовах це як природна данність, внутрішня потреба душі, яка передається від покоління до покоління.

«Змістова» площина художнього твору відображає все те, що Г. Штонь назвав «духовним простором» [326, с. 317], тобто це ареал її свідомого національного буття і діяльності (дім, родина, рід, громада, місце проживання...), де великого значення надано традиції, *звичаю і звичаєвості*, у найширшому їх розумінні, як категоріям, необхідним для збереження самотності етносу, нації.

➤ *Значну увагу розробці цього питання приділив і Д. Донцов у праці «Де шукати наших історичних традицій?», наголошуючи, що «народ без традицій не живе, а животіє», і даючи образне визначення традиції: «Традиції — це панцир, який хоронить збірноту від ворожих ударів, немов тіло вояка, що не дає йому охляти» [87, с. 586]. До категорії традиційного вчений відніс «мови, віри, звичаї, ідеали предків, їх моральні, релігійні, політичні, економічні і соціальні догми, вистраждані і викуті в огні змагань і переказані прадідами внукам», вважаючи, що «це прив'язання є фундаментом нації» [87, 586].*

Уже з цього бачимо, що «формальна» та «змістова» сфера вияву фольклоризму літератури аналізованого періоду тісно пов'язані між собою і відображають найчастіше використовувані форми, відповідно, на рівні «зовнішніх» (мовленневих) та «внутрішніх» (змістових та концептуально смислових, символічних) його ознак, що свідчить про взаємодію та взаємопов'язаність різних характеристик вияву фольклоризму.

Отже, можна говорити не лише про багатовимірність поняття фольклоризму загалом, а й про неоднорідність «генетичного» фольклоризму зокрема. У термінологічних словниках найчастіше це «наявність» фольклорних елементів у літературі, яка «проявляється на різних функціональних зрізах: через сюжетне запозичення, введення у текст окремих мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів», і в цьому плані виділяються «такі основні етапи освоєння літературою фольклору: стилізацію, психологічну інтерпретацію фольклорних мотивів, переосмислення народної міфології» [192, с. 699].

Стосовно організації художнього тексту літературного твору Р. Марків виділив такі формально-змістові рівні фольклоризму: 1) *жанрово-композиційний*, 2) *фабульно-сюжетний*, 3) *рівень мотиву*, 4) *образно-персонажний*, 5) *архетипно-знаковий* (символічний), 6) *мовностилістичний* [202, с. 26].

Щодо видів прояву фольклоризму в літературі на рівні інтерпретації жанру, то Ю. Шутенко, спираючись на працю Д. Медріша «Литература и фольклорная

традиція: «вопросы поэтики», виділяє два типи фольклорно-літературних зв'язків: «*відкритий* (контактний), коли близькі за функцією писемні та усні жанри протягом цілих епох співіснують і здійснюють один на одного помітний взаємний вплив, та *закритий* (паралельний), коли різні усні та писемні жанри утворюють в національній словесності єдину і вельми сталу протягом кількох століть жанрову систему за принципом доповнюваності» [328].

Фактично, якщо говорити конкретно про літературну прозу першої половини ХІХ століття, то йдеться про рецепції так званого першого рівня, які співвідносяться із «*прямим*», або «*зовнішньо-імітативним*» фольклоризмом, що «зумовило запозичення письменниками ідей, мотивів, образів, сюжетів [...] з подальшим їх творчим переосмисленням (трансформацією)» [192, с. 580], а іноді просто імітацією, що ускладнюється або наповнюється чисто авторським баченням народних явищ та прийомами їх відображення.

Кожен із названих вище напрямків входження фольклорної поетики в літературу цілком заслуговує на окреме дослідження. Тому, зважаючи на складність взаємозв'язків, співдії фольклору та літератури як двох «світоглядних парадигм», Р. Марків запропонував розглядати їх у двох площинах: «по-перше, з погляду *генетичного* (або історичного) розвитку і, по-друге, з погляду *типології*» [201, с. 215], що допомагає певною мірою структурувати різні підходи до вивчення фольклоризму як явища та чіткіше диференціювати його характерний тип для певного періоду розвитку літератури.

Дефініціювати термін «*фольклоризм літератури*» намагалися багато дослідників, і кожне із запропонованих визначень, відштовхуючись від єдиного поняття, яке умовно можна означити як різнорівневе засвоєння фольклорних елементів авторськими творами, разом із спільними або подібними рисами відображає й відмінні риси його смислонаповнення. Скажімо, окрім вищенаведених визначень, можна для порівняння коротко нагадати й інші, де фольклоризм потрактовують як «явище посиленого використання фольклору у творчості письменників різних народів» (І. Денисюк); «свідоме звернення письменників до фольклорної естетики» (У. Далгат); «запозичення (нехай навіть

із дальшим переосмисленням і включенням у нову художню структуру. — Ж. Я.) визначеного, твердо встановленого набору фольклорних елементів і властивостей» (Д. Медріш) і т. ін. Тому, маючи концентроване силове ядро (рецепцію фольклорного системного сегмента у літературний), поняття «*фольклоризм літератури*» водночас не має чітко окреслених семантичних меж свого смислонаповнення, через це залишається відкритим для аналізу (а відтак, і дослідження) й інших ознак, виявлення нових форм взаємозв'язку між літературою та фольклором як системами незамкненими.

Зазначимо, що розглядаючи фольклоризм літератури сьогодні, ми фактично маємо на увазі таку його якість, що зумовлює найрізноманітніші способи використання «зовнішніх» (найчастіше лінгвістичних) та «внутрішніх» (змістових і концептуально-смислових, символічних) формовиявів.

Фольклоризм як стилістичний прийом разом із використанням принципів рецептивної естетики, дають розуміння змісту й рецептивної поетики, що зумовлює проектування усіх зображально-виражальних художніх засобів на реципієнта. Ці засоби «є фізичною основою сприйняття, збуджують емоції читача, підтримують і динамізують його увагу, доносять до адресата авторський задум» [192, с. 580].

Особливістю вияву фольклоризму у прозових творах є те, що він передбачає й авторську інтерпретацію, наслідком чого є вироблення певних стильових тлумачень, а також може стати частиною поняття «індивідуальний стиль автора». І хоч у 30–60-ті роки XIX століття взаємодія фольклору та літератури не відрізнялася особливо складними формами, серед яких на першому місці було запозичення мовно-поетичних засобів, мотивів, сюжетів, образів, жанрів і т. п., все ж і така рецепція є індивідуально зумовленою та самобутньою, по-авторськи використаною й скоригованою. Тому при освоєнні фольклорного зразка у позірно однакових умовах ми все-таки впізнаємо індивідуально-творчу манеру кожного письменника, відзначаючи спільні/подібні або відмінні риси художнього стилю їх творів. Саме через це найбільш предметно можна говорити про фольклоризм творів (твору) окремого автора порівняно з творами багатьох (навіть у межах

одного літературного напрямку). Так само індивідуально визначаються зміст і форми художньо-естетичного освоєння авторами народного світогляду, підпорядковані творчому задуму, стилю його письма в контексті творчості загалом. Потреба письменника у такій взаємодії із «народним» матеріалом, на думку О. Вертія, стає «джерелом активності творчого мислення», дає можливість здійснення творчих планів та задумів і відповідно уможлиблює досягнення «гармонії народного та особистісно-авторського начал в художньому образі», надає «їх утворенням цілісності та довершеності» [37, с. 46].

Художнє освоєння письменником народного світогляду — процес досить складний, адже охоплює різні етапи його життєвого і творчого досвіду, набуття якого може бути як мимовільним, так і цілеспрямованим. Творчий задум є тим імпульсом, який, активізуючи інтелектуальний процес, акумулює у свідомості автора форми можливої взаємодії із цим досвідом, тими його елементами, які визначають напрям творчості. Саме на цьому рівні відбувається «внутрішній» аналіз, концептуалізація наявного власного світоглядного багажу та визначаються форми його взаємодії із народносвітоглядними цінностями, заповнення певних прогалів у цих знаннях, добір нових матеріалів, їх систематизація. Реалізація авторського задуму у творі можлива завдяки складному переплетенню художнього вимислу та відображення подій дійсних, власних естетичних переконань і опертя на естетику фольклору. Іншими словами, відбувається активний процес художньої трансформації мотиву, образів, світоглядних орієнтацій, які, будучи цілісно і в деталях переосмисленими автором та майстерно введеними у канву твору, надають йому неповторного національного колориту.

Поняття «фольклоризм літератури» сьогодні досить широко залучають до смислового поля аналізу літературних творів для кореляції стильових аспектів тексту. Відображення певної частини дискурсу з приводу з'ясування парадигми смислів, які вкладають сучасні науковці у термін «фольклоризм літератури», дає підстави говорити не лише про його багатовекторність, але й про інше «обличчя» для кожного літературного періоду і, враховуючи індивідуальний стиль письменників, — для кожного автора, а відповідно, й потребу «гнучкості» у

підходах до його аналізу При цьому використовують не лише універсальні стандартні схеми, але й, дуже широко, принципи коригування методів та вибірковості.

Зазначимо, що зміна домінант і концептуальна динаміка у визначенні переважаючих напрямів (векторів) цього поняття залежить від багатьох чинників, а саме:

- конкретного хронотопу (при цьому варто враховувати як час і місце зображених у творі подій, так і часопростір, сучасний автору; думка письменника щодо першого часто виявляється оцінною);
- способу освоєння та глибини розуміння фольклорного зразка (конкретної або системної фольклореми);
- авторського задуму та його взаємодії із фольклорним матеріалом;
- ступеня мистецької обдарованості письменника, який виступає як «кут переломлення» первинної чи вторинної (наприклад, міфологічної) фольклорної інформації, забезпечує власні форми її трансформації в авторський твір.

Аналізуючи соціально-побутові поеми Т. Шевченка, відомий дослідник його творчості Т. Комаринець фактично визначив генезу фольклоризму літератури того періоду загалом, який є «не вузько предметний, він виявляється в типовості зображення, в глибокому відтворенні устрою й суті народного життя». Його шлях автор прокреслив «від запозичень окремих деталей, введення типово народних чи трансформованих [...] мотивів і образів до органічного сплаву нової якості» [141, с. 31].

«Усна» та «писана» категорії словесності, за переконанням М. Грушевського, перебувають у постійному взаємозв'язку, тому їх вивчення, на його думку, має сенс тільки тоді, коли переслідує «свій спеціальний інтерес» або є «самоціллю досліду». «Але ні одна, ні друга зокрема, — наголосив учений, — не будуть тим, чим повинна бути історія красної словесності в її цілості, як сума взаємовідносин її обох категорій» [64, с. 59]. Тому М. Грушевський говорить тільки про «формальний розділ» між двома зазначеними видами словесної творчості. Проте дослідник у цій єдності словесних форм вбачав і суттєву відмінність між ними,

яка полягає в тому, що «словесний твір, положений автором відразу на письмо і письмом законсервований, оскільки не підпаде пізнішим переробкам, доносить до нас в контурах виразистих, різких безпосередніх твір автора, його індивідуальність, його реагування на оточення, і тим самим — риси самого цього оточення» [64, с. 57]. Натомість твір фольклорний, «незаписаний — перепущений через усну традицію поколінь, часом довгого ряду їх — тратить сі контури, обтирається шліфується, як камінь, несений водою» [64, с. 57]. Такі переконання вченого, на думку П. Кононенка, впливають із його глибоких досліджень «від родових, видових, жанрових форм фольклору до найхарактерніших (типових і специфічних) форм писемної словесності» [142, с. 35].

Пізніше, у «Передньому слові» до 1-ї книги 4-го тому М. Грушевський виділив етапи фольклорно-літературної та літературно-фольклорної взаємодії, відбиваючи, по суті, «переплетення» процесів фольклоризму та фольклоризації як взаємообумовлених [65, с. 5], таких, коли фольклоремі спочатку переходили в «книжну літературу»; набравши цікавого для «людності» вигляду, «збагатившись літературними елементами», поверталися до «неписаної» словесності, знову поширювалися усним шляхом, взаємодіючи з іншими, старішими фольклоремами тощо. Така співдія породжувала «щось нове третє в своїх сполученнях з матеріалом усним: разом народним в обробленні і широко інтернаціональним в своїм складі» [65, с. 5]. Для М. Грушевського поняття «словесність» є наскрізною категорією, а словесне мистецтво «єдине в своїх основних психологічних прикметах на всім протязі людського життя, без різниці, чи воно записується, чи ні, але характер традиції кладе на нього свою глибоку печать» [64, с. 57].

Взаємозв'язок між народною творчістю та літературою триває постійно. Проте таким способом краще досліджувати окремо взятий твір, а не типові властивості літературних періодів загалом, оскільки тут важливий дуже докладний, скрупульозний аналіз усного та літературного текстів, взятих на різних часових та конкретних просторових відтинках взаємодії. Лише так можна простежити «шлях» та зміни у взаємотрансформаціях фольклоремі.



Для української літературної прози періоду романтизму, що перебувала на етапі становлення, були характерні рецепції в напрямку від фольклорного наративу до авторського, породжуючи таку якість, як фольклоризм, що, власне, і маємо на меті простежити у цій праці.

### **Висновки до розділу 1**

Керуючись вищезазначеним, зауважимо, що вивчення фольклорно-літературних впливів підпорядковується розвитку української гуманітаристики загалом і її галузей зокрема (найбільше — це фольклористики, етнографії, літературознавства, культурології та більш нових, синкретичних, як етнолінгвістика, етнопсихологія, етнофілософія тощо). Простеживши у першому підрозділі нашої праці поступування у дослідженні фольклорно-літературних зв'язків, вивчення співдії усної та авторської словесності в українській науці з погляду хронології можна умовно поділити на шість періодів:

- перша половина XIX століття, коли закладено підвалини української фольклористики як науки, а романтизм стимулював використання фольклору в авторській творчості;

- друга половина XIX — початок XX століть; у цей час література поставала у тісній взаємодії з фольклором у різних формах творчого синтезу; І. Франко започаткував процес спеціальних наукових студій про фольклорно-літературні зв'язки;

- 20-ті роки XX століття — було створено справді наукове підґрунтя для аналізу співдії двох систем словесності;

- 30–50-ті роки XX століття — застій у вивченні фольклорно-літературних взаємин, що був зумовлений упадницьким станом усієї національної науки, скерований прорадянською ідеологією;

- 60–90-ті роки XX століття — час, що характеризується певним пожвавленням у науковій роботі, коли було проаналізовано фольклорну основу творчості багатьох українських письменників різних періодів та висловлено низку універсальних наукових гіпотез стосовно дослідження цієї проблеми;

- сучасний період (межа ХХ — початок ХХІ століть), який характеризується пошуками нових підходів щодо вивчення фольклоризму літератури, в тому числі й на перетині з іншими гуманітарними галузями.

Питання рецепції фольклорної поетики й інших засобів та елементів у літературній прозі першої половини ХІХ століття із погляду сучасності якраз і перебуває у смисловому полі фольклоризму літератури цього періоду загалом. Це дослідження суттєво розширює аналітичні межі студій із відповідними творами, посутньо доповнюючи їх вивчення більш об'ємно-«стереоскопічним» прочитанням і потрактуванням співдії фольклору й літератури як двох систем словесності. Так розширюються межі наукових студій, викристалізуються нові, сучасні підстави дослідження фольклорно-літературних взаємозв'язків. Сьогодні важливим у цьому процесі бачиться виявлення як відмінностей, так і «типологічних аналогій» між індивідуально-письменницькою творчістю та фольклором.

Волею історії склалося так, що український фольклор зосереджує в собі такі, здавалося б, протилежні риси, як глибокий оптимізм та ліричний песимізм. Оптимізм, який народ часто доводить до рівня самокритики (самокомізму), допомагає часто навіть у буквальному сенсі виживати в умовах гноблення та бездержавності, хоча іноді, коли стає абстрактним, зумовлює відхід від реальності. Песимізм проявляється в журливості українських дум, пісень, балад, голосінь, характеризуючи які, можна говорити про «культуру плачу». Народний наратив, на відміну від лірики, не дає різкого протиставлення цих рис, натомість часто поєднує їх в одному творі, що повністю зрефлектувало у ранній авторській прозі.

Українська література 30–60-х років ХІХ століття загалом і літературна проза цього періоду зокрема відображає досить цікавий аспект таких впливів, оскільки романтизм, поєднаний з «екзистенційною естетикою» сентименталізму та гуманістичною скерованістю реалізму, в цей період заaktuалізував інтенсивне звернення до фольклорного зразка, що можемо простежити за творами митців слова цього періоду.

Основоположними у дослідженні обрано такі методи, як *метод інтердисциплінарних зв'язків* та *компаративні студії* у різних формовиявах. Усі інші вищезгадані методи, засоби і способи вивчення зазначеної проблеми (фольклоризму літератури) комплексно або вибірково застосовуються для аналізу літературної прози 30–60-х років XIX століття, різноманітних форм, напрямів (векторів) її зв'язку з усною народною традицією.

Про фольклоризм української літературної прози першої половини XIX століття можна говорити, маючи на увазі всі можливі варіанти впливу фольклору на текст авторський: від свідомого використання стилістичних особливостей організації текстопростору, рецепцій на рівні безпосередніх запозичень, цитування фольклорного твору чи його частин, запозичення елементів сюжету, мотиву, образів, символіки до неусвідомленого, часто інтуїтивного засвоєння фольклорного першоелемента, в межах якого використовується трансформація, переосмислення, а також фольклорні асоціації, ремінісценції тощо.

Велика кількість термінологічних варіантів самого поняття «*фольклоризм*», а також його класифікаційних характеристик зумовлена насамперед різними підходами до проблеми типологізації фольклорно-літературних взаємин.

Наприклад, якщо говорити про спосіб засвоєння фольклореми, то він може бути *прямим* (безпосереднім) та *опосередкованим*. Очевидно, такий підхід зумовив поділ фольклоризму літератури на «природний» та «кабінетний», що, проте, не виявляє якихось універсальних чи сутнісних характеристик цього явища.

Більш конструктивно за сутнісно-змістовим наповненням рецептивно-трансформаційні зв'язки усної словесності з авторською відображає поділ фольклоризму на «*зовнішній*» («імітативний», «стилізаційний»), «*внутрішній*» (інтерпретаційний) і «*прихований*» («концептуально-інноваційний», «трансформаційний»). Враховуючи таку класифікацію фольклоризму літератури, також можна говорити про «*формальну*» та «*змістову*» сфери прояву окремої фольклореми.

Стосовно *способу* відображення фольклорних елементів та за особливостями їх функціонування фольклоризм поділяється на «генетичний» і «функціональний». Літературній сфері найбільше властивий перший вид зазначеної диференціації.

Варто додати, що такий підхід до характеристики й класифікації фольклоризму літератури як явища є аналітико-теоретичним, адже найчастіше жоден із названих рівнів фольклоризму літературного твору не проявляється в «чистому» вигляді, а лише у взаємодії з іншими, синкретично, комплексно, що великою мірою залежить також від індивідуального стилю письменника, його «фольклорного досвіду», творчого задуму, таланту, способу засвоєння та глибини розуміння фольклорного зразка.

Така багатовимірність фольклоризму як терміна, явища й поняття та враховування різноманітності підходів до його характеристик і типологій фактично розмикають межі для подальших теоретично-аналітичних досліджень взаємодії літератури з народною творчістю.

Можемо стверджувати, що проза 30–60-х років XIX століття у плані рецептивних зв'язків із фольклором (у широкому розумінні цього поняття) є тісним «переплетенням» смислових полів двох систем словесності, результатом якого є виникнення третього тексту як своєрідного «сплаву», позначеного рисами творчої індивідуальності автора.

Важливо, що крізь призму дослідження фольклоризму літератури можна дешифрувати не лише її національний код, але і виявити вектори входження до комплексу універсальних цінностей, що аж ніяк не призводить до стирання або нівелювання її етнічної вартості чи, іншими словами, денаціоналізації.

## **Розділ 2. Фольклоризм літературної прози періоду романтизму в генологічному аспекті**

### **2.1. Жанрові різновиди української романтичної прози крізь призму фольклорного наративу**

Становлення системи літературних жанрів безпосередньо пов'язане із фольклорною генологією. В Україні цей процес перейшов у найбільш активну фазу в кінці XVIII — на початку XIX століть. Спосіб взаємодії між фольклорними та літературними жанрами, на думку У. Далгат, «має свою стадіальну специфіку, розвиваючись від простішої (моножанрової) залежності до складнішої (поліжанрового синкретизму)» [73, с. 22]. Як більшість письменників розпочинають свій творчий шлях з коротких жанрів (у прозі — з оповідань), так і загалом літературна епіка розпочинала свій розвиток з малих форм.

Теорія розвитку жанрів загалом достатньо широко представлена в українському літературознавстві та фольклористиці. Проте нові методології дослідження художніх творів потребують щоразу перегляду та доповнень в осмисленні їх генологічних особливостей та міжжанрових взаємозв'язків. У контексті нашої праці варто з'ясувати, що вчені включають у поняття «розвиток жанру», «поліжанровий твір», «жанровий синтез», «жанрова матриця» і т. п. та яким є наповнення цих понятійних категорій сучасної генології. Найбільш сконцентрованим в цьому плані видається судження І. Денисюка про те, що у це поняття входять «його генезис і фази еволюції, відбиті в певних його модифікаціях, що дістають вираз у структурних типах творів, породжених часто дифузиею і трансформацією жанрів внутрішньосистемного і зовнішньосистемного характеру». На початкових етапах, стверджував учений, «елементи певного жанру вегетують у лоні інших жанрів, аж поки вони не будуть визнані в генологічній свідомості критики й читача як самостійні» [77, с. 18]. Глибше розуміння процесу розвитку жанрів приходить також із новими методологіями їх вивчення на кожному етапі поступування гуманітарних наукових галузей та міжгалузевої взаємодії.

Зокрема, В. Кичигін характеризує жанр як закрити («має завжди визначену структуру»), завдяки якій «можна не лише віднести твір до певного літературного роду [...], а й до певної тематики...» [129, с. 52]) та одночасно відкрити («у минуле») форму, розвиток якої «відбувається через подолання його завершеності, замкненості і йде у двох напрямках. З с е р е д и н и — нагромадження нового змісту, що потребує змін внутрішньої структури, нарешті — переходу її у нову якість. І з з о в н і — поєднання структури одного жанру з іншою змістовною структурою» [129, с. 52]. Розглядаючи розвиток («рух») жанру у процесі взаємодії автора із фольклором на прикладі творчості Г. Квітки-Основ'яненка, вчений пише про те, що письменник «занурюється у річище народної пам'яті, художнього мислення народу, піднімається до рівня цього мислення, осягає особливості останнього в один з найцікавіших моментів історії розвитку літератури, увіходить у процес кристалізації власне літературного жанру» [129, с. 53].

Жанр як успадковану «сукупність закріплених за певною художньою формою визначених тем і мотивів, що історично склалася, засвідчена традицією, яка характеризується впізнаністю почуттів і думок», «сукупність поетичних елементів різного роду, що не виводяться один з одного, історично склалися, але асоціюються один із одним внаслідок тривалого співіснування», «тип інформації про дійсність», «загальну категорію морфології мистецтва, багатозначність і багатоплановість змісту якої глибоко закономірні, оскільки породжуються багатогранністю структури самого мистецтва», «відшаровані уявлення про картину світу» [25, с. 7–8] визначає Т. Бовсунівська, спираючись на дослідження Г. Каспарова, Є. Новик, М. Кагана, В. Куріцина. Така різноманітність у визначенні жанру як літературознавчої (в даному випадку) категорії, поняття та явища є досить непростою дефініційно, тому що концентрує в собі різноманітні ознаки та характеристики художнього тексту, лише при врахуванні яких уможлиблюється його чітка визначеність. До того ж, між жанрами в межах одного роду часто немає чіткої грані, бо у формалізовані «рамки» окреслення їх визначеності може втручатися індивідуальний стиль автора, власне, процес творчості, який підпорядковується не тільки і не стільки канонічним законам

жанротворення, але насамперед — творчому задуму, в реалізації якого частіше спостерігаємо жанрову співдію, виникнення жанрового синкретизму та жанрових модифікацій. Тому в ідеалі жанрова модель рідко коли витримується. Характерною ознакою жанропростору літератури 30–60-х років XIX століття є одночасна і, мабуть, найширша взаємодія жанрів двох систем словесності — авторської та народної. До функціональних складових структури жанру І. Денисюк зачислив сюжетно-композиційну організацію твору, викладові форми, жанротворчі елементи стилю, а також підпорядкованість усіх цих елементів проблематиці, змісту [77, с. 7].

Також Т. Бовсунівська підтримує і розвиває когнітивний підхід до систематизації та функціонування жанрів, виділяючи при цьому два аспекти — «теоретичний (сума теорій стосовно певного жанру) та практичний (сума уявлень щодо характеристик конкретного жанру, втіленого у конкретному творі)» [24, с. 87]. Саме когнітивність як ознака, спрямована на постійне пізнання, спонукає жанри до розвитку, бо «стійкі жанрові ознаки деякі дослідники вважають показниками “смерті” жанру» [25, с. 7], окрім таких, як сонет.

Фольклорний жанр означають також як «сукупність творів, об'єднаних спільністю поетичної системи, побутового призначення, форм виконання і музичної форми» або як «тип словесної (часто також музичної) форми, усталеної в народному побуті та пов'язаної з повторенням певних змістових елементів» [184, 598].

Екстраполюючи це визначення жанру на літературу, маємо якомога прискіпливіше придивитися до семантики терміна, бо «genre» з французької перекладається «рід», «вид». Але *рід* літератури (ідентично й фольклору) як «категорія вищого порядку» (епос, лірика і драма) у нас визначається окремо і окреслює найбільш загальну систематизацію творів за спільними ознаками змісту і форми, що, відповідно, зумовлює також спосіб виконання (прочитання), іншими словами, є «узагальненням групи жанрів» [25, с. 8]. *Роди* літератури, будучи «конкретним втіленням загальнородового принципу» [25, с. 8], у свою чергу поділяються на жанри як «категорії середнього порядку», тобто, є епічні, ліричні

та драматичні. Тому *літературним жанром* в українському літературознавстві найчастіше називають «тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу», який «класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури» [192, с. 406], або «тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного виду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення» [262, с. 66]. Однак «деяким творам властивий жанровий синкретизм — існування у творі елементів кількох жанрових форм, які мають нерозчленований, нерозвинутий характер» [19, с. 88]. Жанр є категорією конкретно-історично зумовленою, і така зумовленість жанру «як своєрідної змістової форми, що опосередковано фіксує зміст твору в його тематично-проблемних виявах, засвідчена стильовим контекстом» і «відповідає естетичним запитам певного періоду еволюції письменства» [190, с. 364]. Отже, володіючи певною стійкістю, жанр, разом з тим, володіє й певною «рухливістю», «як і вся шкала художніх цінностей» [25, с. 8].

Стосовно жанру як категорії, яка поєднує в собі ознаки змісту і форми твору, треба зазначити, що йдеться не про їх «накладання», але тісну взаємодіючу та взаємопроникаючу єдність, зінтегровану та співвіднесену своїми компонентами. Тому художній твір певного жанру — це те естетико-семантичне «поле», на якому розгортається зміст у своїй традиційній чи оригінальній формі, що зумовлене уже особливостями цього змісту.

Розвиваючи теорію метажанрів, Т. Бовсунівська наголошує на сучасному розвитку жанрів, який відбувається за двома напрямками: «1) жанр розуміється як реально існуючий в історії літератури різновид художніх творів; 2) або як ідеальний тип художнього твору, який може розглядатися як його інваріант» [25, с. 10].

Якщо говорити про співвіднесеність фольклорних і літературних жанрів загалом, варто наголосити, що фольклорні жанри та твори, що їх наповнюють (представляють), у вигляді творчого «продукту» виникають як запит, потреба колективу в словесно-естетичному оформленні певної сфери буття. Натомість літературні жанри та, відповідно, твори є «продуктом» індивідуального мислення



письменника як творчої особистості, виступають як план та засіб його самореалізації.

Процес фольклорної рецепції у жанровій системі на початковому етапі розвитку літератури також не можна розглядати як однозначний та односторонній, а радше як взаємодію між двома гілками словесності. Власне, письменники у дійсності орієнтуються на естетику фольклорних жанрів, певною мірою наслідуючи та імітуючи її. Щоправда, при цьому окремі автори апелюють до одного із жанрів народної творчості (як правило, чітко визначеного), а деякі — відразу до кількох. Іноді фольклорний мотив, запозичений із одного жанру фольклору, може оживати у зовсім іншожанровому варіанті авторського твору, як, скажімо, баладні сюжети в літературному наративі. Найскладніші жанрові кореляції виникають у великих епічних творах на кшталт роману, епопеї, драматичної поеми тощо, коли автор ніби втрачає залежність від фольклорних жанрів, проте окремими елементами простежуються на них певні рефлексії. На цьому етапі найбільше увиразнюється творча особистість письменника, а у творчості внаслідок синкретизму та взаємодії з іншими формами спостерігається рух до постання «метажанрів».

Варто зазначити, що у фольклорі епічна проза (порівняно із літературою) доволі розгалужена за жанровими різновидами і охоплює казки, легенди, перекази, народні оповідання, притчі, анекдоти, загадки і т. д., що за головну ознаку мають наративність (оповідність). Цю ознаку найбільше засвоїла саме коротка літературна проза — оповідання та частково новели, повісті, які почасти мають складовими «дрібні» оповідні форми (як анекдоти). Саме через це у зазначений період становлення й орієнтації на твори народні розрізняють фольклорний та авторський наратив. Між оповіданням та новелою як жанром дещо пізнішим у розвитку, з перевагою авторського компонента в новелі над фольклорним, дослідники визначають суттєві відмінності. Власне, про це йдеться у цитованій вище праці І. Денисюка «Розвиток української малої прози XIX — початку XX ст.» [81, с. 280].

Роман є витвором фантазії письменника, охоплює тривалий час зображення, має розгорнуту композицію, кілька сюжетних ліній, розгалужену систему подій, образів, тому в ньому простежуються лише окремі трансформовані елементи (сегменти) наративності (яких може бути більше чи менше), хоч ступінь фольклоризму з огляду на інші засоби та модифікації фольклорно-літературних зв'язків може бути досить високим. Аналізуючи роман П. Куліша «Чорна рада», А. Гуляк, окрім загальноприйнятих констант цього епічного жанру, виділяє ще й окремі специфічні [66, с. 293], які, можливо, не атрибутовуються як нормативні, проте дають змогу ідентифікувати його в системі інших епічних жанрів. Це, насамперед, «наявність тріади автор – оповідач – герой» та «розгорнутий хронотоп з превалюючим часовим і просторовим зрізами, площинами, що забезпечує багатоплановість повістування, відтворює людину в її конкретно-історичних стосунках зі світом» [66, 219].

У літературній критиці часом вживають як ідентичні поняття «оповідання» та «новела» (італ. — новина), орієнтуючись головню на розмір твору та однолінійність сюжету. Стосовно суто цих ознак такий підхід може бути виправданий. Проте якщо говорити про коротку прозу періоду становлення нової української літератури, яка розвивалася у дуже тісному зв'язку з народним наративом, то для її диференціювання доцільніше вживати термін «оповідання», бо у ній ще відсутні такі ознаки, як «несподіваний фінал» (як правило, подібно до фольклорних творів, він був передбачуваний), «сконденсована та яскраво вималювана дія», «лаконізм», «точна й усталена конструкція», «наявність точної та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком» і т. п. [192, с. 497]

У літературі XIX — початку XX століть, за І. Денисюком, простежуються три стадії розвитку української літературної прози, що можуть бути актуальними й для інших літератур: 1) стадія олітературення фольклорних жанрів; 2) стадія соціально-психологічної малої прози; 3) стадія новелістики, базованої на психологізмі кінця XIX — початку XX ст.» [81, с. 20]. На кожній із цих стадій авторська творчість має свої особливості поетики, засоби зображення.

Співвіднесеність між жанрами фольклорного та авторського нарративу залежить від багатьох чинників, зокрема й від історичного етапу розвитку літератури та панівного у ній напрямку, а тому й від її ідейно-естетичної спрямованості. У ранній період розвитку української літературної прози традиції фольклорної оповіді як «пам'ять жанру» у ній визначаються ще дуже чітко. У романтичній писемності фактично вперше постає людина і народ, який уже усвідомлює себе таким, що має свою історію, культуру, морально-естетичні принципи та весь набір ознак, що в етнологічній науці окреслені поняттям «ментальність», тобто, ці твори не позбавлені етнічності та історизму. Джерельним матеріалом для ідеологічної реалізації героя і народу письменникам служили насамперед твори фольклору. При цьому персонаж-герой, репрезентуючи риси українськості, дуже різний (можемо говорити про правдиво відображений суперечливий український характер): від спокійно-розважливого, ліричного, «миролюбиво-хліборобського», як Наум Дрот («Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка), Грицько Шугай («Домонтар» Ганни Барвінок) до емоційного, навіть «бурхливого», як Денис («Перекотиполе» Г. Квітки-Основ'яненка), Кирило Тур («Чорна рада» П. Куліша). Зіставляючи героя української прози другої половини ХІХ століття із персонажем як таким у літературі першої половини ХІХ століття, Т. Гундорова про останнього зазначає, що «в описовій епічній структурі твору автор характеризував героя через його узагальнений образ-тип або ж біографічну історію, досить повно описуючи те коло життєвих відношень, яке виховувало, формувало героя, визначало його вчинки, психологію, в кінцевому підсумку — еволюцію характеру» [67, с. 123]. Це підкреслює тісніші контакти літератури, і зокрема прози цього періоду, із фольклорним середовищем, тоді як література пізнішого періоду більшою мірою «домислювала» ці зв'язки та відношення.

Розвиток прозових жанрів в українській літературі, як уже згадувалося, нерозривно пов'язаний з епохою сентименталізму та романтизму. Загальновідомо, що ці напрями якнайширше актуалізували глибинне, переосмислене звернення до фольклору, в тому числі й на рівні прози. Заперечуючи просвітницький

раціоналізм, письменники-романтики на фоні історизму велику увагу приділяли звеличенню та вихованню людини духовної, опертої на традицію, релігію, народну творчість, глибоку емоцію. На думку Т. Комаринця, «у романтичному мистецтві соціально детермінована людина, у якій закодовані першоелементи добра і справедливості, виступала насамперед як витвір природи, а вже потім — як продукт соціально-економічних умов» [140, с. 8]. Зважаючи на такий підхід, важливим був не тільки процес пізнання світу і людини, але і процес самопізнання, адже особистість мислилась як мікросвіт. І це стосувалося насамперед її духовної структури, субстанції «духу» та «душі», бо почуття (*emotio*) у творах романтиків займають місце, майже рівнозначне образам, яким вони належать. Великою заслугою романтизму було наближення мистецтва до життя конкретної людини з її проблемами, переживаннями, духовним світом, у чому якраз і полягає його ціннісно-ідеологічний аспект. До того ж, саме зображення національної людини, національної дійсності та простору (відчуття батьківщини) й традиційного способу життя відрізняло український романтизм, що постав на патріотичному світогляді, від західноєвропейського. Також одним із досягнень естетики романтизму вищезгаданий дослідник вважав «обґрунтування концепції національної літератури як самобутньої і в основі своїй народної, покликаної розкривати специфічні риси характеру і поведінки людей, обумовлені географічним та історичним середовищем» [140, с. 12].

Осмишуючи фольклорні явища й власну творчість у контексті історизму та визначаючи типологічну спорідненість між цими двома системами словесності, письменники-романтики неодноразово декларували тезу про те, що їхній мистецький доробок є безпосереднім продовженням творчості народу.

У літературі романтизму М. Яценко виділив чотири «основні тематично-стильові течії: фольклорну, фольклорно-історичну, громадянську та психологічно-особистісну». У їх межах, на думку вченого, «проявилися різні ідейні позиції письменників»; їх розвиток не завжди «лінійний, різночасовий». Вони можуть проявлятися навіть одночасно у творах одного і того ж письменника, ніби проходячи «шлях розвитку художньої свідомості — від

початкових її імперсональних (часто міфологічних) форм до утвердження індивідуально-психологічної самобутності героя» [366, с. 14]. У зазначеному творчому процесі народна словесність для письменників-романтиків є визначальною протягом існування цього літературного напрямку, а різноінтенсивна тяглість такого її засвоєння простежується і у подальших періодах української писемності.

Зокрема, якщо говорити про сентименталізм як напрям української літератури перших десятиліть ХІХ століття, то варто відзначити, що він (порівняно з європейською його моделлю) хоч і має спочатку її за зразок, проте дуже швидко набирає специфічних рис, вирізняючись 1) прив'язаністю до фольклорної емоційності; 2) сакралізуючи естетичну сферу, тобто співставляючи національну бажану реальність із світом Божественним. Досить влучно становлення цього напрямку охарактеризував І. Франко у статті «Українсько-руська (малоруська) література», зазначаючи, що нова література «брала спочатку європейський дух, проціджений великоруським цідилком, але невдовзі, однак, а саме по наполеонівських війнах, сама зав'язала прямі і жваві контакти із Західною Європою і стала за формою, мовою і змістом літературою модерною, європейською...», яка, з огляду на запити тогочасного суспільства, «з власного ґрунту, з рідного народного життя намагається дати їм оригінальну форму і знайти на них оригінальну відповідь» [296, с. 83]. Словом, перебуваючи в межах імперської «наднаціональної» держави, українська культура (в тому числі й література) все впевненіше претендує та закріплює за собою статус національної (хоч і в тих умовах — провінційної), орієнтованої на рідне слово, реалії власного етнобуття та свою народну творчість, тому що, як писав П. Куліш, «велика бо сила в простому народньому слові і в простій народній пісні, і тайна тої сили — в людських серцях, а не в людському розумі» [167, с. 25].

Етнографічна локалізація української романтичної прози (із дуже відчутним субстратом сентименталізму, втіленою «філософією серця», архетипом «долі»), її народносвітоглядна специфіка робили цей напрям у нашій літературі «домашнім», хоч, як наголошувалося вище, із претензією на «модерність». Це

підтверджують судження М. Бахтіна про те, що «є певні сторони життя людини, які можуть бути осмислені й виправдані лише в сентиментальному аспекті», котрий, на думку вченого, «не може бути універсальним і космічним», а «звужує світ, робить його маленьким та ізольованим» [13, с. 365]. У статті «Проблема сентименталізму» він наголошував, що в основі сентименталізму «лежить особливий, глибоко сутнісний підхід до людини і світу», «який дозволяє побачити й осмислити... такі сторони дійсності, що не існували для інших напрямків», для якого характерна «переоцінка масштабів, звеличення маленького, слабкого, наближеного, переоцінка вікових і життєвих станів (дитина, жінка, дивак, жебрак)», а також «переоцінка життєвої деталі, дрібниці, подробиці» [14, с. 305].

Отже, на фоні цього напряму актуалізувався не лише показ внутрішнього стану героїв у міжособистісних стосунках, але зростання та відображення відчуття батьківщини (найчастіше малої — села, краю), рідної землі, роду, родини. Такі почуття часто вступають у суперечність навіть із суспільною думкою (як в оповіданні «Домонтар» Ганни Барвінок), проте утверджують та звеличують кордоцентричні морально-етичні принципи національного буття, що оперті на сентиментальність як ментальну рису українського характеру. О. Борзенко зазначав, що «нова національна свідомість почала формуватися шляхом ідеалізації провінційності та, що важливо, простонародності» [30, с. 18–19]. Але якоюсь мірою тут можна заперечити авторові, бо процес формування національної свідомості не був таким хронологічно обмеженим та однозначним. Він почався значно раніше і не обмежувався лише тогочасною письменницькою позицією, а охоплював усі сфери життя.

Постання української фольклористики як науки, записування та видання народних творів (спочатку пісенних збірок), формування і розвиток розповідних жанрів, що взоровані на фольклорний наратив, — все це об'єднало передове українське письменство та науковців у прагненні зрозуміти й відтворити дійсне життя народу в усій багатоманітності форм та культурних виявів. М. Яценко, аналізуючи працю М. Максимовича як упорядника збірки пісень 1827 року, писав: «Він намагається охопити всі сторони народного життя, конкретизувати

поняття народ зсередини через його психологію, характер духовного життя і побуту...» [364, с. 221].

Те ж саме намагалися зробити й письменники, тільки у власних художніх творах на рівні засвоєння, перетворення та відображення різних форм народної свідомості. Тому в цьому аспекті можемо послуговуватись поняттям «простір літератури», яке своєю семантикою суголосне із поняттям «простір фольклору». Стосовно першого дослідник П. Білоус зазначив, що «простір літератури включає все, що людина сприймає, знає і відчуває. [...] Простір літератури моделює внутрішній світ людини, душу» [20, с. 7]. Із плином часу та зміною соціуму, а отже, й умов існування, як для «простору фольклору», так і для «простору літератури» характерне «перманентне оновлення» (І. Денисюк), що зумовлює не тільки трансформацію наявних форм та жанрів, але й виникнення нових. Проте є для цих двох «просторів» і спільне «поле буття» — це можливість бути втіленим у слові, словесна форма. Тому термін «словесність» як родова ознака вживається як до одного, так і до іншого виду творчості з уточненням ознаки видової: у першому випадку — це усна, народна словесність, у другому — авторська, писемна.

Наразі маємо на меті з'ясувати основні особливості розвитку розповідних жанрів у літературі першої половини — середини ХІХ століття, визначити, які ознаки пов'язують їх із народним типом нарації, вплив якої на авторську прозу окресленого періоду був надзвичайно продуктивним та різноплановим. Як відомо, жанр сконцентровує в собі численні характеристики тексту, і тільки в разі їх чіткого бачення можлива повноцінна його інтерпретація. Варто згадати про те, що у початковий період постання нової української прози, власне, у кінці 20-х – 30-ті роки ХІХ століття, жанр оповідання іноді диференціювали самі письменники як повість (тут не маємо на увазі твори, які насправді належать до цього жанру, як, наприклад, «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка). Таку атрибутивність цих коротких творів згаданого автора (скажімо, «Салдацький патрет», «Мертвецький Великдень» та ін.) можна пояснити спорідненістю зі способом народної розповіді — *повіствування*.

Мала проза цього періоду особливо наближена до народної творчості як за зовнішніми, так і за внутрішньотекстовими ознаками. Обізнаність з фольклором прямо позначилась на літературних інтересах письменників зазначеного періоду, на сюжетах, мові, засобах образності їхніх творів. Користуючись фольклорним матеріалом, вони створили таку наскрізь оригінальну, згармонізовану цілісність, що їх оповідання є високохудожніми зразками цього жанру. Хоч різноманітність їх рецептивних зв'язків, у тому числі й у жанрово-стильовому плані, надзвичайно велика, вони впізнавані щодо часу свого творення й побутування. До прикладу, В. Кичигін, аналізуючи «Салдацький патрет» Г. Квітки-Основ'яненка, писав про поєднання двох форм художнього мислення — народнопоетичного (усного) та літературного (писемного). «Через їх зіставлення, — на думку дослідника, — автор робить спробу створити нову поетичну систему, новий вид художнього цілого, в основі якого — особисте освоєння дійсності» [129, с. 55]. Замислюючись над сутністю жанру згаданого оповідання, яке ще стоїть на межі народного й авторського нарративу, учений стверджує, що його «визначити важко, бо це, власне, ще не жанр, а його прообраз. Звідси — неоднозначність, мозаїчність, що виявляється на всіх рівнях» [129, с. 55].

Проза цього періоду великою мірою зорієнтована на сміхову культурну традицію (особливо нарративні її форми), яка органічно притаманна українському етносу і, як писав М. Яценко, «народна сміхова культура, вносячи в реальне життя елемент чудесного, казкового характеризується уможлидним чуттєво-вольовим подоланням суперечностей» [363, с. 132]. О. Білецький з цього приводу зазначав, що «національною особливістю української оповідної словесності слід вважати широкий розвиток у ній сатиричних і комічних казок, новел і анекдотів», у зв'язку з чим в авторській творчості вчений вбачав «відголоски безіменних творінь народного гумору» [18, с. 148]. Простежуючи тяглість у постанні нової української літератури від її «паростків» у XVII–XVIII століттях до перших десятиріч XIX століття, дослідник наголошував, що і цей час нашої авторської словесності, «яка створювалась або поодинокими, відокремленими і часом, і простором одиницями, або яку творили у випадкових, недовгочасних гуртках, яка



не мала ні постійної преси, ні визначеного кола читачів», був ще досить складним, невизначеним, тому називав його «“передісторією” нової української літератури» [18, с. 152].

Спочатку як окремі розповідні літературні жанри постають оповідання та повість, зокрема, це твори відомих Г. Квітки-Основ'яненка та М. Гоголя зі збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки», про яку академік О. Білецький відгукнувся досить схвально: «В таку напружену суспільну атмосферу миколаївського царювання раптом ринув потік сонячного сміху, вперше перед читачами введена в усій пишноті українська природа, народний побут і народна творчість» [18, с. 152].

Усні джерела авторських текстів особливо помітні у цей час, як ніколи раніше, на фоні розвитку поетичних жанрів, зразком для яких слугували видані тоді численні збірники народних пісень. Піонером у постанні української прози можна вважати Г. Квітку-Основ'яненка, який у 1834 році, після повісті «Маруся» (1833), видав першу книжку «Малороссийских повестей, рассказываемых Грыцьком Основьяненком» і на яку О. Бодянський відгукнувся словами: «Хвала пану Грицькові, який першим так сміливо й так мальовничо ввірвався на баскому українському коні в галузь нині всіма улюбленого розповідного роду...» [115, с. 163]. І це нова проза, в якій, за словами В. Кичигіна, «відбувається згущення і рух до іншого, ніж це було раніше в українській літературі, прозаїчного слова», бо саме твори цього письменника засвідчили «історичний перехід фольклорних жанрів, відкритих життю, в жанри літературні, які мають свої риси» [129, с. 51], але, додамо, в яких простежується ще досить чітка прив'язаність та орієнтація до народного наративу як на рівні поетики (мова, сюжет, композиція), так і в світоглядно-ідейному та жанрово-тематичному аспектах.

Близькими за тематикою та стилем, проте дещо іншими за побудовою сюжету постають оповідання М. Шашкевича, О. Стороженка та Ганни Барвінок (Олександри Білозерської-Куліш), що відзначаються більш емоційним, скрупульозно-жіночим підходом до зображення дійсності.

Самобутнім творчим підходом, вагомим авторським «я» та різноманітнішими жанровими різновидами цю традицію підтримував П. Куліш. Наприклад, твори «Орися» та «Дівоче серце» ще сам автор ідентифікував за жанром як ідилії. Романтичне оповідання «Гордовита пара» за мотивом та змістом можна визначити як оповідання-баладу. Хоч порівняно із твором народним тут відзначається лаконізм епічності, зате простежується генетичний зв'язок «з легендами, піснями, баладами, фантастикою народних вірувань», а також «незвичайність зображуваних подій, ситуацій, людських доль, драматична напруженість сюжету і бурхливість його розвитку, емоційна наснаженість, експресивність стилю» [115, с. 554].

Морально-повчальними є оповідання «Потомки українського гайдамацтва» та «Про злодія в селі Гаківниці», яке окремими рисами тяжіє навіть до притчі; анекдотичний сюжет у творах «Сіра кобила» та «Очаківська біда», історичними є оповідання «Січові гості» та «Мартин Гак». Варто бодай побіжно згадати й маловідоме «Історичне оповідання» П. Куліша, що містить автобіографічний та мемуарний елементи, зважаючи на які, досить хиткою є співвіднесеність твору із художньою прозою (хоч вже у назві воно диференційоване як «оповідання»). Щодо його жанрової визначеності І. Денисюк писав: «...Ми спостерігаємо тут накладання, схрещення багатьох жанрів чи жанрових різновидів», і далі, роздумуючи над особливостями та природою цього твору, зазначав: «З сучасних генологічних позицій ми б назвали цей твір історичним нарисом (етюдом, образком, шкіцом тощо), але з огляду на своєрідність вільної композиції, штриховість при зображенні персонажів, авторську рокованість у трактуванні матеріалу “Історичне оповідання” підходить під жанр есе. Це — есе з біографічно-мемуарним елементом та з прикметами романтично величального стилю з інкрустацією іронічно-сатиричних моментів» [78, с. 96].

За структурою усі названі твори мають форму народної розповіді чи народного оповідання, про що автор іноді у тексті сигналізує маркерними посиланнями на простого наратора, характеристику образу якого розглянемо трохи згодом. Скажімо, оповідання «Гордовита пара» має підзаголовок «Бабусине

оповідання»; в «Історичному оповіданні», за твердженням І. Денисюка, «підзаголовок як авторську жанрову дефініцію винесено у заголовок» як «прийом полемічний» [78, с. 94]; «Січові гості» — «Споминки старого діда», а в історичному оповіданні «Мартин Гак» у першому ж реченні зауважено: «...Розказує, було, молодим людям прадід мій», що звучить так суголосно із Шевченковим епілогом до «Гайдамаків»:

Так дід колись розказував,  
Нехай здоров буде!  
А я за ним. Не знав старий,  
Що письменні люде  
Тії речі прочитають [315, с. 187].

Введення в текст таким підзаголовком чи зауваженням особи оповідача передбачає не лише наближення до народного світосприйняття й естетичного зразка, але й орієнтацію на відповідного читача або слухача і, разом з тим, наявність своєрідного очевидця, що є одним із засобів дотримання принципу правдивості. Розповідь набуває більшої переконливості, зосереджується на одвічних морально-етичних засадах, показує найкращі риси духовної культури народу, якого письменник бачить як носія високих моральних якостей і національних традицій. У таких оповіданнях П. Куліш успадкував від народних оповідачів щирість розповіді, відкритість характеру, довірливість, багатство народної мови досконале володіння фольклорним матеріалом, художніми прийомами.

У захищеній 2015 року дисертації «Художня проза Пантелеймона Куліша у контексті українського романтизму», а саме в розділі «Художні особливості малої української прози Пантелеймона Куліша» Сью Ліша малу україномовну прозу письменника поділяє на чотири групи (як і М. Яценко романтичну прозу загалом [365, с. 240–312]), які репрезентують чотири «тематично-стильові течії українського романтизму»: фольклорно-побутову («Циган», «Півпівника», «Бабуся з того світу», «Сіра кобила»); фольклорно-історичну («Очаківська біда», «Січові гості», «Мартин Гак», «Потомки українського гайдамацтва»); громадянську («Про злодія у селі Гаківниці», «Хто такий хуторянин») та

психологічно-особистісну («Орися», «Гордовита пара», «Дівоче серце») [276, с. 8].

Серед короткої прози П. Куліша дуже вигідно вирізняється ідилія «Орися», яка повністю відповідає характеристиці цього піджанру, подану у першій книзі двотомної «Історії української літератури ХІХ століття» за редакцією М. Жулинського (стаття О. Гончара «Проза» [115, с. 543–568]). Складається враження, що автор писав визначення за ознаками саме цього твору, наголошуючи, що такому типу оповідання властиві «безконфліктність, гармонійні стосунки героя з іншими людьми, мальовничість зображуваного тла, показ в ідеалізованих тонах мирного безтурботного, близького до природи життя простих людей, замилювання щасливими людськими долями, щирими взаєминами, добрими людськими характерами, патріархальним способом життя» [115, с. 553]. Проте якщо первісно ідилія означувалася як «невеличкий поетичний (або прозовий. — Ж. Я.) твір, що зображує мирне, безтурботне життя селян на лоні природи» [266, с. 12], тобто як легка замальовка, не особливо обтяжена сюжетністю, то П. Куліш, вільно використовуючи міжжанрову взаємодію, наділив її ознаками «повнометражного» твору оповідного характеру з усіма його не лише основними, але й додатковими атрибутами. Таке вільне «ковзання» між гранями жанрів, у тому числі й фольклорних при рецептивних зв'язках із ними, загалом властиве романтикам, які через ідею народності, як у деякому розумінні спорідненості літератури усній словесності, торували шлях до становлення не лише основних канонів писемної традиції, але й еволюціонували як творчі особистості.

Відомий кулішезнавець Є. Нахлік, відзначаючи особливості стилю «Орисі», влучно назвав це оповідання «маленьким шедевром на зорі нової української прози» [218, с. 15]. Простежуючи перші варіанти новели (наявність інтриги дає підстави відносити «Орися» й до цього жанру), В. Івашків наголосив, що «фольклорний чинник у цій ідилії спершу зовсім не обмежувався вставною легендою старого Гриви про Турову кручу [...] — народнопоетичними текстами письменник ілюстрував роздуми своїх героїв, а їхні вчинки та думки відтінював

народними піснями» [112, с. 25]. З іншого погляду, тут наявні й інші міфологічні елементи: досить помітними лініями проходить у творі мотив віщого сну, через який померла матір опікується долею своєї доньки, та мотив гадання — у річці, як у дзеркалі, Орися вперше побачила свого судженого. Пісенні ж контамінації збереглися в оповіданні на рівні фразових характеристик, зокрема порівняльних («як ясна зоря в погоду» та ін.).

Елементи (чи то «рудименти») сентименталізму, успадковані від попередників, у П. Куліша змінюють свій відтінок, ніби бліднуть, і вживаються переважно для вираження тонких емоцій персонажів. Емоційний естетизм та «чуттєвість» фольклоризму «Орисі» — у зверненні та глибоко пережитому відтворенні почуттів героїв, або, як їх означає П. Іванишин, «модусах екзистенції» [105, с. 38]. Засобами художнього слова письменникові вдається передати «чуттєве» й примусити відчувати «надчуттєве» в яскравих образах героїв та сценах народного життя. Як наголошував Є. Нахлік, «романтизмові притаманна концепція “двосвіту” — ідеального, уявного, побаченого очима піднесеної, поетичної душі, і дійсного — буденного, жорстокого. На контрасті цих двох сфер нерідко будувався романтичний конфлікт... Ідилія ж репрезентувала винятково перший, серпанковий світ» [220, с. 214].

Найпоширеніші мотиви ідилії в «Орисі» зреалізовано повною мірою: показ ідеальних стосунків у родині та між закоханими, гармонійна наступність поколінь, втілення найкращих задумів та продовження роду в дітях. Фольклорна, епічно-казкова кінцівка, що містить повідомлення про весілля, символізує початок життя нової родини, майбутнє, перспективу, яку автор привідкриває кількома рядками останнього абзацу: «Бачив я знов її через рік (після весілля. — Ж. Я.) у Миргороді — ще стала краща за мужем, і дитина в неї, як божа зірочка» [172, с. 180]. Дуже подібні описи знаходимо у творах М. Гоголя «Ніч перед Різдом» та «Сорочинський ярмарок» (В. Івашків). За буквральним відреченням від дійсності та ліризмом «Орися» також можна порівняти з ідилією «Сон» Марка Вовчка, в окремих творах якої проглядають баладні мотиви.

Про рецепцію художніх ідей Гомерової «Одіссеї» в оповіданні «Орися» П. Куліша досить розлого йдеться у дослідженні В. Івашківа [112, с. 72–75], тому окремо на цьому зупинятися не будемо. Зазначимо тільки, що цей зв'язок із античними джерелами зумовлений, головню, особливостями історичної епохи творчості письменника і зображеної ним у творі, її оцінкою та баченням.

В ідилії П. Куліша «Дівоче серце» «класика жанру» дещо порушена прогляданням іншої дійсності: народнопісенний мотив розлуки та слідування Оленки за Ігнатом через рекрутчину доповнено суто авторською сюжетною лінією про появу в житті героїні освіченого Павла Піддубня, який змінює її життя та погляди. Цим доповненням письменник спробував інакше, нетрадиційно для прози на селянську тематику потрактувати становище жінки у тогочасному суспільстві. Тому можна говорити, що друга частина оповідання побудована за типом «опозиції» фольклору, що зумовило відхід від фольклорного моделювання мотиву та розкриття поруч із таким мотивом життєвого явища не традиційного, нового, сучасного для письменника, хоч засоби передачі самого мотиву залишилися традиційними. Цей твір повністю підлягає такій жанровій ідентифікації, як «оповідання-доля» і за змістом може бути окреслене як соціально-психологічне.

Оповідання письменника «Гордовита пара», яке іноді називають романтичною трагедійною новелою, на перший погляд, досить просте за структурою та змістом. Проте у ньому переплетені рецептивно-алюзійні зв'язки і з народними творами (в тому числі й баладними мотивами), і з авторськими, причому не тільки в межах українського літературного простору.

Власне, навіть у хронологічних межах постання та існування романтизму як літературного напрямку (30–60-ті роки ХІХ століття) спостерігаємо ті виразні зміни, які відбуваються в українській прозі фактично за кілька десятиліть. Якщо на початку 30-х років у преромантичних творах, скажімо, Г. Квітки-Основ'яненка між літературою та фольклором спостерігаємо так званий «прямий зв'язок» (У. Далгат), то у 50-х — з'являються мотиви та образи, спрямовані на долання такої традиційності або й різке протиставлення їй. Тут принагідно доречними

можуть бути слова І. Франка про те, що в цей час «освічена одиниця починає виростати духом понад голови сірої, темної маси, починає виломлюватись з гнітючих рамок традиції, в яких живе і порушується та маса, починає почувати себе чимсь осібним, чимсь таким, що варто уваги й само по собі...» [295, с. 77]. І хоч учений далі зауважив, що «така особа, хоч би й найгеніальніша, не може цілковито отрястись з традиції, серед котрої виросла і виховалась, так як не може вискочити зі своєї власної шкіри», проте творча особистість, послуговуючись «елементами традиційними», намагатиметься «дати тим елементам якнайбільше своєї індивідуальної окраски, розширити ті форми, поглибити ті мотиви, поглянути на них з іншого боку, ніж досі гляджено, ввести нові комбінації, досі не уживані» [295, с. 77].

Звичайно, вершиною творчості П. Куліша-прозаїка (як і літературної прози зазначеного періоду загалом) є історичний роман «Чорна рада», історію написання якого ґрунтовно і всебічно висвітлив В. Івашків у монографії «Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша» [112, с. 165–182]. Важливою є така деталь: в основних своїх рисах «Чорна рада» поставала приблизно у 1843–1844 роках, коли П. Куліш був особливо захоплений фольклористичною працею, записуванням, публікацією народних творів, мотиви та образи яких широко використовував у власній творчості. Через це зрозуміло, що досить активним джерелом (у тому числі й історичним) відомостей про описувані події у його творі є не тільки стародруки та документи, але й народна пам'ять, яка зберігає цікаві деталі та відомості про них. Тому, за спостереженнями В. Івашківа, він використав свої записи та ще й звернувся «за допомогою до інших письменників та фольклористів», зокрема, вчений як приклад навів уривок із листа П. Куліша від 13 березня 1845 року до І. Срезневського із проханням «надіслати йому фольклорні твори, в яких подано народні оцінки безпосередніх учасників “чорної ради”» [112, с. 26].

Вищезгаданий дослідник також опублікував запитальник П. Куліша, з яким він готувався до подорожі по Київщині, що містить двадцять три пункти і є «надзвичайно цінним свідченням особливостей праці Куліша-фольклориста та

Куліша-історика» [112, с. 242–243]. І ця мандрівка (1843–1844 років) була результативною. У різних джерелах проходить думка про записані у той час легенди, перекази та інші нарративні й ліро-епічні зразки народної творчості, переважно такі, що мали й історичну цінність. Прикметно, що П. Куліш першим звернув увагу на народний нарратив тоді, коли більш популярним у фольклористів був саме пісенний фольклор. Листовну суперечку (про цю «болтовню») письменника із М. Максимовичем проаналізував у згаданій праці В. Івашків [112, с. 234], зауваживши, наскільки захоплювався автор «Чорної ради» розповідями простонародних інформаторів. До речі, народно-художню ідеалізацію позитивних героїв можна визначити як характерну рису Кулішевої прози взагалі.

Еволюцію прозових жанрів у цей період простежуємо в оповіданнях та повістях П. Куліша, Ганни Барвінок, М. Шашкевича, О. Стороженка та деяких інших письменників аж до історичного роману П. Куліша «Чорна рада». Зв'язок творів цих письменників із народним нарративом став знаковим, глибоким, багатоконпонентним. Захоплення фольклором, народною культурою загалом, народною мовою, звичаями, психологією, філософією, національним способом буття зумовило написання творів, які стоять ніби на межі авторського і фольклорного світоглядів. Таке «проростання» народного твору в літературний зумовило рецепції між цими спорідненими жанрами на різних рівнях.

Незважаючи на те, що українська літературна проза, зокрема коротка, має перелічені вище та інші відмінності, у жанрових рецепціях фольклорного нарративу, які можемо зачислити до індивідуального способу засвоєння уснословесної народної традиції, всі вони тяжіють до єдиної естетичної платформи, що характеризується поняттям «романтична проза», у якій були свої, особливі шляхи трансформації фольклорної поетики та естетики.

У короткій авторській прозі цього періоду з'являються своєрідні жанрові різновиди, які безпосередньо пов'язують її із взірцями народного нарративу. Скажімо, П. Куліш дав такі підзаголовки своїм оповіданням: «Уривок з казки», «Гішпанська дитська казочка», «Бабусине оповідання», «Спомини старого діда» та інші. Ганна Барвінок назвала збірку своїх творів «Оповідання з народних уст»; в



О. Стороженка один цикл оповідань має фактично ідентичну назву «З народних уст» (хоча й інші теж тяжіють до народної оповіді).

Особливо цікавим з погляду жанрових особливостей є текстотворення оповідання О. Стороженка «Скарб». У ньому проглядаємо: 1) казкові рефлексії (зокрема, в епізодах розповіді про те, як мати доглядала за своїм сином-одинаком, ніби за вередливою царівною: «власними руками годує його», взимку та восени надвір не випускає: «Не ходи, синку, — каже, — холодно, змерзнеш...», а весною та влітку — «Не ходи, синку, душно, головку напечеш, голова болітиме» [273, с. 56]; 2) алегоричну «збірність» та узагальненість образу головного героя: видається, що увібрав у себе риси всіх ледарів; навіть постійне, без будь-яких інших словотвірних видів «Павлусь» (а не «Павло») сприймається — більш алегорично, ніж реалістично — як «ледар»; 3) філософсько-дидактичний роздум письменника на основі сюжету про те, «що таке на світі щастя?», де він доходить висновку, що не щасливий той, хто працю зневажає, бо він весь вік «світом нудиться»; хто скупий, хоч і багатий, бо «стерезе тих грошей, як рябко на ланцюгу, ніякої користі з них не має», а щасливий той, «кого Господь благословив на добрі діла, що розкинулись вони по світу, як розрослась пшениця на добре виораній ниві. Нагодує вона пахаря, і його сусідів, попаде од неї скибка і старцеві в торбу [...], бо у такого і душа буде не голодна» [273, с. 61]; 4) притчеву кінцівку твору: після завершення сюжету коротко та афористично зрештовано мораль наративу: «Глядіть же, щоб не було по приказці: “Хвалить шинкар п’яницю, а дочки своєї за його не віддасть”. Завидуєте щастю мого Павлуся, а ніхто б не схотів бути Павлусем» [273, с. 61].

Варто наголосити, що основним місцем зображуваних подій у прозі Г. Квітки-Основ’яненка, М. Гоголя, П. Куліша, М. Шашкевича, Ганни Барвінок, О. Стороженка та інших письменників того періоду було переважно середовище тогочасного села (за винятком тих, де автори ретроспектують до минулого, найчастіше козаччини), у яких, як правило, народжувався й побутував народний наратив. А отже, і героями творів були представники цього простору

національного буття. Значно рідше у творах названі автори зображують життя представників інтелігенції, а відповідно, і міського середовища.

Зважаючи на попередні міркування, можна визначити три основні напрямки розвитку авторської прози, маючи на увазі твори вищезгаданих письменників, закорінені у фольклорну традицію. З огляду на те, що кожен із цих напрямків детально проаналізовано окремо, тут лише окреслимо їх категоріально-семантичне поле. По-перше, це, відповідно, сфера «змістова», що є комплексним відображенням елементів національного буття на рівні світоглядних уявлень, ідеологічних, морально-етичних переконань, народної філософії, психології. По-друге, це звернення до образної системи та символіки фольклору і народної культури загалом. По-третє, це так звана «формальна» сфера, що мислиться як одна зі складових поняття «фольклоризм літератури» [285, с. 400], до якої належать рецепції на рівні мовностилістичних одиниць і яку у літературознавстві означають як стилізацію. У своїх рецептивних зв'язках літературні та фольклорні жанри ніби «обмінюються творчим досвідом», і такі рецепції не завжди моножанрові, а найчастіше — до обігу залучаються ознаки кількох жанрів одночасно.

Три вказані вище напрямки (або рівні) рецепції становлять «функціональний аспект використання фольклорного елемента» у літературному тексті. Варто наголосити, що цей аспект є основоположним при дослідженні рецептивних зв'язків народної та авторської творчості, оскільки лише за його наявності та при аналізі його складових мають сенс два наступні аспекти: «ступінь трансформації фольклореми» та «спрямованість трансформації фольклорних елементів — зближення з фольклорним джерелом, з уснопоетичною естетикою та поетикою чи відштовхування від неї; поглиблення чи спрощення смислового навантаження елементів, які стають предметом художньої трансформації» [285, с. 401].

Як і у творах фольклору, у прозі окресленого періоду сюжет зазвичай містить певну колізію (за винятком ідилій), побудовану на бінарних опозиціях, протистоянні добра і зла, любові та ненависті, правди і брехні, буденного і святкового. І традиція тут відіграє надзвичайно важливу роль, наскрізним

стрижнем переходячи із народної прози в авторську, у якій на генетичному, етноментальному рівні простежується міжпоколінний зв'язок, спадкоємність ключових елементів культури, архетипів національного буття.

Складовими «системотворчого» напрямку рецептивних зв'язків фольклорної та літературної прози доби романтизму постають система образів та система символів, які, власне, «обслуговують» і мовностильові аспекти таких зв'язків, і «змістову» сферу, у чому й проявляється їх тісний союз.

Народний наратив у час формування українського письменства як ідейно-культурної цілості став тим зразком, своєрідною творчою платформою, на якій розвивалися традиції авторської прози і яка виявилася тим плідним ґрунтом, на якому зростали нові літературні напрями і стилі, як сентименталізм, романтизм, реалізм, проростаючи один із одного, а іноді й синтезуючись окремими рисами в одному творі. Тому зазначений «змістовий» зріз (звичайно ж, у поєднанні з окремими формами стилізації, їх смисловим наповненням) можна назвати «жанротворчим». За своїми складовими він є досить різноплановий, що можна підтвердити судженням відомого дослідника І. Денисюка про те, що «жанровий аналіз тексту зобов'язує висвітлити широкий спектр зв'язків художнього твору — соціальних, естетичних, психологічних (суспільство – автор – твір – читач – суспільство), розглянути його як своєрідний вузол стійких компонентів змісту і коригуючи цю стійкість особливостей письменника» [77, с. 7]. Загалом стосовно жанрової специфіки художньої прози першої половини ХІХ століття, від М. Гоголя та Г. Квітки-Основ'яненка до О. Стороженка, М. Шашкевича, П. Куліша й Ганни Барвінок, можна говорити про ситуацію пошуку опертості на фольклорний наратив. І кожен із названих авторів знаходив власні форми, методи, стильові різновиди та рівні такого опертя, власні шляхи жанрових трансформацій. В українській літературі це час творчих експериментів на межі сентименталізму, романтизму та реалізму, наслідком чого, як згадувалося, став стильовий та жанровий синкретизм.

Герої авторських творів цього часу, особливо короткої прози, яка переважає і є наближеною до фольклорної, на перший погляд, нічим особливим не

відрізняються, хіба тим, що після драматичних творів І. Котляревського фактично вперше були виведені на авансцену літературної творчості у такому форматі. Проте варто наголосити, що кожного разу в окремому творі маємо справу із поняттями «тип» і «типізація», де тип — це «узагальнений художній образ-персонаж, який в індивідуальних рисах концентрує характерні ознаки, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної спільноти або нації, втілює загальне в окремому» [191, с. 481]. Найчастіше головні герої творів — це «мегаобрази» (П. Іванишин), через які втілюється бачення і показ автором тих позитивних чи негативних явищ у соціумі, на яких він хоче наголосити. Ці герої насправді настільки ж типізовані, наскільки й індивідуалізовані, позаяк часто ґрунтуються на реальних прототипах. Автори ніби «вирізають» із кіноплівки їхнього життя найяскравіші епізоди, загострюючи на них увагу, іноді вдаючись до гіперболізації, вияскравлюють окремі події. Навіть імена героям дають далеко не випадкові (Солопій Черевик, Хівря, Вакула, Наум Дрот, Оріся і т. п.), а такі, що викликають певні асоціації, концентрують у собі відповідні етнічні риси характеру, а тому надають твору національної специфіки і, безумовно, служать засобом передання певних типів.

Стосовно цього, спираючись на судження І. Денисюка, Я. Гарасим стверджує, що «прозаїки початку ХІХ століття часто переносили вироблені фольклорні образи на характеристику внутрішніх переживань людини» [50, с. 280]. Враховуючи генетичну спадковість рис, за такою номінацією у творі вже відразу вгадується не тільки психологічний, але і соціальний «тип» людини. Тому можна стверджувати, що в основі типізації героїв у прозових творах цього періоду лежить фольклорно-естетичний ідеал людини, що відповідає національній візії (пригадаймо хоча б яскраво виписані портрети Марусі, Василя — Г. Квітка-Основ'яненко, повість «Маруся»; Орісі, Лесі, Череваня, полковника Шрама, Божого Чоловіка — П. Куліш, оповідання «Оріся» та роман «Чорна рада» і т. п.) і полягає в гармонійному співвідношенні зовнішніх рис та внутрішнього духовного світу персонажів, їх морально-етичних переконань і способу життя. Це справді

неповторні мегаобрази, які впізнаються поколіннями навіть без вказівки на те, із якого вони твору.

Змальовуючи, здавалося б, буденні реалії, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, Ганна Барвінок та інші письменники намагаються передати через парадигму «традиція – звичай – обряд» прагнення людини до свята як до інстанції святого, тобто небуденного, як не дивно, але навіть у щоденності; звеличують життєву мудрість, успадковану від предків, глибину емотивних порухів, велич душі і духу простих представників нації.

Надзвичайно ємким і вірцевим у цьому плані видається образ Наума Дрота із повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся», в якому відчувається сила опертості на традицію (народну і християнську), духовно-моральний стрижень, що помагало йому не впасти навіть у найважчі періоди життя. Це — заможний, добropорядний, роботящий селянин, господар, який твердо стоїть на ногах та знає, як і для чого живе. Він ревний, богобоязливий християнин, добрий сім'янин, який поважає свою дружину Настю та безмежно любить доньку Марусю. «Світоглядний оптимізм; покладання на практичний розум та водночас не менша увага до емоційної сфери, що його мусить врівноважувати» [30, с. 231–232], — ці риси характерні не тільки самому авторові, але і його героєві, для якого ставлення до родини, до церкви як твердині віри — основні життєві цінності. М. Зеров у праці «Нове українське письменство XIX ст.» відзначав, що «з Квітки був сентименталіст у повному розумінні слова. Його соціальне становище — приналежність до одної з багатих і впливових фамілій Слобожанщини — природна його вдача, особливості його виховання, все склалось на те, щоб виробити в ньому релігійний світогляд (багато дослідників у цьому плані порівнювали його з Г. Сковородою. — Ж. Я.), консерватизм, віру в непорушність і вищу справедливість існуючого ладу, нахил до ідилізму в розумінні і художньому трактуванні життя. Загалом беручи, Квітка міг би сам бути прекрасним героєм для сентиментальної повісті» [103, с. 92].

Якщо детально познайомитися із біографією письменника, то можна справді зауважити, що образ Наума Дрота в багатьох рисах він змалював із самого себе, в

ньому велика частка не стільки біографізму такого, що стосується подієвості (хоч і тут можна провести аналогії), скільки такого, що загалом передає його прагнення та ставлення до життя. Йому, як, зокрема, і його героєві, характерні «віра у вроджену (дану від Бога) незіпсованість людської натури, її природну схильність до добра, а відтак — увага до життя простолюду з його практичною, що підказана самою природою, етикою; нарешті, естетизація народного побуту з його простотою та водночас яскравістю обрядової сфери» [30, с. 232]. Очевидно, маючи на увазі ці риси, О. Борзенко писав: «Родина як ключова сентименталістська тема у світлі Квітчиного життя набуває особливого значення, оскільки виходить за межі власне індивідуальної біографії. Саме родинні пріоритети, визначені ідеологією крайового патріотизму, відчутно вплинули на його національну й літературну самосвідомість» [30, с. 214–215]. У зв'язку з цим дослідник характеризує Г. Квітку-Основ'яненка як письменника, який «у своїх творах сприяв виділенню особливого, в суті своїй сентиментального, регіонально-родинного аспекту українського світу» [30, с. 214]; його проза розвивається «у згоді з родинно-сентиментальним взірцем», а отже, «він приймає роль письменника як таку, що співвідноситься з місцевим, крайовим культурним простором. Родинний і місцевий переказ, нерідко конкретна сучасна подія — головні джерела його творчості; родинно-регіональний патріотизм — основний емоційний компонент його прози та драматургії» [30, с. 283].

Елементи стилізації притаманні Г. Квітці-Основ'яненку не лише як характеристика манери його письма. У спілкуванні із «впливовими столичними кореспондентами» він і сам «стилізується», набираючи «свідомо обраного іміджу хитруватого провінціала, якому маска простака служить своєрідною формою захисту» [30, с. 236].

Маючи на увазі повість «Маруся» та її наближеність до народного наративу, П. Куліш зазначив, що Г. Квітка-Основ'яненко «нас увів у мужицьку хату» [171, с. 467], показав духовний образ українського народу. Безпосередньо про Наума Дрота П. Куліш писав, що це «людина в повному значенні слова [...] У всіх її

поняттях і діях [...] вражає нас саме якась велич, у якій відчуваєш природну шляхетність натури людської» [171, с. 467].

Напевне, можна говорити про те, що Г. Квітка-Основ'яненко зобразив народний ідеал українського селянина і разом з тим — людину цілком реальну. Насамперед вражає висока моральність Наума Дрота. Будучи достатньо заможним («було й воликів пар з п'ять, була й шкапа, були й батраки [...], була ж і нивка, одна і друга [...], а третю він сам вже купив»), він не втрачав людяності, жив просто, звичайно, із повагою ставився до інших людей, жертвував на церкву, допомагав бідним; хоч і мав робітників, та сам працював нарівні з ними; був розсудливим; і в радості, і в горі покладався на Бога. Із повісті дізнаємося, що таким він був і в молодості — хлопцем, про якого мріяли не лише дівчата, але й кожна мати бажала такого чоловіка для своєї доньки: «Наум Дрот був парень на усе село, де жив. Батькові і матері слухняний, старшим себе покірний, меж товариством друзяка, ні півслова ніколи не збрехав, горілки не впивавсь і п'яниць не терпів, з ледачими не водивсь, а до церкви? Так хоч би і маленький празник, тільки піп у дзвін, — він вже й там: свічку обмінить, старцям грошенят роздасть і приньметься за діло: коли прочує про яку бідність, наділить по своїй силі й совіт добрий дасть» [123, с. 23].

Проте така «узагальнена» ідеалізація героя та його добрих справ, загалом способу життя, що підносить його до «мегаобразу», як не дивно, не робить його фантастичним, нереальним, скоріше — навпаки. Він є узагальнюючим, ментально-типологічним, ніби акумулюючи в собі всі найкращі риси справжнього українця. І хоч у творі немає негативних героїв, це не заважає автору, ніби крізь вікно, показати й інше життя, інший світ, який існує тут, поруч, і в якому багато зла й несправедливості.

Наприклад, свою вдумливість і розважливість Наум Дрот виявляє, коли під час сватання першого разу Василя до Марусі відмовляє хлопцеві в одруженні з донькою, а потім ніби привідкриває завісу страшної реальності, яка могла б стати дійсністю, якби вже після одруження Василя забрали служити до війська (служба на той час тривала двадцять п'ять років): «...Сказка ваша дев'ятидушна, дядькові

хлопці малі; а як прийде набір, то певно тобі лоб забриють, бо ти сирота, за тебе нікому заступитись... А що тоді буде з Марусею? Ні жінка, ні удова; звісно, як солдаток шанують; як саму послідню паплюгу, і ніхто і не вірить, щоб була салдатка, та й чесна... Де їй за полками таскатись? А молоде, дурне, попадеться ледачим людям, навернуть на усе злеє. Худобу розтаскають, повіднімають, хто її захистить? Діточки без доглядання, у бідності, у нищеті, без науки, без усього помруть або — не дай боже! — бездільниками стануть. А вона затим ізстаріється, немощі одоліють, бідність, калічество ... тільки що в шпиталь, до старців!» [123, с. 56]. Характерно, що для Наума Дрота краще була смерть, ніж «бездільство». Ось як насправді проступає у творі реальність, серед якої герой є саме таким, яким змальовує його автор. Щодо відсутності у повісті відкритого суспільного конфлікту О. Білецький припустив: «Квітка, мабуть, гадав, що, звертаючись до народної аудиторії, він не повинен викликати в неї почуття соціального антагонізму» [18, с. 163]. Це риса, яка насправді була притаманна натурі письменника.

Щодо зображення персонажів, подій та побудови сюжету у повісті можемо констатувати синтез просвітницького та романтичного ідейно-художнього комплексу, що виявляється у поєднанні морально-етичного (навіть дидактичного) та емоційного начал, які спираються на фольклорну традицію.

Хоча І. Грицютенко пише про те, що персонажам «Марусі», в тому числі й Науму Дроту, бракує мовної індивідуалізації, що «релігійно-забобонна, сумна тональність [...] звужувала, затемнювала образи», «сприяла породженню характерних ознак, “силуетів”, “бюстів”» [62, с. 87], що «творча манера Квітки... відноситься до мовно-художньої концентрації матеріалу, далекої ще від принципу економності, стислості, уникання подробиць, що ведуть до сторонніх асоціацій, до розтягненості» [62, с. 93], можемо стверджувати, що така мова і поведінка героїв певною мірою є однією із ознак сентименталізму, «класикою» якого в українській писемній традиції дослідники однодумно вважають «Марусю»; до того ж, ось уже стільки часу перелічені недоліки не заважають впізнаваності



твору, і особливо за влучно-сентиментальними, не позбавленими етнографізму, характеристиками персонажів.

Вищезгаданий дослідник пізніше й сам чітко диференціює «дві манери зображення, два чуттєвих нагриви», яким «відповідали два мовно-естетичні способи, що передавали предметно-чуттєве уявлення про зображувану дійсність»: перша манера — це «роздумливо-сумна, сентиментально-слізлива», а друга — «побутово-реалістична» [62, с. 94–95]. Обидва способи оповіді особливо чітко простежуються у монологах Наума Дрота. «Реалістично-побутову манеру» зображення цей автор називав «серйозним тоном», «художньою настроєвістю» повісті, зазначивши, що це було «нове естетичне явище» в літературі — «ця дуже важлива царина естетичної поетики, засіб художніх переконань, моралізування, виявлення авторського гуманізму до простих людей» [62, с. 85]. У цьому контексті «настроєвість» визначено як «явище надтекстового змісту, об'ємне і багатомірне, як й індивідуальне в кожного автора...», «своєрідний чуттєвий нагрів твору», що «неминуче веде в сферу приємного чи неприємного, тобто в сферу естетичну, забарвлює собою все у тексті і контексті повісті» [62, с. 85].

Коли подивитися на героїв повісті з погляду рецептивних зв'язків із фольклором, то можна відзначити їх «приземлену», великою мірою імітаційно-стилізаційну спадкоємність, виражену інтертекстуально. Найбільше така взаємодія оприявнюється через так звані «законні речі», де герої виступають учасниками обрядового процесу: сватання, великоднього «розговляння» тощо. Ці «законні речі» І. Грицютенко називає «чудовим художньо-естетичним взірцем, у якому, крім численних образних ходів, побудованих на функціонуванні експресем куниця-красна дівиця та ловці-молодці, увагу привертає, як естетична цінність, чарівна ритмомелодика, народномовне римування» [62, с. 92]. Та й символіка фольклорно-образних порівнянь й епітетів вияскравлена дуже чітко: красива жінка — калина, козак — сміливий, хоробрий і т. п. Варто також наголосити, що, попри типовість, Квітчині персонажі не менше й індивідуалізовані, найчастіше вони виступають як натури, рельєфно виокремлені із селянського середовища, тоді як у творах пізніших, інших авторів, невід'ємні від нього.

Якщо говорити загалом про стильові особливості прози Г. Квітки-Основ'яненка, то треба відзначити, що сентименталізм як напрям має своєю складовою емоціоналізм (*emotio*), достатньо щедро представлений у текстах прозаїка. Цим, напевне, можна пояснити не надто широку тематику його творів. Це стосується й інших авторів початкового періоду становлення нової української літератури. Проте ця риса має і деякі переваги. При культивуванні місцевої, побутової тематики відстань між письменником і читачем стягується, відносини між ними «інтимізуються», оскільки вони належать до одного родинно-регіонального простору, де оживають картини рідного «домашнього» світу, який набуває ознак етнографічно-побутової самобутності, навіть винятковості. Але, прискіпливо вдивляючись в етнографічні описи, зображення обстановки під час виконання обрядів, фабульні колізії, навіть у, здавалося б, суто сентиментальних творах Г. Квітки-Основ'яненка, ніби крізь серпанок, проглядають риси майбутнього романтизму, або преромантизму, які М. Яценко, С. Козак та інші дослідники вбачали ще в «Енеїді» та «Наталці Полтавці» І. Котляревського [362; 364, с. 64–87].

Проте не всі Квітчині твори написані в манері сентименталізму. Він іноді пристосовує різноманітні демінутивні форми зі зменшено-пестливими суфіксами до «бурлескної тональності», як, наприклад, у «Салдацькому патреті» [124, с. 7–20]. А оповідання «Перекотиполе» [125, с. 377–398] взагалі можна вважати «межовим» або «преромантичним», оскільки головні герої твору Трохим та Денис, відповідно, втілюють: перший — риси сентименталізму, а другий — романтизму. Цим твором письменник уже «дійшов до романтичного порогу» (С. Козак). Безталанний і роботящий Трохим жаліється матері, що «нема щастя ні у чім. Роблю, мамо, до кровавого поту і вже снаги нестає» [125, с. 382]. А Денис «що то за парень бравий був, даром, що сирота без батька! Ще тільки на ноги піднявся, до підпарубочого дійшов, а вже видно було, що з нього буде чоловік» [125, с. 379]. І, незважаючи на моральну нестійкість Дениса, його за вдачею можна порівняти навіть із Кирилом Туром із роману П. Куліша «Чорна рада». Побіжно в оповіданні проходить характерницька здатність Дениса, як і Кирила

Тура, присипляти людей, коли він грабує їхні обійстя: ворожки казали, що «нашле сон кріпкий на усе село та й пораяється, як у себе в хаті», і після нього «ні слідів, ні кінців; хоч де хазяйство не їздить, де не розпитує — нема та й нема, як у воду кане» [125, с. 378].

Використовуючи у своїй творчості елементи бурлеску, сентименталізму, просвітительського реалізму та романтизму, Г. Квітка-Основ'яненко у кожному із цих напрямів знайшов власні, особливі точки дотику із народною мовою й загалом усною словесністю. Письменник свідомо обрав селянську тематику і на її матеріалі показав велику спроможність національної мови та засвідчив постання національної літератури, спираючись на зразки усної традиції й авторського письма минулого століття, що разом із «угрунтуванням» нового етапу свідчить про тяглисть її розвитку, якісне поступування.

У складних умовах пригноблення, визискування, жорстокості, що панували у тодішньому суспільстві, такі твори, як повість «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, ідилія «Орися» П. Куліша були ніби ковток волі, промінь світла. Їх слушно можна назвати класикою розповідного жанру на початку розвитку української прози. Із них в ідеалізовано-сентиментальних і разом з тим цілком реалістичних формах пізнаємо справжні українські типи, натури і те, як би могли розвиватися кращі ментальні риси українського характеру за умови вільного розвитку нації. У цих творах інша, далеко не ідеальна форма життя — десь за кадром, у них майже немає негативних героїв. Письменники ніби свідомо ізолюють читача від негативів довколишньої дійсності, на противагу, скажімо, Марку Вовчку, яка обрала іншу стратегію — реалістичне вип'ячування і виплескування на сторінках своїх «Народних оповідань» усієї несправедливості й жорстокості цієї дійсності стосовно людини залежної, підневільної, людини-кріпака.

Порівнюючи творчість Г. Квітки-Основ'яненка та П. Куліша в межах різних етапів існування романтизму, Є. Нахлік пише: «Якщо Квітка [...] вбачав у простолюдді насамперед моральну та почуттєву вищість, то Куліш-романтик підкреслює, що народ — це носій національної самобутності» [220, с. 103].

Звичайно, у кожного письменника XIX століття свій стиль, власна індивідуальна манера письма, стосунки з народною творчістю, інші принципи її трансформації у власні твори, що і визначає вектори їхнього фольклоризму як явища та засобу, який є багатовимірним, а тому для кожного автора індивідуальний. Але можна стверджувати, що якісне використання фольклору у творах письменників є свідченням їхнього усвідомлення насамперед власної ідентичності, як і, безумовно, ідентичності тих героїв, яких вони зображають у своїх творах, спираючись на дійсність.

Цікавими в цьому плані є твори на українську тематику М. Гоголя. Неодноразово дослідники, в тому числі й П. Куліш, перший видавець творів письменника, дорікали йому в подекуди не зовсім правдивому етнографізмі, порушенні точності при описі звичаїв, обрядів, морально-етичних норм спілкування в українському середовищі, образів. І виправданням для М. Гоголя є зовсім не його довге перебування поза домом, за межами України. Воно полягає насамперед в особливостях його індивідуально-творчої манери. Так виходить, що письменник і не ставив собі за мету документально відтворювати («списувати») етнографічні деталі або вишукувати достеменні прототипи. Своєю письменницькою індивідуальністю він значно випередив свій час. Його повісті — справді як «творча медитація», як «потік свідомості», в якій дивним способом все переосмислено, загострено, вияскравлено, але збережено «дух» народу, що робить їх національними, по-своєму правдивими і дуже впізнаваними. Інтуїтивно-фантастичний спосіб мислення не віддаляє твори М. Гоголя від їх сприйняття та розуміння й самим народом, а по-гоголівськи особливий сміх не заважає їм бути серйозними. Створені образи-типи є саме типологізовано-збірними, вони, швидше за все, не мають конкретних прототипів, але від цього є не менш «реальними». Отже, можемо стверджувати, що для героїв прози зазначеного періоду характерні на сьогодні відомі усі три види типізації: «1) відтворення яскравих життєвих типів; 2) трансформація достовірних прототипів, їх злиття та узагальнення при домінуванні враження від відомої особистості; 3) творення “збірних образів” з орієнтацією на соціально-психологічну і національну достовірність» [192, с. 671].

Перевагу у тогочасній літературі, мабуть, можна віддати першому та третьому видам типізації.

\*\*\*

На особливу увагу в аналізованих текстах заслуговує образ оповідача чи розповідача, власне, наратора, що найбільше ілюструє наближеність до фольклорного зразка і є елементом жанротворчим, адже при сприйнятті творів складається враження, що вони не «пишуться», а «розповідаються». Залучивши у своїх творах до посередництва оповідача, автори у такий спосіб увічнили їх самих, тобто — зберегли пам'ять про них, бо, як зазначає С. Савченко (хоч і дещо пізніше), «казкарі вимирають, як і відмирають самі казки...» [256, с. 33]. У народному середовищі їх побутування сприймалося природно, як щось саме собою зрозуміле, навіть не варте уваги. Тому самі представники народу не здатні були оцінити їх талант. Його оцінили письменники, а найяскравіші майстри оповідного мистецтва стали прототипами літературних творів. Запис про роздуми такого діда-оповідача зберігся у 2-му томі «Записок о Южной Руси» П. Куліша: «Іноді я лежу сам собі в хаті да й гадаю: що чи нема у тому гріха, що я оце казки розкажую? Усячину приходиться перебирать у казці, — на те вже вона казка [...]. Може, я грішу перед Богом милосердним, що такі речі кажу. Мені треба б уже тільки Богу молитися, а не таке розказувать» [175, с. 50].

Варто зазначити, що у прозі 30–60-х років XIX століття чіткої дефініції між поняттями «оповідач» — «розповідач» — «автор» на сьогодні не вироблено, тому досить часто вони вживаються як синонімічні, замінюють у тексті один одного, мало того, іноді їх буває насправді важко розмежувати у творі, оскільки почасти поняття «оповідач» і «розповідач» виступають як видозмінені форми авторського «Я».

Дефініціюючи ці терміни, О. Галич зазначає, що оповідачем «зветься дійова особа, зображена у творі як суб'єкт розповіді, а саме — як герой, від особи якого у творах епічного чи ліро-епічного роду літератури ведеться розповідь і який виступає в них у функції уявного автора» [49, с. 146], а розповідачем «називається дійова особа, яка виступає у творі і як суб'єкт, і як об'єкт (безпосередній чи

опосередкований) розповіді, тобто як герой, що є учасником або має безпосереднє відношення до тих подій, про які він розповідає» [49, с. 149].

Дослідник вбачає відмінність між оповідачем і розповідачем у «дистанційованні» від героїв, обставин твору та автора: «Подібно до оповідача, розповідач дистанційований від реального автора-творця (не може бути прямо з ним ототожнений), проте, на відміну від першого, — не дистанційований від світу тих, про кого він розповідає, і може вступити або й вступає в безпосередній контакт з ними, тобто, інакше кажучи, виступає у творі як персонаж, присутній у одній з його епічних фабул, хоча при цьому усвідомлюється як персонаж специфічний, а саме як такий, “очима” якого ми бачимо зображені у творі події, життя осіб, про яких у творі йдеться» [49, с. 149]. Подекуди безпосередньо у тексті межа між цими постатями досить умовна. Найчастіше акцентовано на «розповіданні» від першої чи від третьої особи або від першої із посиланням на третю («як казала, було, моя бабуся...»), а також простежується чітка орієнтація на слухача («слухайте»). С. Квіт у праці «Герменевтика стилю» з цього приводу написав: «Людина розуміє культуру через звичайну людську історію, що розповідається одними людьми про інших. [...]. Ми сприймаємо світ епічно, крізь ці оповіді, що їх переживаємо і проживаємо як частину власного життя» [121, с. 11].

Майже завжди в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок прямо чи опосередковано наявний фактично експліцитний образ народного оповідача, який, на думку О. Бріциної, відображає не лише виконавський, але й «комунікативний» аспект у текстологічній моделі оповіді. Дослідниця, працюючи переважно з фольклорним текстом, писала про те, що на цю постать не відразу звернули увагу перші фольклористи, хоча саме від виконавця залежала варіативність твору усної словесності, акцентуючи, що «показовим (виокремлення шрифтом наше. — Ж. Я.) був інтерес до казкаря, виявлений П. Кулішем ще у середині XIX століття в розділі “Сказки и сказочники”, вміщеному у другому томі “Записок о Южной Руси”. Це був один із перших кроків, що знаменував постановку інтересу до оповідача», зумовлений

«бажанням глибшого розуміння фольклорних явищ» [34, с. 106]. Нагадаємо, що постать інформатора (не лише наратора) з самого початку фольклористичної діяльності була цікава П. Кулішеві. Зокрема, у цій збірці знаходимо оповіді кобзарів: Андрія Шута, Харка Цехмістра та інших, які насамперед розповідали про себе.

Не нехтували безпосереднім спілкуванням з народними оповідачами у той час й інші письменники, що, безумовно, було потужним джерелом сюжетів, образів, мотивів. Наприклад, оповідання «Вечір на Івана Купала» М. Гоголя побудоване за народним зразком («быль» — такий і підзаголовок має), яке розказує дячок Хома Григорович, котрий відзначався «дивацтвом» — не любив і не вмів переказувати одне і те ж. Щоразу у нього по-іншому виходило. Саме цим письменник підкреслив постійну рефлексію народу до творчості, що породжує таку рису фольклору, як варіативність. Услід за своїм героєм М. Гоголь вплив у текст українські фразеологізми, що додають колориту мові персонажа. Наприклад: «Що-то вже, як у кого чорт ма клепки в голові» [55, с. 18]. Сам твір розпочинається як народна оповідь і веде її псевдонімний гоголівський оповідач — старий пасічник Панько: «Дед мой (царство ему небесное! Чтоб ему на том свете елись одни только буханцы пшеничные да маковники в меду) умел чудно рассказывать. Бывало поведет речь — целый день не подвинулся бы с места и все бы слушал» [55, с. 18].

Часто й О. Стороженко згадував про те, як мандрував селами, зустрічався з цікавими людьми, черпаючи у таких зустрічах матеріал для своїх творів. Письменник дуже цінував народні перекази та легенди «про те, що хоч і давно минулось, та не загинуло дощенту, бо живуть ще старі діди і до якогось часу заборонили од вікової пожоги ту святу старовину» [272, с. 203]. Як зазначав Р. Крохмальний, «сакралізація старовини, помножена на майстерну розповідь, збагачувала творчу уяву письменника, що володів умінням бачити й розуміти співбесідника» [160, с. 565]. Сам же письменник, оприямив свої думки щодо цього в оповіданні «Кіндрат Бубненко-Швидкий» такими словами: «Любив я заглядувать у ту колиску, відкіль піднялося усе, що тільки не є значного між

людьми, усе, що й славить, і радує, і гнітить чоловіка в занедбанім товаристві» [273, с. 150]. Яскраві, колоритні образи оповідачів, що містять у собі архетипні риси «Мудрого Старого», виведені в оповіданнях «Межигірський дід», «Кіндрат Бубненко-Швидкий», «Закоханий чорт» та інших.

Наприклад, оповідання О. Стороженка «Закоханий чорт» унікальне тим, що у ньому імпліцитно наявні одночасно три наратори. Це автор твору, від особи якого ведеться розповідь у двох перших частинах, де йдеться про його подорож по Харківщині. У третій частині автор знайомиться із основним наратором — «дідом-внуком», котрий, починаючи із четвертої частини оповідання, розказує про життя свого діда Кирила Келепа, який своєю чергою також був майстерним бесідником. Як згадується, від його речей слухачі й плакали, і сміялися, а іноді бувало таке, що й «чуприна полізе догори» [273, с. 81].

Тож, стає зрозумілим факт, чому письменники цього часу так часто у своїх творах апелюють до посередництва «епічного виконавця». Наприклад, в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка роль епічного оповідача найчастіше перебирає на себе автор, звертаючись до читачів, як до слухачів і таким способом зберігаючи манеру й атмосферу усної оповіді («*А послухаймо, як у лиху годину справлявся Тихон Брус...*» в оповіданні «Добре роби — добре і буде»; «*Тривайте лишень, я вам усе розкажу...*» — «Конотопська відьма»; «*Послухайте мене; я таки пожив на світі, бачив дечого чимало на своєму віку, а то й чував від стариків; бачив і добро, і худо, розберу потроху, де чорне, де біле...*» — «Щира любов» і т. ін.). Такі звертання автор ввів у текст не з самого початку, а після своєрідного прологу-вступу, зачину, в якому загострив на проблемі чи героєві, про яку або якого йтиметься далі.

У «Салдацькому патреті», де автор ідентифікував себе з оповідачем, ця близькість до слухача (читача) реалізовується звертанням «братіки». Добре володіючи місцевою слобожанською говіркою, автор надав мові форми фольклорного «базікання», пересипаючи її діалектизмами («каємо», «озьмеця», «гука», «заньмаця» та іншими), про що згадаємо окремо. Умовне зарахування себе до того ж класу, до якого належав його слухач (читач), відбувається за



допомогою постійного використання займенників «ми», «наш», «наші» з переходом подекуди на розповідь від першої особи («кажу», «згадаю», «бачу»). Оповідач тут виступає ніби й самотійним у творенні нарації, проте, зливаючись із авторським «я», ця «самотійність», як пише В. Кичигін, спеціально аналізуючи суто цей твір Г. Квітки-Основ'яненка, «продиктована волею автора і “скроєна” за певними мірками», бо оповідач знаходиться ніби на перетині «двох стихій: усної і писемної», тому в цьому процесі «читацька свідомість формується, отже, двома точками зору і з'являється на межі різних мовних потоків» [129, с. 57].

Подібні посилання знаходимо і в оповіданнях П. Куліша («...розказує, було, молодшим людям прадід мій» — «Мартин Гак»; «Древня була моя бабуся-покійничка, — це то з тих старосвітських людей, що шведчину і усякі невпокої козацькі своїми очима бачили... Найчастіше було споминає про Марусю Ковбанівну...» — «Гордовита пара», що має підзаголовок «Бабусине оповідання», так само, як «Січові гості» — «Споминки старого діда»); Марка Вовчка («Стара бабуся, було, розказує нам, дівчатам, прядучи вовну...» — «Чари») та інших письменників того часу. В оповіданні О. Стороженка «Межигірський дід» розповідь ведеться від імені старої бабусі, яка згадує свої дівочі літа («Я ще була дівчиною, як ходив до нас із Межигір'я якийсь здоровенний дід» [273, с. 100]. Вона у найбільш хвилюючих моментах наративного потоку використовує і повторює вигук «...їй же богу, правда!», що служить своєрідним закріпленням фольклорної основи твору. Щоправда, Стороженків «стенографізм» як стиль побудови тексту із численними незакінченими фразами та відволіканнями від основної теми оповіді у середовищі 50-х років XIX століття іноді видається аж надмірним, анахронічним навіть порівняно з 30-ми.

Введення в текст таких підзаголовків чи зауважень від особи оповідача передбачає не лише апелювання до народного світогляду, але й орієнтацію на народного читача або слухача, і, разом з тим, наявність своєрідного очевидця — один із засобів дотримання принципу правдивості.

В оповіданнях Ганни Барвінок та О. Стороженка розповідь рідше ведеться від автора, частіше — від одного з головних героїв твору. Так вона набуває

більшої переконливості, зосереджується на народних морально-етичних засадах, показує найкращі риси духовної культури народу, якого письменники бачать як носія високих моральних якостей і національних традицій. У таких оповіданнях успадковано від народних оповідачів щирість розповіді, відкритість характеру, довірливість, багатство народної мови, досконале володіння фольклорним матеріалом, художніми прийомами. Для розповіді використовується то минулий, то теперішній час, іноді автор-(роз)оповідач, як це буває у звичайних розмовах, захопившись, переходить з однієї часової форми на іншу. Загалом у своїй означеності в такому випадку вони усвідомлюються більше як розповідачі. І якщо «для реалістичного роману ХІХ ст. характерним є класичний тип розповідача — усезнаючого, категоричного й безапеляційного у своїх оцінках» [262, с. 85], то у коротких наративних жанрах початку цього століття таку «категоричну» позицію розповідач займає не завжди, а в оповіданнях Ганни Барвінок іноді мислиться мінливо.

Ганна Барвінок зрідка використовує подвійну «Я-форму» оповіді, тобто у творі наявні два оповідачі, які ведуть розповідь від першої особи. Наприклад, в оповіданні «Нещаслива доля» спочатку мова йде від авторки: «Найбільше я зазнайомилась у селі Непроходи-Ліс, де ми оселилися, з Степанидою та з Катериною, двома молодими солдатками» [11, с. 85]. Далі в сюжет вплітається журлива розповідь Степаниди про своє життя: «Була я кріпачка, мене батько викупив із неволі; хороший чоловік із козаків трапився по серцю, — він нас і одружив» [11, с. 85]. Після її композиційно завершеного повідомлення слово бере знову авторка та розповідає про життя Степаниди до того часу, коли вона поховала доньку та дістала звістку про смерть чоловіка: «Такого гарного осіннього дня я йшла ще порано понад крутим берегом глибокої долини до своїх хворих і знайомих» [11, с. 87]. Причому, образ авторки тут чітко співвіднесено із авторською особистістю.

З особою народного оповідача тісно пов'язані епічні, а почасти й казкові зачини у творах письменників, що уже самі по собі вказують на рецептивні зв'язки з народним наративом і передбачають певний стиль викладу сюжету

(Г. Квітка-Основ'яненко: «*Був собі колись-то якийсь-то маляр...*» — «Салдацький патрет»; П. Куліш: «*Був собі колись якийсь-то циган...*» — «Циган», що має підзаголовок «Уривок з казки» і т. п.; О. Стороженко: «*Був собі цар, і мав той цар одного тільки сина*» — «Три сестри» із підзаголовком «Задніпровська казка», про що у примітці автор зазначив: «Розказувала сліпа баба. Так само записано (стенографією), як вона розповідала»; Марко Вовчок: «*Жив старий козак Задорожко з жінкою*» — «Чари»). Іноді оповідання починаються запитанням, зверненням (що спонукає до певних роздумів, встановлення причинно-наслідкових зв'язків), у Ганни Барвінок — раптовим введенням у сюжет без будь-яких вступів, що сприяє концентрації уваги.

Власне, сам прийом введення у сюжет образу епічного оповідача найперше застосували М. Гоголь (це, як згадувалося, його пасічник Рудий Панько із «Вечорів на хуторі біля Диканьки») та Г. Квітка-Основ'яненко. На думку Р. Крохмального, такі оповідачі та інформатори зберігають та передають наступним поколінням «металінгвістичний код» [160, с. 565], додаткову ретрансляцію якого спостерігаємо у прозових творах 30–60-х років ХІХ століття.

Творче «злиття» з оповідачем або дистанціювання від нього та введення у текст особи окремого оповідача — характерна риса для авторів у початковий період розвитку літератури, коли спостерігається пряма орієнтація на фольклорний зразок. Причому, наявність у творі оповідача з усіма його народномовними характеристиками іноді настільки зближує фольклорний та літературний тексти, що їх важко буває розрізнити. На думку У. Далгат, у цей час у літературній творчості виникає «проблема стилю», яка долається із «формуванням творчої особистості» [73, с. 63].

Саме зазначена риса у зростаючій проекції й відрізняє на цьому етапі наратив народний та авторський, народного оповідача від письменника, який здатен розвиватися, удосконалюватися у своїй творчості (не лише підпадаючи під традиційний канон, спираючись на нього, але й протидіючи йому, стаючи до нього в опозицію і водночас проявляючи свій талант), реалізовувати потребу передати читачеві певний сюжет так, аби викликати емоцію, зацікавленість та

естетичну насолоду. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» про письменницьку працю І. Франко писав: «Очевидно, кожний, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення...» [289, с. 45].

І хоча таку ж фактично мету мали перед собою й оповідачі, все ж у напрямку від письменника до фольклорного наратора в аналізований період визначаємо лише «орієнтацію», а не «ототожнення». Нам не відомі випадки, щоб оповідач із простого народу в ті часи ставав письменником, хоч окремі письменники таки володіли даром усного красномовства, як, наприклад, М. Гоголь, про що дізнаємося зі спогадів про письменника. Ймовірно, якби він не одержав блискучу освіту, то продовжив би династію оповідачів. Таке явище однак було непоширеним та й неможливим насамперед з огляду на певні суспільні умови, але теоретично таку вірогідність розвитку нараторського таланту можна було б припустити. Пізніше, коли селянам легше було здобути освіту, нащадки таких оповідачів таки ставали письменниками, як згаданий М. Гоголь або (значно пізніше) Г. Тютюнник.

➤ *Як приклад, можемо згадати Григора та Григорія Тютюнників. В автобіографічній повісті «Коріння» Григій Тютюнник писав про своїх дядьків — родичів по батьковій лінії: «Всі Хтудули — так нас прозивали в селі по дідові — завжди мали на столі дерев'яне коричатко з січеним тютюном, уміли гарно перекривляти, себто копіювати односельців, і взагалі любили побалакати» [281, с. 239]. Через це «у селі нашому, Шилівці, й досі не можуть без веселої усмішки згадати Павла Васильовича, старшого батькового брата», котрий «шукав лише якоїсь компанії, слухача й глядача, а знайшовши, веселив, одначе сам при цьому ніколи не сміявся. Він умів перекривити, скопіювати мало не кожного шилівця й шилівчанку, беручи від кожного найхарактерніше й трактуючи його в найкумедніший спосіб. Це викликало захоплення й сміх», «його навіть вилаяти було неможливо, бо, послухавши ту лайку, він заходжувався лаятися й сам, ідеально копіюючи того, хто це почав, — і все кінчалось сміхом» [281, с. 239], «як розповідають, дід не любив стариувати в сім'ї. Він любив інше: поговорити»*

[281, с. 241], «Є люди, які зморюються говорити. Дід зморювався мовчати» [281, с. 242].

У літературознавчих публікаціях за місцем розгортання сюжету виділяють три типи оповідачів: 1) як «головний герой твору»; 2) як «другорядна постать твору» та 3) як «герой, виражений у мовленнєвих прийомах, що контрастує із загальними мовними нормами, носієм яких є автор» [262, с. 88]. Із розвитком прози та її жанрових різновидів форми оповіді історично змінюються, навіть стосовно адресата мовлення.

Не менш цікавим у прозі цього періоду виступає й образ імпліцитного/експліцитного читача (слухача), який безпосередньо пов'язаний з оповідачем. Образом читача О. Галич називає «від ображеність [...] читацької свідомості як прогнозованого типу оцінки зображеного у творі», «внутрішнє читацьке “я”» [49, с. 156]. Кожен автор, пишучи твір, уже налаштований на хоч і невидимий, але контакт з читачем і, мабуть, головним його бажанням є бути насамперед зрозумілим читачеві, наблизитися до його почуттів, втрапити в тон його переживань, примусити думати й відчувати в унісон. Встановлення стійкої релевантності у відносинах пари «автор – читач» — найвища оцінка письменницької майстерності.

В аналізованих авторських наративах, які наближені до фольклорного зразка, читач більше фігурує як віртуальний слухач або уявний співрозмовник, узагальнена особа якого проявляється через звернення до нього («слухайте», «братіки» і т. п.). Через цей образ чітко простежується письменницький адресат, аудиторія, на яку зорієнтований твір. У статті «Образ читача в структурі художнього твору» О. Орлова, орієнтуючись на естетичну модель М. Бахтіна, зазначила, що «естетична діяльність читача починається з моменту, коли він виходить з позиції етичного співпереживання і стає співрозмовником автора. Зустріч читача з автором — це головна його естетична діяльність», яку вчений назвав «співтворчістю» [227, с. 42]. В умовах постання романтичної прози 30–60 років XIX століття читач, виступаючи переважно в ролі слухача, мислився більш експліцитно, ніж імпліцитно, тобто таким, який ще не міг «сприйняти всю

естетичну повноту авторського послання, якого цікавить лише етичний зміст твору — сюжетні події, вчинки та характери героїв». Його ще називають «наївним читачем, який покійно йде за автором, часто не розуміючи його гри, натяків, асоціацій [227, с. 42]. Саме тому через різнорівневі фольклорні рецепції автори (особливо малої прози того часу) намагаються якомога наблизитися до нього. Імплицитним стосовно цих творів можемо назвати літературного критика та сучасного читача, котрий «здатний сприймати не тільки життєву реальність, зображену у творі, а й відчувати та оцінювати присутність у ній автора. Такий здатний до естетичного спілкування читач сприймає художній текст не як замкнене у собі ціле, а як відкриту систему, діалогічне висловлювання, зорієнтоване на певний тип сприйняття» [227, с. 42].

\*\*\*

Морально-повчальні оповідання П. Куліша «Потомки українського гайдамацтва» та «Про злодія в селі Гаківниці», а також історичні твори «Січові гості» та «Мартин Гак», з одного боку, є відображенням народного ставлення до зображуваних подій, що відбуваються в тогочасному суспільстві, до гайдамацтва, а з другого — є виразом ідей та переконань самого автора, які лише доповнюють національну картину буття. Особливо рельєфно і по-народному змальовано тут образ козака-лицаря.

Стосовно ж рецепції системи фольклорних символів у прозі першої половини ХІХ століття, то відразу зацентруємо, що різні форми авторських трансформацій тут застосовано менше, найчастіше вони «мігрували» із фольклору з ідентичною семантикою, навіть контекстом, оскільки, скажімо, використані уривки з пісень часто містять потрібну за текстом символіку або безпосередньо вплітаються у канву твору, як, наприклад, в ідилії П. Куліша «Орися»: «Співають у пісні, що нема найкращого на вроду, як ясна зоря в погоду...» [172, с. 174], де використано символічний паралелізм «ясна зоря — дівчина». Тому уснопоетична символіка у цих творах наявна при використанні безпосередніх фольклорних цитувань, а особливо в порівняльних зворотах, вживанні паралелізмів, використанні інших засобів фольклорної поетики. Такі запозичення виокремлюються дуже чітко. До

прикладу, П. Куліш (аналогії простежуємо й у інших авторів) у згаданій ідилії й інших творах вдається до народносимволічних порівнянь при описі героїнь. Дівчина у нього «як квітка», «як ясна зоря», «як калина», або «красна» (гарна). Власне, у цьому семантичному ряді можна простежити насамперед звернення до червоного кольору. О. Потебня, який вважав, що кожне слово має ще й внутрішню (символічну) форму, що концентрує в собі «поняттєве» бачення світу, пише, що калина стала символом дівчини за тим самим способом, за яким дівчина названа красною: «Епітети слова калина — ясна, красна, жарка, червона так рішуче відносять це слово до поняття вогню, що немає сумнівів у тому, що воно має спільне походження з калити, розкаляти» [246, с. 8]. Такі символічно-порівняльні засоби не лише наближають саму оповідь до фольклорного стилю, але й породжують глибокі асоціації, за їх допомогою довершено народноестетичний образ героя.

В оповіданнях П. Куліша та інших письменників окресленого періоду досить виразно проступає символіка традиційно-побутових культурних реалій. Наприклад, нормами народного звичаєвого права регламентовано у творах моральний образ дівчини і, з іншого боку, звеличено силу її почуття, силу духу, здатність протистояти громадській думці, осуду, незважаючи на те, що в тогочасному суспільстві це було дуже складно, як, скажімо, в оповіданні П. Куліша «Дівоче серце»: «Ховайся ж тепер, Оленко, од людей, не йди й до церкви, бо всі сусіди взнали, кого ти, молода, покохала! І квітки ти свої розгубила по дорозі, підбираючи відра. Паробки, йдучи до церкви, квітки твої, сміючись, позбирали» [169, с. 200]. За утрадиційним трактуванням, «розгублені квіти» символізували втрачену дівочу честь і гордість.

Зважаючи на вищевикладене, за жанрово-тематичними особливостями малу прозу аналізованого періоду можна поділити на такі типи: 1) твори на історичну тематику, в межах яких продукуються оповідання з реальними та легендарно-фантастичними сюжетами; 2) твори етнографічного та соціально-побутового змісту; 3) гумористичні твори. Проте деякі оповідання за окремими характеристиками «випадають» із цієї класифікації, як, наприклад, ідилії та твори

притчево-дидактичного змісту (як «Скарб» О. Стороженка). На основі таких сюжетно-тематичних ознак дослідники поділяють тексти малої прози на жанрові «підвиди», як оповідання фольклоризоване, етнографічно-побутове, ідилічне, соціально-проблемне, соціально-побутове, психологічно-побутове, виробниче, політичне [262, с. 146].

Отже, на розвиток прозових жанрів (це стосується і формування жанрової системи нової української літератури загалом) відчувається сильний вплив фольклорної естетики та народної оповідної культури зокрема, яка, «перетікаючи» в авторську, при цьому зовсім не дискредитується, а ніби відчужується й, продовжуючи своє «вільне» життя у народному середовищі, фіксується на певному етапі свого існування у творі літературному, чим виконує у той час ще й додаткову місію — утверджує національну самобутність писаних творів. «Жанрова матриця» авторської романтичної прози аналізованого періоду як «генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак» [262, с. 136] характеризується особливою чутливістю до народного наративу та вступає з ним у безпосередні рецептивні зв'язки на різних рівнях, засвідчуючи таким способом свою відкритість та «родожанрову дифузію» («жанровий синтез») (Г. Семенюк), якому притаманне взаємопроникнення елементів.

Особливою прикметою жанротворення доби романтизму є, за словами О. Єременко, «дивергенція жанрових структур» [92, с. 260]. Проте варто відзначити також, що проза цього періоду глибоко індивідуалізована. Ми без труднощів упізнаємо індивідуальний стиль письма кожного з авторів, у тому числі й їх власні, специфічні форми взаємодії із фольклором. Деякі твори характеризуються як такі, що перебувають на помежів'ї напрямів (найчастіше — романтизму та реалізму та з помітними елементами сентименталізму), а іноді й на межі жанрів та жанрово-рецептивних зв'язків. Тому вищезгадана дослідниця, характеризуючи творчість П. Куліша, відзначила «відсутність чіткої жанрової матриці, власне, її аморфність, розмитість, зорієнтованість на творчі експерименти» [92, с. 260]. Більшою чи меншою мірою ця риса стосується усіх письменників цього часу.



Окресливши особливості розвитку розповідних жанрів в українській літературі першої половини ХІХ століття з погляду наявного у них звернення до фольклорного типу оповіді, хотілося б зазначити, що вдалося радше означити механізм для аналізу чи то окремого твору аналізованого періоду, чи прози письменника, чи й літературного нарративу певного періоду загалом. Цю «аналітичну модель» можна наповнювати конкретними прикладами, зіставленнями, паралелями і навіть винятками. Однозначно можемо стверджувати, що, маючи за зразок народний переказ, легенду, оповідання, казку, а також баладу, пісню (переважно як мотив), письменники явили світові високомистецькі згармонізовані зразки прози, яка окремими гранями своєї художності тяжіє до народного нарративу.

## **2.2. Становлення жанрів літературної прози та їх взаємодія з усною словесністю в інтерпретації І. Денисюка**

Вагомим внеском у новітнє літературознавство є праця авторитетного дослідника літератури, зокрема, літературної прози, І. Денисюка «Розвиток української малої прози ХІХ — початку ХХ ст.», яка виходила двічі — у 1981 і 1999 роках.

30–60-ті роки ХІХ століття можна назвати часом постання, розвитку, удосконалення та інтенсивного зростання якісного рівня української малої прози. Тому, за дослідженням І. Денисюка, можемо у цей період виокремити принаймні три етапи такого «удосконалення» композиційно-жанрової структури творів за відношенням до різного рівня засвоєння народного нарративу, який брався за основу і зразок (учений загалом розглядав народну творчість як «хранилище» та «скарбницю» історичної пам'яті народу). Причому, між цими етапами немає різкої відрубності, а простежується поступальність розвитку, процес якого був далеко не однорідним.

Згідно з дослідницькою позицією І. Денисюка, на початковому етапі за жанром маємо «фольклорно-етнографічне» оповідання, в якому ще немає «літературної проблеми» [81, с. 50]. Учений виділив дві моделі «олітературення»

фольклорних жанрів: 1) «трансформація народного сюжету в літературне оповідання»; 2) «імітація фольклорної прози (анекдоту, казки)» [81, с. 50]. При цьому науковець вважав «глибинну» трансформацію більш прогресивною формою, яка давала щоразу «нові й нові» можливості засвоєння фольклором, натомість імітація фольклорних жанрів та сюжетів, на його думку, була «найпримітивнішим способом опрацювання народної творчості» [81, с. 50], оскільки «такі жанри залишалися імперсональними, особистість автора не почувалася» [81, с. 51]. Саме при використанні трансформації як способу рецепції, за словами вченого, «олітературені фольклорні сюжети перетворюються в оповідання, що несуть, крім фабульної цікавості, перейнятої з фольклору, ще й певну додаткову інформацію, яку складають вихоплені з українського сільського побуту деталі й подробиці та певні суспільні й літературні проблеми. Комплекс їх і утворює оту “літературну тему”» [81, с. 45]. Хоч і трансформація, й імітація фольклорної прози як дві «моделі олітературення фольклорних жанрів», на глибоке переконання автора, «були в ранній період розвитку української прози продуктивними» [81, с. 50].

У цьому контексті для порівняння розглянемо три основні рівні фольклорно-літературної взаємодії, які виділив Д. Медріш: 1) рівень події (взаємодія сюжетів); 2) рівень стилю (взаємодія засобів вираження); 3) словесна інкрустація (безпосередні словесні вкраплення) [205, с. 15]. Рецепція на цих щаблях стосується фактично першого періоду літературотворення та можлива лише в межах «зовнішньо-стилізаційного» фольклоризму.

Отже, характерною ознакою початкового етапу становлення літературного нарративу є його надзвичайна близькість із народним, тому І. Денисюк кожного разу чітко диференціював фольклорний та авторський твір, вказуючи на їх основні відмінності. Такі його зіставлення цікаво узагальнити для створення повної цілісної картини відмінних рис: 1) якщо усній традиції притаманний «раптовий зачин-зав'язка», то оповідання із трансформованим сюжетом часто має зав'язку аж у середині твору, як, скажімо, в оповіданні Г. Квітки-Основ'яненка «Як Нечипір ділив вареник» [81, с. 46]; 2) «більша тенденційність, більша сума

інформації про життя притаманна літературному творові порівняно з фольклорним» [81, с. 46]; 3) авторська новела порівняно із фольклорною є часто багатшою на «віртуозні тропи й артистичні деталі, що несуть на собі авторського “духа печать”» [81, с. 47]; 4) «усна форма існування, “кочівний” спосіб життя фольклорних жанрів зумовили те, що процес кристалізації цих форм не закінчений у часі, вірніше нескінченний» [81, с. 47], натомість «літературний твір — результат концентрації самого творчого процесу, скороченого в часі» [81, с. 48]; 5) іноді фольклорний твір, будучи перенесеним у царину літератури, втрачає «настроєву атмосферу» і набуває «соціального мотиву», як, скажімо, оповідання «Сіра кобила» П. Куліша [81, с. 52].

До цього рівня рецептивного зв'язку фольклорного наративу з авторською прозою І. Денисюк зачислив окремі твори Г. Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, П. Куліша, І. Рудченка, Б. Грінченка, деякі лише Марка Вовчка та інших письменників, акцентуючи, що переважно ці твори ґрунтувалися «на подійності, на фабульній цікавості», але «в міру відходу від імітації чи трансформації опрацювання фольклорних сюжетів оповідання поглиблювалися» [81, с. 56]. Тяглисть розвитку прози у взаємодії з фольклором тут виявляється у поступовій зміні способу нарації від народного, із елементами «потоків свідомості», до авторсько-оцінного.

Другий етап поступування малої прози у першій її «фазі» розвитку автор аналізував як такий, якому властивий перехід від фольклорно-етнографічного оповідання до суспільно-проблемного, що напочатку найякісніше продемонстрував своїми окремими творами П. Куліш, а вже пізніше — Марко Вовчок, задекларувавши «новий підхід» до первинного фольклорного матеріалу. Він характеризується насамперед тим, що «автор не є рабом фольклорного сюжету. Питома вага творчої індивідуальності збільшується. Наслідується дух народної творчості, народне світобачення, але вибір основної проблеми цілком залежить від письменника. Це вже певні психологічні і соціальні проблеми» [81, с. 58]. Одну із основних причин цього літературознавець вбачав у впливові на письменників пісенного фольклору, баладних мотивів. Через це у їхній творчості

«романтичне оповідання робить крок вперед у проблемі характерів, їх психологічного аналізу» [81, с. 60], відтак у таких оповіданнях акцентовано на високій емоції, душевних переживаннях, коли фінал часто доведений по баладному до вищого ступеня трагічності, як, скажімо, в оповіданні П. Куліша «Гордовита пара».

На цьому ж рівні переосмислення «тут-буття» народу й інший, можна сказати, протилежний жанр, що з'явився у прозі 30–60-х років XIX століття. Це ідилія, якій І. Денисюк також приділив достатньо уваги у своїй праці. Він писав про те, що основний зміст поняття «ідилія» «полягає в зображенні гармонії між героєм і оточенням, суспільством і природою» [81, с. 63]. З такого погляду вчений характеризував оповідання Марка Вовчка «Сон» і, звичайно ж, «Орисю» П. Куліша, в яких взаємодія із фольклором відбувається уже на зовсім іншому рівні, включаючи переосмислення і трансформацію міфологічних сюжетів та мотивів, і в яких, як і в попередній жанровій групі, домінує «дух народу».

Третім етапом у формуванні української прози у цій «фазі» її побутування можна вважати появу творів, які автор монографії визначив як етюд, ескіз та оповідання, що за способом викладення сюжету наближається до повісті. І хоч критики того часу до перших двох жанрових різновидів ставилися по-різному, І. Денисюк акцентував на неабиякому новаторстві Марка Вовчка, наголошуючи, що вона «випереджує [...] своєю могутньою силою лаконізму літературу на якихось піввіку» і «лише початок XX ст. принесе (та й то не загальне) розуміння рівноправності ескіза, етюда» [81, с. 64].

В оповіданнях, які граничать із повістю (як «Сестра», «Козачка» та інші твори Марка Вовчка), на думку вченого, уже відчувається «широкий, епічний подих», їм характерна «намистоподібна конструкція — нанизування епізодів» [81, с. 65], що в окремих випадках доведені до «максимальної лапідарності» [81, с. 66], короткомовності. Випередивши свій час, Марко Вовчок будує окремі твори «не на подійності, а на характеристичній деталі» [81, с. 66]. Можна говорити, що на цьому етапі деяким творам письменниці притаманний новелістичний, майже стефаніківський психологізм, як, скажімо, оповідання «Чумак», де герой на

відзначення своїх душевних страждань та переживань заповідає поставити йому на високій могилі хрест «з цілого дуба».

Дослідник тут більше уваги приділив характеристиці жанрових різновидів, менше акцентуючи на зв'язку із фольклорною естетикою, яка проте не втрачається, переростаючи у складніші форми фольклорно-стильових, образних, мотивних паралелей та ремінісценцій.

Важливою ознакою багатьох творів цього рівня можна визначити те, що читачеві у них часто відведена активна роль. І. Денисюк це відзначив ніби принагідно, проте дуже чітко. Наприклад, стосовно згаданого оповідання Марка Вовчка «Чумак» він писав: «...За двома-трьома деталями затамовано цілу ріку людських страждань. Читач покликаний домислити їх. Вони подані підтекстом» [81, с. 60]. Таку ж рису влучно підмічено в оповіданні «Олена» М. Шашкевича: «У композиції твору є новелістичний прийом умовчання, натяків, підтексту. Річ ця вимагає дуже уважного й активного читача, який би окремі етапи сюжету домислив сам» [81, с. 79]. Ця новаторська риса є ніби «перехідним містком» між оповіданням і новелою.

На цьому ж таки етапі в українській прозі з'явилося антикріпосницьке соціально-політичне оповідання, яке, на думку І. Денисюка, показує її висхідний розвиток. Він називав такі твори на фоні «побреженьок», ідилій та «романтичних оповідок» «раптовим величезним спалахом», а причиною такого «спалаху», знаковою її характеристикою вважав те, що «мала проза розвивалася в атмосфері політичної лірики Шевченка» [81, с. 68]. Саме у смисловому полі таких є, за визначенням вченого, «оповідання долі» Марка Вовчка (і насамперед жіночої долі): «Козачка», «Одарка», «Горпина». Але тяглість цієї тематики можна вести ще від окремих творів Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша і особливо Ганни Барвінок. Автори тут використовують прийом «нагнітання трагізму», що значно підсилює їх психологічну насаженість, у них порушено морально-етичні проблеми. Все це вмещувала «модель соціального оповідання», яка, на думку І. Денисюка, «поступово витісняє форми етнографічно-побутового — трансформацію та імітацію фольклорних жанрів», оскільки таке оповідання

«тяжіє до минушини» й «своєю місією вважає врятування щонайстаріших цінностей», дбас, «аби тільки “не розвіялось старе зерно по світу”», і, «за Кулішем», ці твори, порівняно із народним нарративом, є «стенографована словесність» [81, с. 74]. На противагу, соціально-політичне оповідання націлене у майбутнє, адже має за мету вип'ячування недоліків системи та подолання несправедливості.

І чи не вершиною цієї першої «фази» розвитку української малої прози вчений вважав новелу. До цього жанру письменники приходять поступово, через метод «нанизування» фактів, подій, сюжетну «недомовленість». На його думку, новела не дає вивершений «образ життя і часу», а обмежується «поодинокими рисами з життя» [81, с. 81]. Згадуючи новелу на різних етапах дослідження, він наділив її такими рисами, як «зменшення етнографічного матеріалу», «лаконічність», загострення на деталях, «динамізм», «темпераментність оповіді», хоча зауважив, що на цьому етапі їм все ж притаманна фольклорна стилізація, за допомогою якої ще з перших оповідань, «прагнучи скоротити відстань між інтелігентом і селянином, між автором і персонажем, письменники стилізували виклад матеріалу у творі під слово, взяте з уст народу. Це було намагання створити ілюзію автентичності» [81, с. 86]. Власне, цей зв'язок із усною словесністю і є тією суттєвою відмінністю між тогочасною і пізнішою новелою, скажімо, новелою ХХ століття.

У зв'язку з цим дослідник на кожному етапі розвитку малої прози у цей період аналізував роль оповідача, через введення образу якого у текст часто і досягалася найбільш вірогідна стилізація (а на початкових етапах — й імітація). І така пильна увага до цього образу цілком виправдана. Зокрема, розглядаючи перші спроби Квітчиних «побрехеньок», коли оповідання часто «сусідить» із народним анекдотом, він писав: «З досвіду народних оповідачів запозичено викладову манеру. Спосіб оповіді тут створює повну “іллюзію сказа” (термін російських теоретиків новели 20-х рр.). Ми відчуваємо неквапний ритм дихання статечного оповідача. Він має час і спокійно пряде собі нитку оповіді так, як буває в житті: щось забулося, щось пригадалося» [81, с. 42–43], і згодом коротко

доповнив, що у таких творах «виклад ведеться у формі дотепного вільного базікання» [81, с. 44], настільки близького до народної оповіді, що іноді буквально уявляємо собі розважливих та дотепних виконавців, які, за дослідженням О. Бріциної, «дуже активно застосовують жести, пози, міміку, інтонацію, що не просто виконують важливу семантичну функцію, а подеколи своєрідно заміняють словесні компоненти тексту» [34, с. 17]. Вже у вирішальній частині розділу І. Денисюк стосовно цього зазначив, що в такому «я-оповіданні» «люд промовляв за себе без авторського адвокатства» [81, с. 86]. І судження дослідника цілком підставні, оскільки, як він наголосив, із 90 проаналізованих оповідань цього періоду у 75-ти відсотках зафіксовано «форму викладу від першої особи». При цьому, за його підрахунками, лише у 10 відсотках оповідач і герой твору тотожні. У більшості випадків поширена «не чиста форма “я-оповідання”», коли оповідач «повістує про долю добре знаної йому особи» [81, с. 86].

Власне, як влучно відзначено, і «“посаду” оповідача уперше вводить Квітка-Основ’яненко: наратор у нього, так би мовити, штатний. Як і гоголівський Рудий Панько...» [81, с. 87]. Правда, у нього «це селянка, селянин-кріпак або вільний, з козаків» [81, с. 87]. Він, як і належить «штатному» народному «штукарю», про що писав С. Мишанич, «творить сюжети своїх оповідань на основі вироблених традицією мовленнєвих жанрів, кладучи в їх основу власний життєвий досвід...» [210, с. 110]. Така форма оповіді найчастіше характерна і для творів Ганни Барвінок. Отже, характерною наративною ознакою перших етнографічно-побутових оповідань І. Денисюк визначив те, що тут «помічається навіть погоня за найстарішим наратором. Чим з уст древнішого діда чи баби було взяте оповідання, тим воно вважалось міцнішим, автентичнішим» [81, с. 87]. З приводу цього наведено дотепно-іронічну цитату Г. Квітки-Основ’яненка про достеменну «правдивість» такої інформації: «Ні, сьому таки правда. — Так казала мені стара Куцайка, розказуючи цю повість, та й божилася, що сьому, каже, іменно правда була. А мені, каже, розказувала про се покійна ковалиха Оксана, а вона чула від Явдохи, дядини старої Потапиhi, що була опісля за Денисом Буцем. Так тут, каже, нігде дітись: правда, та й правда» [81, с. 88]. Власне, у введенні такого

оповідача проглядається авторський прийом наближення до простонародного читача, зацікавлення його, майже залучення до процесу співтворчості.

Із еволюцією оповідання до новелістичного типу спостерігається «індивідуалізація ролі оповідача», як, наприклад, у творі Марка Вовчка «Чумак», де оповідач є братом героя, або й подекуди відступ від цієї традиції. Тоді оповідь сприймається як від третьої особи.

І лише на третьому етапі розвитку малої прози цього періоду ситуація кардинально змінюється. Справжнім новатором, за дослідженням І. Денисюка, тут є Ю. Федькович: «У центрі уваги письменника — молодь, “омолоджує” він і оповідачів. У ранньому етнографічно-побутовому оповіданні виклад ведеться від імені того, в кого ще “вус дідчий не хоче рости”» [81, с. 82], тобто від молодого парубка. Цей прийом був підхоплений й іншими письменниками того часу.

Отож бачимо, що поява «жанрових модифікацій» в процесі розвитку літературного наративу й у його рецепціях усної словесності призводить до якісних змін всередині кожного із них. Позірним, за дослідженням ученого, може бути жанр літературної казки, у якій теж простежуються такі зміни. Автор писав про те, що на початковому етапі становлення прози літературна казка була фактично «імітацією», «імперсональною», тобто у ній не відчувалася авторська особистісна позиція. Як приклад такої «імперсональності» жанру він навів твори: Ганни Барвінок «Чорт у кріпацтві», М. Костомарова «Горба», П. Куліша «Циган» та інші. Проте зробив виняток для казкового сюжету Марка Вовчка, де «народний мотив про дев'ять розбійників і їх сестру перетворюється на соціальну казку, яка становить своєрідне схрещення казки з соціально-побутовим оповіданням», зазначаючи, що тут, всупереч усім закономірностям розвитку жанру «фантастичний елемент поступається реалістичним деталям» [81, с. 51]. У частині праці І. Денисюка, де йдеться про алегоризовані «історичні казки фольклорного складу» цієї ж письменниці, зазначено, що вони ще більше тяжіють до соціалізації, оскільки «фольклоризовані казочки ці мали революційний, політичний тон», що особливо стосувалося твору Марка Вовчка «Кармелюк»,



який, на думку вченого, витриманий «на підвищеному героїко-романтичному реєстрі» [81, с. 55].

Ще більшою загадкою для дослідників стало оповідання «Олена» М. Шашкевича, яке у підзаголовку жанрово визначено як казка. Проте за жодною композиційно-змістовою ознакою твір до цього жанру віднести не можна. Тому, спираючись на судження В. Щурата, І. Денисюк вважає, що це «данина романтизмові» або що «ілюзорна шата казки могла бути громовідводом від цензури», бо «Шашкевичева оповідка була неначе революційною прокламацією в цензурному виданні» [81, с. 78]. Загалом же цей твір автор «за структурними особливостями» назвав «романтичною новелою» [81, с. 79]. Такі метаморфози могли відбуватися лише в процесі активної викристалізації жанру авторського оповідання в тісному зв'язку із усною словесністю, адже оповідання містить цікаві деталі гуцульських традицій та звичаєвості.

Отже, у своєму дослідженні І. Денисюк ставив перед собою та іншими вченими-теоретиками жанру завдання «збагнути, які можливості ховає в собі дрібне оповідання, здатне вмщати отаку атомну енергію суспільної дії, дослідити його генезис» [81, с. 63]. На шляху до його вирішення у відповідному розділі вчений не лише вибудував парадигму «жанрових модифікацій» малої прози 30–60-х років XIX століття (як «літературний анекдот, анекдотоподібна новела, апофегма (коротка, дотепна, іноді повчальна розповідь), гумореска, історико-фольклорне оповідання, етнографічно-побутове, побутове, соціально-побутове, нарис, романтична новела, повість»), охарактеризував та виділив основні ознаки її складових, але й окреслив фольклорно-літературні зв'язки на кожному етапі еволюції авторських творів, які постійно змінювалися, удосконалювалися в напрямку від імітації та трансформації до вищих, «внутрішніх» форм переосмислення та рецепцій на різних рівнях.

## **Висновки до розділу 2**

У підсумку можемо стверджувати, що розвиток літературних жанрів характеризується постійним взаємозв'язком із фольклорною генологічною

традицією. Це стосується й авторського нарративу, який абсорбував у собі елементи не лише народної оповідності, але й засоби, форми та мотиви інших уснословесних жанрів, у тім числі й поетичних. Широка співдія двох систем словесності та світоглядів (народного й авторського) стала чи не найвиразнішою ознакою української літератури доби романтизму, яка, проте, не привела до повного накладання їх жанрових ознак, а лише до рецептивних зв'язків на різних рівнях. Очевидно, можна констатувати, що між ними у цей період більше спільних чи подібних, ніж відмінних рис, але основна категоріальна різниця між фольклорними та літературними жанрами полягає насамперед у колективному та індивідуальному їх продукуванні.

Варто сказати, що важливим естетичним кредо письменників-романтиків було те, що вони у буденності та повсякденному житті селянина віднаходили високе, зауважували й відчували лірику селянського розміреного життя та, спираючись на слово народу, підносили його до вершин художності, звеличували вищу та вічну впорядкованість, доцільність нібито простого буття своїх персонажів і їх здатність до співпереживання у найшляхетніших його духовних виявах. Вічно гноблений селянин піднімається у їх творчості до висоти не просто позитивного героя, а головного героя, мегаобразу зі своїм світовідчуттям, мудрим поглядом на «природне» буття, здатністю до високих емоцій, філософсько-художнього мислення. Викристалізування «жанрової матриці» у цей час було процесом складним та неоднозначним. Якщо літературний жанр виростає із взаємодії з фольклорним, то це відбруньковування проходить поступово, і такі твори містять на кожному етапі розвитку писемної словесності іншу частку успадкованого народнопоетичного субстрату, що і впливає з різних способів трансформації народної творчості та, відповідно, визначає формовияви й рівні фольклоризму твору. Часто це впливає на визначення й «змістовної сутності жанру» (І. Денисюк).

Якщо простежити шлях становлення короткої прози від перших десятиріч XIX до початку XX століть, то, спираючись на судження І. Денисюка, можна стверджувати, що вона розвивалася від «олітературення» фольклорного нарративу

(цей тип можна назвати фольклоризованим авторським оповіданням) через соціально-психологічне оповідання до новелістичного. І зв'язки з народною творчістю на цих етапах постійно змінювалися та ускладнювалися, тому й жанрові рефлексії проступають у творах дуже по-різному, навіть суто у 30–60-ті роки.

Свою працю «Розвиток української малої прози XIX — початку XX ст.» І. Денисюк мав на меті показати етапність у становленні літературної прози, тому часто звертався за ілюстративним матеріалом до творчості Марка Вовчка, оповідання якої хоч і не були ще позбавлені рис романтизму, проте вже більше тяжіли до реалістичної соціально-психологічної платформи. Тому вони «випадають» із семантичного поля початкового періоду розвитку української прози, є межовими до наступного етапу, а через це й не стали ширше предметом аналізу в нашій праці. Жанрово-стильова позиція у 50–60-ті роки XIX століття перебуває у стані «нелінійності», хиткого балансування, нестабільності, міжжанрового «ковзання», тому чітко хронологічно розмежувати письменників за особливостями творчості фактично неможливо. У більшості випадків маємо справу із жанрово-стильовим синкретизмом з перевагою того чи іншого напрямку. Скажімо, Ганна Барвінок навіть у 70–90-х роках своєї творчості залишалася вірною своїй манері письма 40–50-х, тому її твори можна аналізувати як такі, що лежать в одній жанрово-стильовій площині. Виникнення «класичної» новели спостерігаємо в кінці XIX — на початку XX століть, але її паростки простежуються вже й в окреслений період розвитку української прози.

Головними критеріями у цих творах є риси сентименталізму, романтизму та реалізму й характерна для народу зорієнтованість на реалістичне сприйняття дійсності. Цьому слугує ще й використання народнопоетичних мотивів, художніх принципів, жанрово-стильових засобів. Шляхом «олітературення» фольклорних розповідних жанрів письменники виробили свій тип оповідання, що ніби стоїть на межі фольклорного та літературного. Художню природу цих оповідань часто визначають жанрові ознаки народних творів, які покладені в основу літературних текстів; певні ж оповідання суто авторські, хоч і зберігають народнопоетичну

канву оповіді, тому рецептивні зв'язки тут надзвичайно різноманітні. Загалом визначаємо їх три основні напрямки: 1) стилізація (або «формальна» сфера, що має стилетворчий характер); 2) трансформація (або «змістова» сфера, яка виступає системо- чи жанротворчим чинником) і 3) сфера символіки й архетипів.

Вони, як правило, взаємодіють, тому «в чистому вигляді» розмежовані лише для аналізу. Не останню роль у цьому процесі відіграють проблеми типізації, в тому числі й стосовно окреслення меж образу оповідача (розповідача).

### **Розділ 3. Фольклорний міфологізм української романтичної прози**

Фольклоризм, як одна із основних ознак народності літератури, за визначенням, може проявлятися «на різних функціональних зрізах: через сюжетні запозичення, введення у текст окремих фольклорних мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних першоелементів» [192, с. 699]. Саме останній аспект прояву фольклоризму авторської прози періоду романтизму спробуємо проаналізувати у цій частині роботи.

Міф відіграв важливу роль у становленні художнього мислення. Звернення літератури через посередництво фольклору до міфологічних мотивів, образів, сюжетних схем — загалом до категорії міфу зумовлює виникнення поняття «міфологізм» або «міфологічний фольклоризм» (Р. Марків), що, відповідно, є однією із форм (рівнів) вияву зв'язків авторської та народної творчості загалом. У цьому процесі «міфологія, фольклор та література мисляться як єдиний безперервний процес здобування, збереження та передавання інформації, що, власне, і є шлях формування традиції» [101, с. 21].

Сьогодні у філософії та літературознавстві міф, на думку Н. Резніченко, тлумачиться «як узагальнено-цілісне сприйняття дійсності, що характеризується нерозчленованістю реального й ідеального та виявляється на рівні підсвідомості» [250, с. 75]. Міф як основоположний елемент давнього світогляду у пізніші часи не загубився і не зник безслідно, (роз)зосередившись своїми складовими (образами, мотивами, метаморфозами, символікою, сюжетами) у різних жанрах фольклору, серед яких ці елементи здатні мігрувати. Щоправда, за такого розщеплення міфеми (як «скалки» міфу), використовуючись у площині фольклору, поступово змінювались, усе більше набираючи естетичної функції, що разом із міфообразами та міфологемами трансформувалися у літературу. Саме тому, як вважає В. Давидюк, «дослідження міфології взагалі, мабуть, варто починати з тої її частини, яка має на сьогодні найбільшу кількість рецепцій. Найінформативнішим у цьому плані можна вважати фольклор. Щодо

українського, то він у багатьох відношеннях може вважатися навіть показовим...» [71, с. 19].

Апелювання до міфології, яка, за висловом В. Кубілюса, «є не лише мистецтвом слова, але й втіленням первіснообщинного досвіду» [162, с. 24], запускає складний процес непрямих трансформацій (як зазначалося, через посередництво фольклору). При цьому, враховуючи надто значну віддаленість у часі й міжлокусному текстовому просторі (фольклорі) та авторське бачення як «кут переломлення» первинно-вторинної інформації, виникають надзвичайно різноманітні міфологеми, які, вбираючи ознаки обох систем словесності (міфу і фольклорного твору), являють собою оригінальний текст, що (в межах фольклоризму) позначений рисами міфологізму. Цим частково можна пояснити механізм чергування романтичного та реалістичного елементів в авторській прозі 30–60-х років ХІХ століття.

Цікаво, що міф, втративши сюжетно-змістову цілісність, своїми сегментами «розчинився» у фольклорі, причому однакові міфологічні елементи простежуються у фольклорних текстах різних жанрів та «прочитуються» лише завдяки традиційному консерватизму народних творів. Тому міфологічні образи або сюжети, почерпнуті літературою з фольклору, іноді важко та й не варто співвідносити з конкретними фольклорними текстами і сюжетами, оскільки вони пов'язані загалом зі специфікою фольклорно-міфологічного світовідчуття.

Отже, «міфологічне» як категорія сукупних міфологічних проявів через одну словесно-естетичну систему (фольклор) проникає в іншу (авторську творчість), при цьому зазнаючи різних трансформацій (від мінімальних до максимальних, таких, як творче переосмислення). Іноді, введене в сюжет літературного твору, «міфологічне» набирає іншої художньо-естетичної інтерпретації, аж до протилежного, іншого філософського потрактування. За визначенням Р. Марківа, «міф проникає у структуру літературного твору через фольклор, створюючи при цьому глибинний смисловий підтекст художньої реальності» [202, с. 20].

Проблеми фольклоризму на рівні засвоєння літературою міфологічних образів, сюжетів, мотивів на різних етапах розвитку української філологічної

науки у своїх дослідженнях торкалися М. Костомаров, П. Куліш, О. Потебня, І. Франко, В. Гнатюк, М. Грушевський, М. Зеров, І. Нечуй-Левицький, І. Огієнко, Ф. Колесса, Г. Нудьга, О. Дей, С. Мишанич, О. Гончар, М. Коцюбинська, І. Денисюк, Р. Кирчів, Т. Комаринець, Л. Дунаєвська, О. Братко-Кутинський, І. Мірчук, В. Давидюк, Т. Бовсунівська, О. Бріцина, В. Янів, В. Погребенник, С. Росовецький, В. Івашків, Г. Лозко, О. Вертій, Я. Гарасим, Я. Поліщук, К. Дронь, Р. Марків; О. Веселовський, О. Лосєв, В. Пропп, О. Фрейденберг, Д. Лихачов, М. Бахтін, Ю. Лотман, Д. Медріш, У. Далгат, Є. Мелетинський, В. Топоров, О. Байбурін, Е. Тайлор, Дж. Фрезер та інші вчені.

Аналізуючи міфологічні й демонологічні образи у прозових жанрах українського фольклору, В. Давидюк у монографії «Українська міфологічна легенда» (1992) [72, с. 176] порушив проблему про шляхи трансформації цих образів у літературну творчість як одну із форм їх «консервації» та передачі наступним поколінням.

По-авторськи оригінально освоюють проблеми фольклорно-літературної взаємодії на цьому рівні Я. Поліщук у монографії «Міфологічний горизонт українського модернізму: (Літературознавчі студії)» (1998) [237, с. 295], Л. Скупейко у праці «Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки» (2006) [265, с. 416], І. Бестюк в дослідженні «“Тіні забутих предків” Михайла Коцюбинського: феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку ХХ століття» (2007) [17, с. 19] та інші дослідники.

Безпосередньо цієї тематики стосується наукова монографія Р. Марківа «Фольклор і література: форми діалогу (фольклоризм в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття» [202, с. 242], в якій автор запропонував розробку теоретичних проблем фольклоризму та проаналізував міфологічні фольклореми у творах Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Коцюбинського та інших письменників окресленого періоду. Міфологізм художньої прози І. Франка дослідила К. Дронь [91, с. 64].

Зокрема, Р. Марків дефініціював міфологізм у двох площинах: 1) «як трансформовану у словесно-мистецькій системі сукупність ідей, образів, мотивів,

що походять від міфу і впливають на ідейно-символічне наповнення літературного твору»; і 2) «як спосіб поетичної організації матеріалу в літературному творі через використання наближеної до сконструйованої міфологічним мисленням чи семантично перетвореної в надрах уснопоетичної творчості (міфологічний фольклоризм) системи образів, яка у творі діє як мистецький засіб вираження певних вихідних, стійких національних духовних констант, поглиблення смислових рівнів твору» [202, с. 45], що цілком логічно узагальнює, доповнює та розширює визначення попередніх дослідників.

У процесі засвоєння міфологічного матеріалу простежуються різні форми та способи «поетичної реалізації міфу» [191, с. 54] у творах оригінальної літератури, що зумовлене й прив'язаністю до певного хронотопу зображуваної дійсності, й до культурної епохи часу написання твору, авторського задуму, жанру твору і т. п. Тому в художніх творах, які належать до різних історичних періодів, а відповідно, й літературних напрямів, простежуємо кардинально різне потрактування одних і тих же міфологічних образів, мотивів, вирішення сюжетних колізій. Цікавим було б простежити хронологічну та стильову міграцію найпоширеніших міфологем (міфем, міфообразів) у літературних творах різних періодів, що могло б стати досить перспективним дослідженням.

У цьому випадку проаналізуємо окремі аспекти міфологізму літературної прози першої половини XIX століття, позначеної рисами сентименталізму, романтизму та реалізму (як стильового синтезу), що є одним із вагомих векторів у смисловому полі дослідження фольклоризму цих творів. М. Яценко з цього приводу писав про те, що «найбільшу увагу романтиків привертала народна міфологія, яка, за визначенням Ф. Шеллінга, являє собою необхідну умову і первинний матеріал будь-якого мистецтва», оскільки, на думку дослідника, «вона найближче стояла до романтичного типу творчості як художнє узагальнення дійсності у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій і одухотворення істот, що мислилися первісною свідомістю як реальні» [366, с. 15].

Особливо цікаві контамінації в межах міфологізму прозових творів досліджуваного періоду відображені на сюжетно-образному рівні. Іноді автор



лише одним штрихом, порівнянням чи іншим мовностилістичним засобом збуджує в уяві читача міфологічні образи-візії, як, наприклад, М. Шашкевич, описуючи головну героїню Олену із однойменного оповідання: «А Олена, пишна княгиня, як русалочка, гарна, ще раз вінком барвінковим золото-зеленим стрійна, їх веселій придивлялась охоті та часто в легкій коломиїці розковану русу косу на легкий кругом пускала вітер» [314, с. 64–68]. Порівняння з русалкою тут не випадкове. Опис портрета головної героїні у весільному вбранні тут насправді збігався із уявленнями про цих міфологічних істот, яких змальовують дуже вродливими та обов'язково з довгим розпущеним волоссям. Та й Олена під час весілля була «межовою» особою, тому і її вбрання, і «розкована руса коса» свідчили про певне «переродження», ініціацію. Зовнішні асоціації тут накладено на внутрішнє переживання героїні у стані її лімінальності.

У цьому ж творі знаходимо й менші скалки міфологічних уявлень горян, виражені у прикметах, згадках, забобонах, що трансформувалися в паремії та фразеологізми або є залишками міфологічних легенд та переказів місцевого населення: «щось то лихого буде: лисиця м'я перебігла та ворон на хресті сім раз закаркав», «як верг на мене чорним соколиним оком», «бо, як то кажуть, “у страха великі очі”», «щоб го яка мара не підбила», «чорна пільма го за очі хватала, а страх за серце як би мертвець зимною ймав рукою», «змаленька чував о заклятих дівцях, о скаменілих лицарях, о недоступленних про змії райських птицях, то о однооких татарах, людодідах, великанах і о многих інших лихих духах», «бо то, відав, з лихим — не з пирогами», «по-бісовськи ся усміхнув», «не такий дідько страшний, як го малюють» та інші. Разом із достовірно переданим діалектним мовленням ці висловлювання героїв, як зазначалося, часто паремійного характеру, чітко передають моторошний стан героя вночі у горах, переносячи читача у світ анімістичних уявлень та відчуттів, яким спеціально у тексті ніби й не приділено уваги. І хоч М. Шашкевич окреслив жанр твору як казку, оповідь сприймається більш реалістично, побутово, ніж фантастично.

Якщо говорити про прикмети, передбачення, чарування і подібні дії, пов'язані з міфологічними віруваннями, то варто відзначити, що вони глибоко

символічні за своєю семантикою. Там, куди людина не могла сягнути «предметним» мисленням, вона використовувала символ то як «наступ», то як «захист». Досить глибоко щодо цього висловився С. Кримський, наголосивши, що «людина неминуче використовує символ як особливе (вторинне), породжене свідомістю життєве явище для того, щоб наблизитись до предметно недоступного, зазирнути за межу повсякденності, яка приховує... “вогнь буття”. А іноді навпаки: будує “захисну стіну” знаків, щоб не отримати духовний опік від цього вогню, нескромного зазираючого у незбагненне, чи застерегтись від жаху вторгнення у демонічну сферу» [158, с. 29].

Цікавим є використання міфологічного мотиву в оповіданні «Мертвецький великдень» Г. Квітки-Основ'яненка, в якому головний герой Нечипір потрапляє у церкву, де повно мерців, з якими, порушивши їстівну заборону (у піст з'їв скоромне), змушений вступити у спілкування, в процесі якого він піддається владі чарів і мимоволі переступає межу між світом живих і світом мертвих. Як зазначає А. Слюсар, тут «оживлення міфу надало актуальності питанню про його достовірність. Бажаючи виправдатися, Нечипір розповідає про свою пригоду. Виявляється, подібний випадок вже траплявся: “було колись, у якімсь селі якомусь чоловікові таке ж привиденіє...”. Та оповідь тут же береться під сумнів, і таким чином міф знижується до анекдоту» [267, с. 73]. Отже, ввівши у твір мотив сну під церквою та смішне пробудження героя, письменник сам же деміфологізував сюжет, або, як пише згаданий дослідник, «десакралізація надприродного у Квітки яскраво проявляється у його комічному зниженні» [273, с. 79].

На особливу увагу заслуговують рецепції на рівні міфологічних мотивів та образів у творчості М. Гоголя. Міфологізм (як і міфологеми) повістей письменника якісно інший, можливо, глибший, творчий, його можна схарактеризувати як «внутрішньо-генетичний», «прихований», або «творчо-переосмислений», частково навіть «інтерпретаційно-трансформаційний». Закарбовані у пам'яті розповіді про відьом, чаклунів та інших героїв народних оповідей, почуті від сільських «балагурів» ще у дитинстві та юності, оживають у

його творах новими яскравими барвами, часто концентруючи навколо себе основну сюжетну лінію оповіді. Саме завдяки міфологічним мотивам авторові вдається надати й утримувати у своїх оповідях відчуття постійної інтриги, таємничості, навіть містичності.

Перш за все варто зосередитися на часі та просторі, описаних у його творах. Дія найчастіше відбувається вночі або ввечері, та ще вночі перед Різдвом або ввечері перед Івана Купала. Це час сакральний, міфологічно-казковий, час, призначений самим народом для таємничих, магічних дій та чудес.

Дуже влучно про такий «казковий» міфологізм творів письменника висловилася дослідниця Н. Марченко: «Проте далеко не завжди у “Вечорах на хуторі...” все так просто. Гоголь розповідає казку, а у казки свої закони. І простір, описаний у повістях, іноді — казковий простір, і час — казковий... Скільки часу провів Вакула-коваль у Петербурзі, прискакавши туди верхи на чорті, аби добути у цариці черевички? А повернувся в село другого ранку (“Ніч перед Різдвом”). Куди потрапив дід у повісті “Зачароване місце”? Ніби все знайоме: з одного боку голуб’ятник, що у попа в городі, з другого боку хлів волосного писаря. А повернувся сюди вдень — і не зміг знайти цього місця... Казковий світ прикидається буденним, вони схожі, але вони — різні. Жах охоплює людину, коли ці світи змішуються, і вона перестає відчувати їх межі» [203, с. 6].

Досить часто у повістях М. Гоголя оживають міфологічні метаморфози, які можна віднести до ранніх етапів розвитку людської свідомості. Найбільшу увагу сконцентровано саме на фольклорних перетвореннях (зворотних та незворотних), у тім числі переодяганнях (рядженнях), підмінах, в яких можна простежити елементи давніх магічних ритуалів. Серед збережених листів письменника до матері дослідники часто згадують його прохання написати «ещё несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках. Если есть кроме того какие-либо духи или домовые, то о них подробнее, с их названиями и делами. Множество носится между простым народом поверий, странных сказаний, преданий, разных анекдотов... Все это будет для меня чрезвычайно занимательно» [Цит. за вид.: 203, с. 5]. Звичайно, такі описи М. Гоголь міг використати у творах, проте,

очевидно, що інформація, одержана ним із «перших уст» та пережита під час розповідей, почутих особисто, переважала. Цитування із творів письменника цілеспрямовано подаємо російською мовою, яка в цьому випадку дуже вигідно відтіняє, вияскравлює національні смисли, лексеми, стиль розповіді, що при перекладі зливаються із загальномовною канвою і бліднуть.

Знання народних переказів про русалок, відьом, чортів у М. Гоголя не поверхове, а досить глибоке. На сторінках його творів з дивовижною правдивістю оживає світ міфологічних уявлень, вірувань українців. Наприклад, М. Попович зазначив про те, що можна привести багато прикладів того, наскільки точно відображав він не лише етнографічні, а саме міфологічні реалії та їх символіку. Так, «червона свитка і свиняча пика» із «Сорочинського ярмарку» сприймалися поколіннями читачів як веселі жарти, а «майже через 100 років після Гоголя вчений-етнограф Зеленін виявив, що червоний одяг і образ свині у народній свідомості — атрибут “нечистих” покійників, в тому числі померлих чаклунів» [240, с. 63].

У цьому та інших творах Гоголь звернув увагу читача на народні прикмети, в яких також оживають давні міфологічні уявлення українців: «Будет продажа теперь!.. Недаром, когда я собирался на эту проклятую ярмарку, на душе было так тяжело, как будто кто взвалил на тебя дохлую корову, и волы два раза сами поворачивали домой. Да чуть ли ещё, как вспомнил я теперь, не в понедельник ли мы выехали. Ну, вот и зло всё!..» [55, с. 15]. Гротескно-кумедна мова, та й самі герої ранніх повістей М. Гоголя (чорт, сварлива баба, дяк зі своїми мовними викрутасами, безстрашний запорожець), як нагадує Н. Крутікова, своїми рисами сміливо рефлексують до українського вертепу, інтермедій, великодніх та різдвяних віршів, знання яких письменником не викликає сумніву. Вони також вирізнялися здоровим життєрадісним гумором, іронією над представниками інфернального світу [161, с. 8]. У «Сорочинському ярмарку», «Ночі перед Різдом» та інших творах спостерігаємо вигадливе переплетення сцен із реального життя й побуту українців та романтично-фантастичного, казково-легендарного. Згадана дослідниця пише, що «саме звернення до фантастики було

не звичайним інтересом до етнографічних матеріалів, бажанням блиснути “екзотикою” українського фольклору, а способом проникнення у психологію народу-творця, який втілює у витворах фантазії свої уявлення про життя» [161, с. 11]. М. Гоголь наділив інфернальними рисами не тільки окремих людей, а й навпаки, людські риси приписав представникам потойбіччя.

І не лише «Сорочинському ярмарку» притаманне таке глибоке, майже язичницьке розуміння автором міфологічної символіки. Зі ще більшою силою постають вони у повістях «Страшна помста», «Втрачена грамота», «Вій», «Вечір проти Івана Купала», «Майська ніч, або утоплена», «Ніч перед Різдвом». Варто зазначити, що повісті збірок письменника «Вечори на хуторі...» та «Миргород» є справді наскрізь пронизані народними мотивами, але ця народність не поверхова, не описово-споглядальна чи скопійована. Автор іде далі, глибше переосмислюючи народноміфологічні сюжети, використовуючи при цьому фольклор як першоджерело. Ще О. Гончар завважував, що «сюжети “Вія” чи “Страшної помсти” не мають прямих аналогів у нашому фольклорі, і все ж, гіперболізовані, вони сприймаються як витвори справді народної фантазії, настільки сам автор був народним за своїм світоглядом, характером, індивідуальною естетикою» [59, с. 246]. Фольклорні мотиви повістей тут є лише тим полотном, на якому письменник майстерно змалював свої художні образи. Міфологічні візії українців, віра в існування потойбічного світу і нечистої сили виявилися невичерпним джерелом для творчості М. Гоголя.

Дуже поетично у творі «Вечір проти Івана Купала» передана легенда про квітку папороті («Глядь, краснеет маленькая цветочная почка и, как будто живая, движется. В самом деле чудно! Движется и становится всё больше, больше, и краснеет, как горячий уголь. Вспыхнула звёздочка, что-то тихо затрещало, и цветок развернулся перед его очами, словно пламя, осветив и другие около себя» [55, с. 52]) та боротьбу за неї Петра з нечистою силою. У цій повісті згадується український танець «Горлиця», який одержав назву зі слів народної пісні («А дівчина горлиця до козака горнеться»); колоритно і гамірно змальовано українське весілля з рядженими (в чому простежується відгомін культу предків);

згадується навіть про те, як наші знахарі виливають переполох. Усе це разом робить зображувану дійсність купальського вечора яскравою та незвичайною.

Як спостерігаємо, фактично у всіх творах «Вечорів на хуторі біля Диканьки» колізії розв'язуються за допомогою нечистої сили (Грицько домагається одруження із коханою Параскою з допомогою цигана, у якому вгадуються риси чорта; Басаврюк допомагає Петрові добути багатство, а з його допомогою і дівчину; без русалки-панночки був би неможливим шлюб Левка і Ганни; виграє у карти в нечистої сили зниклу грамоту дід; Вакулі, як уже було згадано, допомагає чорт).

У повісті «Майська ніч, або Утоплена» також багато романтичних деталей, запозичених із народної культури. Зображуючи першу зустріч Левка та Ганни, М. Гоголь використав прийом ідеалізації героїв та оточуючої дійсності, до чого потім рецептують М. Старицький у пісні «Ніч яка місячна, зоряна, ясна...» та П. Куліш в оповіданні-ідилії «Орися». У повісті детально передано міфологічну легенду про те, як сотникова дочка через відьму-мачуху втопилася й перетворилася на русалку [55, с. 64–65], яка в ясні ночі «виходить грітися на місяці», адже, за народними повір'ями, місяць — русалчине сонце (подібний мотив зустрічаємо у Т. Шевченка — «Русалка»). Та й короткий опис зовнішності відображає народні уявлення про цю істоту: «Длинные ресницы её были полуопущены на глаза. Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца; но как чудна, как прекрасна!» [55, с. 78].

У творі не побіжно, а досить чітко виділяються складові, що свідчать про його міфологізм: міфологічний образ, за окремими визначеннями — міфема, або міфообраз (панночка-утоплениця, яка перетворилася на русалку) та міфологема (із збереженням усіх елементів фабули передано історію перетворення панночки на русалку).

➤ *Під міфемою тут мається на увазі «окремий елемент (реалія, ім'я, факт) міфологічного походження, що викликає певні асоціації-алюзії» [184, с. 335]. Р. Марків, не погоджуючись із таким визначенням, дефініціював міфему як «синтагматичний поділ тексту, який описує міфологічну подію, на окремі*

коротенькі сполуки на рівні речення, що в результаті дає міфему (сполучення слів) як структурну одиницю, знак міфологічної метамови»; термін, що виник «як результат теоретичних висновків міфологічної критики ХХ століття» [202, с. 50]. Автор натомість в ідентичному випадку використав поняття «міфообраз», яке означив як «образ, що функціонує у фольклорній системі, співвідноситься з міфологічно-ритуальною сферою національної чи інонаціональної традиції, володіє певною сукупністю ознак, що є основою для семантично-функціональної переорієнтації в ході трансформації у літературному контексті, яка виражається у появі чи зміщенні етико-естетичних смислових рівнів, розширенні семантичного поля, трансфігурації основних ознак, “евфемізації” та індивідуалізації образу» [202, с. 49].

Міфологема ж, відповідно, — це «міфічні сюжети, сюжетні схеми або мотиви, що структурують літературний твір» [184, с. 338] або «мотив, заснований на міфологічній архаїці та інтелектуалізований у відповідності до обраної автором моделі мікрокосмосу твору», який, постійно продукуючись, становить сьогодні, як і в минулому «стійку змістовну площину літератури у всі часи та у всіх народів» [24, с. 90]. Взаємодію міфообразу та міфологеми можна розуміти як «фрагмент» у контексті «цілого». Т. Бовсунівська, розглядаючи міфологеми (міфемі) «як варіант архетипу чи архаїчного міфу», поділяє їх на «зовнішні (з семантикою характеристики мікрокосму) (ліс, дім, світове дерево) та внутрішні (з семантикою характеристики мікрокосму та психогенної структури людини) (тінь, самість, предвічна жінка) в залежності від характеру охопленого в їх знаковій системі простору кодування» [24, с. 93–94]. Проаналізувавши зазначені класифікаційні характеристики константи, дослідниця приходиться до висновку, що «міфологема є літературною формою інтелектуалізації міфу, заснованою на притлумленні та занепаді його змістових складових» [24, с. 95].

Узагальнюючи попередні підходи та виробивши власну орієнтацію стосовно зазначеної термінології, Р. Марків розуміє міфологему як «генетично чи типологічно співвідносний з міфом сюжет, мотив чи образ й асоційовані з ним

*уявлення безвідносно до інших форм суспільної свідомості (мистецтва, релігії, науки), а стосовно лише самого міфу. Вона (міфологема) має значний потенціал до смислового перетворення в межах інших знакових систем (фольклору, літератури) при збереженні основних формально-змістових ознак» [202, с. 49]. Не зовсім чітко тут прокоментовано поняття «образ», яке фігурує і на рівні дефініції міфообразу, і на рівні міфологеми. За структурою, якщо міфообраз розглядати окремо, то логічно вважати його міфемою, яка може виступати складовою міфологеми.*

*Власне, поняття «міфологізм літератури» стосовно попередніх дефініцій виступає як спосіб творчої реалізації міфологічних образів та міфологем, а також їх частин, «уламків», які трансформувалися в авторський твір через посередництво фольклору, «переплелися» із його сюжетом, фактично увійшли до нього або тільки згадуються, наприклад, у вигляді паремій.*

У «Страшній помсті» та «Вії» М. Гоголя тема страшного ніби виходить за національно-історичні межі, хоч і ці твори не позбавлені ноток гоголівського гумору. Сам автор писав: «“Вий” есть колоссальное создание простонародного воображения... Вся эта повесть есть народное предание» [Цит. за вид.: 186, с. 21]. Але, як зазначають деякі критики, «фольклорні мотиви повісті є лише канвою, на якій письменник малює своєрідні художні образи. На першому плані у «Вії» — образи простих людей. До їх кола належить і головний герой — Хома Брут. Йому протиставлено сотника, котрий звик керувати і не терпить заперечень» [186, с. 21]. Таке реально-класове трактування твору суперечить його авторській сутності. Фольклорно-міфологічна «канва», на якій зображено образи та події «Вія» не менш, а більш цікава, ніж «класовість» героїв; події дійсні тут поступаються першістю міфологічним. Особливо варто звернути увагу на міфопоетику образу Вія, якого можна вважати збірним за фольклорними ознаками (міфологічна модель образу збережена) витвором авторської фантазії. У творенні цього образу використано принцип «відштовхування» (У. Далгат) від фольклорного зразка, спостерігається своєрідне авторське «долання» традиції в її ж межах, яке все-таки переможене тяжінням до народноміфологічного.



➤ Як зазначає К. Дронь у монографії «Міфологізм у художній прозі Івана Франка», міфопоетика — це «міфологічна фактура, інкорпорована в художню структуру фольклорних чи індивідуально-авторських текстів у вигляді міфем і міфологем. При цьому під “міфопоетикою” розуміємо широку ейдологічну категорію, що охоплює не лише міфемі й міфологеми, а й міфологічні принципи образотворення та моделювання часо-просторових вимірів художнього світу, а також міфологічно марковані, або міфосмислові, чи ще квазіміфологічні образи-топоси, образи-концепти-віддалені, художньо трансформовані паралелі, алюзії, асоціації з тим чи тим образом, мотивом, сюжетом міфологічного походження, естетично видозмінені відгомони міфологічних вірувань та уявлень» [91, с. 6]. Визначення децю громіздке, проте відбиває основні аспекти семантики поняття.

В основі повісті М. Гоголя «Страшна помста» лежать народні перекази, пісні, думи, пов'язані з дійсними історичними подіями в Україні «біля Дніпра». Але їх опис настільки завуальовано міфологічним сюжетом, що не відразу вгадується алегорія. Це поява на весіллі сина «есаула Горобця» «колдуна» у вигляді бравого козака, який при піднесенні батьком ікон для благословення увесь змінюється («...Нос вырос и наклонился в сторону, вместо карих, запрыгали зелёные очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак — старик» [55, с. 144]). І хоча старші люди передрікали: «Беда будет!», проте це не спинило гуляння. Введення у текст міфемі на самому початку твору використане автором насамперед для створення своєї інтриги до розвитку сюжету і спрямоване безпосередньо на читача.

У творі знаходимо відомості про те, хто за народними уявленнями, міг стати чаклуном. Для передачі міфологічного мотиву передбачення письменник використав (прийом загалом не новий в українській та світовій літературах) форму сну, із розгадуванням яких в українців пов'язано дуже багато легенд. За сюжетом, Катерина розповідає своєму чоловікові Данилу сон: «Снилось мне..., что отец мой есть тот самый урод, которого мы видали у есаула. [...] Будто я стояла перед ним, дрожала вся, боялась, и от каждого слова его стонали мои

жили. [...] Говорил: ты посмотри на меня, Катерина, я хорош! Люди напрасно говорят, что я дурён. Я буду тебе славным мужем. Посмотри, как я поглядываю очами! Тут навёл он на меня огненные очи, я вскрикнула и пробудилась» [55, с. 150]. Спостереження за батьком Катерини (колдуном), який живе не «похристиянски», набираючи козацької подобі; страх перед інцестом; мерці, які піднімаються з могил; відділення душі від тіла та підглядання за нею; передчуття смерті; зарізана в колісці дитина; божевілля Катерини; вбивство батьком доньки і святого схимника; блукання грішника по Україні та страшна його кончина, — ось неповний перелік складових міфологеми повісті, яку як легенду-билину в кінці твору автор вклав в уста сліпого кобзаря: «В городе Глухове собрался народ около старца бандуриста и уже с час слушал, как слепец играл на бандуре. Ещё таких чудных песен и так хорошо не пел ни один бандурист» [55, с. 171], який після всього проспіваного-розказаного й сам сприймається як образ міфологічний.

Варто відзначити ще й те, що гоголівські образи (реальних людей та міфообрази) дуже артистично-колеритні. Це визначає його талант бачити та по-своєму «загострювати» відповідні риси героїв у площині словесності настільки, що вони легко «вимальовуються» в уяві читача і, мабуть, тому легко піддаються театралізації та екранізації.

Досвід М. Гоголя, без сумніву, використовували і використовують українські письменники. Тому Л. Новиченко наголошує: «Гоголівські уроки, чарівницькі гоголівські асоціації й рефлексії оживали в творчій свідомості українських письменників, по-перше, коли вони входили в розкішний, хоч часом і тьмянуватий світ національно-фольклорної фантастики і міфології. Прикладів тут безліч, від П. Куліша й О. Стороженка до Валерія Шевчука» [224, с. 35].

Мабуть, найбільше із українських письменників аналізованого періоду перейняли гоголівським методом переосмислення міфологічних сюжетів та образів П. Куліш (його російськомовні оповідання «Коваль Захарко», «Огненный змей» та ін.) та О. Стороженко. При прочитанні його творів досить часто зринають змістові, образні, навіть стильові паралелі й асоціації (наприклад, чорт із повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдом» дуже близький до Стороженкового

Трутика із «Закоханого чорта»), до чого літературознавці ставляться по-різному: то із гострою критикою, то поблажливо, а то й із захопленням, оскільки «україномовний» О. Стороженко, запропонувавши свої сюжети та оригінально, тонко використавши гоголівську манеру, можливо, навіть спростивши її, свого часу зробив їх ближчими та доступнішими ширшому колу читачів. Стиль та характер оповіді, що ведеться у М. Гоголя від імені «Рудого Панька», а в О. Стороженка — від імені «діда», в обох випадках характеризувано як «від розповідача», «особа якого, — за визначенням О. Галича, — виражається виключно його мовленнєвою позицією, що різко контрастує з тими літературними мовними нормами, носієм яких у творі незмінно виступає його реальний автор-творець» [49, с. 150].

У народній творчості й літературі, та й загалом в українській культурній традиції дуже яскраво виділяється тема «гри з нечистою силою». Про це свого часу згадував С. Кримський, аналізуючи архетипи української культури: «Тут головне — народна профанація таємничої сакральності. Улюбленою сценою вертепного театру в Україні завжди було суперництво козака з чортом, який за усієї своєї підступності зазнає поразки і стає предметом висміювання та зневаги. Гумористично-гральне подолання нечистої сили проходить через увесь український фольклор та дістає розкриття, зокрема, у тій панорамі життя України, що її зобразив Гоголь» [150, с. 317]. Ця риса, на думку вченого, стала по суті архетипною стосовно характеристики українського менталітету і, певною мірою характеризуючи своєрідність та особливості української культури, дуже виразно зрецептувала й у творчість О. Стороженка.

Особливо цікавим з цього погляду є оповідання письменника «Закоханий чорт», у якому через взаємовідносини Кирила Келепа та чорта Трутика й відьми Одарки передається своєрідне «загравання» між реальним та міфічним.

➤ *Образ чорта дуже неоднозначний як у народному баченні, так і в науковому потрактуванні та рецетивному відображенні його в художній літературі. Назву його виводять від Чорнобога (в народному світогляді є антиномією Білобога), яким чи то був сам, чи його вірним слугою.*

Зовні це, як правило, зооморфно-антропоморфна істота, проте, за народними уявленнями, у власному вигляді з'являється рідко, частіше — в подобі будь-якої тварини, козака, парубка, панича, родича, навіть священика і т. д. У таких образах чорти виступають тими вигадливими спокусниками, які будь-яким способом бажають заволодіти людською душею. Саме в такій якості найчастіше зустрічаємо його на сторінках прози Ганни Барвінок, О. Стороженка, П. Куліша. У М. Гоголя ці істоти такі, як описує В. Супруненко: «Маленькі, чорненькі, вертляві, з ріжками, свинячим п'ятачком, копитцями і хвостом, вони були всюдисущі та надзвичайно живучі» [274, с. 123]. Доповнює це уявлення опис О. Таланчук: «Він весь у шерсті; морду має собачу; ніс довгий, гачкуватий або свинячий; цупині ріжки, бороду й ноги. Руки в нього з пазурами на пальцях, зуби вишкірені, очі червоні» [277, с. 203]. Очевидно, через чортову «всюдисущність» українці намагалися не згадувати його, при потребі називаючи численними «псевдонімами», такими як «той», «безп'ятко», «милий», «щезник», «хвостатий», «лукавий» й іншими.

Здебільшого за чортом утвердилася символіка зла. В. Галайчук зазначає, що «як узагальнене поняття “нечистої сили” чорт може замінювати майже всіх інших демонічних істот» [48, с. 7] і відніс його до «найархаїчніших пластів української демонології, пов'язаних з уявленнями про потойбічне існування душ та зоолатричними віруваннями. У “давності” персонажа переконує й те, що образ чорта в демонологічних уявленнях українців доволі розмитий і як самостійний персонаж у сюжетних текстах фігурує порівняно рідко» [48, с. 7]. Проте окремі вчені відзначають бінарність цих істот у діях, особливо коли говорити про дохристиянські вірування слов'ян. Деякі народні казки, легенди, перекази зберегли оповіді про те, як вони іноді навіть допомагають людям, особливо бідним. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) щодо цього зазначав: «Християнство в надприродні сили внесло певну систему. З бігом часу на чолі всіх злих сил став чорт, що тепер став зватися дияволом, сатаною чи демоном, і йому помалу підпорядковувалися всі інші сили: володарі хати й природи та

*шкідники життя — усі вони стали зватися бісами, і всі за християнства перейшли в силу злу, нечисту» [208, с. 138].*

*У своїх судженнях про чорта В. Войтович спирався на думку В. Гнатюка, котрий вважав цей образ «фольклорним за походженням, але дуже потерпілим під впливом християнства, через що він утратив свої первинні ознаки» [47, с. 591]. Автор також вважає, що «чорт» — це «родове поняття, яке обіймає всю нечисть», апелюючи до думки П. Рибнікова, який «розрізняє у фольклорі два різні за походженням персонажі: диявола і чорта» [47, с. 591], у зв'язку з чим такі його різновиди, як «вій», «сатана», «дідько» і т. п. мають відмінні функції та кожен відповідає за окремий вид зла, яке несе людям, з чим не повністю можна погодитися. Російська дослідниця Е. Померанцева в праці «Мифологические персонажи в русском фольклоре» написала, що «це образ, який хоч і спирається на давні, дохристиянські уявлення, але явно значно пізніший, забарвлений біблійними мотивами» [239, с. 116]. Певною мірою урівноважує цю дискусію стаття О. Березович і Л. Виноградової в етнолінгвістичному словнику «Славянские древности», в якій чорт має статус «центрального персонажа слов'янської (та європейської) міфології, продукт взаємодії церковно-книжних уявлень про богопротивників, носіїв абсолютного зла, й архаїчних народних вірувань про злих духів, присутніх в земному просторі. У народній демонології трактується неоднозначно: і як втілення нечистої сили взагалі, і як особливий міфологічний персонаж з індивідуальним набором ознак» [16, с. 519].*

*Щодо трансформації образу чорта в літературній прозі (переважно — малій), то тут дуже слушною є думка О. Таланчук про те, що у ній «він виступає не як згубник людських душ, а як жертва. [...] Комічна природа цього образу випливає зі специфіки жанру новелістичної казки й карнавальної сміхової культури, не маючи нічого спільного з жахливим демонологічним персонажем, який постає в легендах і народних уявленнях про чортів» [277, с. 207]. Саме таким бачимо цей образ у «Вечорах на хуторі...» М. Гоголя, в оповіданнях «Чорт у кріпацтві» Ганни Барвінок та «Закоханий чорт» О. Стороженка. Такі оповіди*

*про цих міфологічних істот вміщені й у 8 розділі «Рассказы о чертях» «Записок о Южной Руси» П. Куліша [175, с. 39–41].*

Стосовно оповідання О. Стороженка «Закоханий чорт» Р. Крохмальний зауважив, що воно «розкриває козацький характер на тлі романтичних картин зіткнення інфернального, профанного та сакрального. При цьому хрещений козак товаришує якийсь час із представником інфернального світу та чарівною молодою відьмою», додаючи, що «образ — закоханий чорт — оксиморонний. За своєю природою нечистий не може мати світлих почуттів» [160, с. 573]. Метафорично-бурлескним (за формою та змістом) проявом такої «оксиморонності» є фраза, якою закоханий чорт «божиться» перед відьмою-Одаркою, що виконає все, що її «душа бажає»: «Зроблю, ей же ей, зроблю, — каже козак, — заприсягаюсь тобі пеклом, сатаною і Фернагієм, — щоб мені не згубити ні одної християнської душі, щоб мені провалиться у ополонку після Ордані... от що!» [273, с. 82].

Розпізнавання Кирилом Келепом в Одарці відьми, а в козакові — чорта відповідає народному баченню цих міфологічних персонажів, що засвідчує рецепцію на рівні візуальних рефлексій, відображених автором: дівчина була «як виточена, а довга коса, чорна, як гадюка, так і обвивається круг тонкого стану і аж до повних литок достає. Повернулась з плечей — ще краща; тільки роздивився дід — аж хвостик! Так собі, невеличкий, та, матері його біс, — хвостик! Виходить, що дівчина — відьма», а на козака глянув — «аж і в того хвіст такий довгий, як у хорта, так їм виграє, як кіт перед мишею. “Еге, так от воно що!” Тут догадався дід, що чортяка та закохався у відьму» [273, с. 83]. Та й спосіб «переміщення» відьми описано вельми традиційно: «Відьма сіла на мітлу, кивнула головою до діда, високо звилася угору і, порівнявшись з зірочками, полетіла у свою хату» [273, с. 87]. Можемо стверджувати, що відображені час і простір у творі дуже по-казковому хиткі. Змінюючи свою особистісну сутність, Одарка-відьма змінює і простір свого буття. П'ять років, за які вона перетворилася із відьми на звичайну жінку, також пройшли по-казковому швидко, без особливих змін у героях, і складається враження, що всі ці роки Кирило Келеп

не злізав із коня Трутика, який, як і обіцяв, вірно служив йому, за що ще й поплатився своїм життям, бо зрадив принципам свого світу, свого буття.

➤ Етимологію слова «відьма» виводять від «відати», тобто володіти таємними знаннями, навіть про ворогів (звідси — «ворожка»), та й сама через свої дії ставала ворогом соціуму. У житті так метафорично називають недобру, сварливу жінку (дефемізм) або людину з надприродними властивостями.

Українські народознавчі дослідження містять досить багато різної інформації про відьом. Ці людино-демонічні істоти («подвійна природа») можуть уособлювати в собі як конкретне, так і абстрактне зло; мати вигляд звичайної людини або страхітливий («бліде, зморшкувате обличчя, крючкуватий ніс, що ловить всілякі запахи, великі пожадливі губи, кожне око по п'ятаку, нерухомі повіки...» [274, с. 127]; бути молодими і старими; природженими («родимими») і навченими; мають властивість перетворюватися (перекидатися) у тварин (наприклад, у собаку), речі і т. под., діляться за «фахом: роблять шкоду тваринам (найчастіше коровам) або людям, викрадають місяць, хоча бувають й «універсальні»; насилають стихійні лиха (скажімо, утримують дощ «у горщику на печі», тим самим провокуючи спеку). У Карпатах «родимих» відьом називають босорканями. Вдень це може бути вродлива жінка або дівчина. А вночі, як описує О. Шалак у відповідному розділі колективної монографії «100 образів української міфології», — «неохайна стара карга із розпуценим сивим волоссям», особливостями якої є «вуса, відсутність грудей та інших статевих ознак, брови, що зрослись на переніссі, два ряди зубів, невеличкий хвіст або курячі лапи» [310, с. 210], що іноді асоціюється із казковою Бабою Ягою. Стати навченою відьмою (найчастіше за бажанням) можна було від чорта, продавши йому душу, від «родимої» відьми або давно навченої. Для цього, як зазначає О. Шалак, проходили страшний «богохульний» іспит, пов'язаний із «актом потоптання ікони, прочитання молитви “навпаки” перекиданням через ніж, вилізанням на придорожню фігуру догори ногами. Відьма також умиває свою ученицю чарівним наваром, після чого та вилітає в комин і повертається вже відьмою. Однак навчання закінчується в Києві на Лисій горі, куди відьми літають

у великі свята на раду з головними відьмаками та всілякою нечистою силою» [310, с. 211]. До ініціаційних перетворень В. Войтович також відносить «роздягання догола», «звертання до хатнього порога», «двобій на межі» [47, с. 71]. Відьма може «зробити» із людини вовкулаку. О. Шалак також пише про те, що «піч, бовдур, коцюба, рогач, віник, мітла у відьомській практиці мали величезне значення і ще раз засвідчували причетність відьми до всіх ритуалів, пов'язаних із господарством» [310, с. 213].

Відьми вважаються знаними травницями. Траву й коріння збирають на Купала, виходячи «в поле чи до лісу оголеними із розпущеним волоссям, що додавало їм магичних здібностей, посилювало їхній зв'язок із потойбіччям». Також у купальську ніч вони, за повір'ям, охороняють квітку папороті (у деяких місцевостях цим займаються чорти).

Висловлюючи зловісні закляття, відьми роблять «закрутки» посеред житнього чи пшеничного поля, що хворобами та бідами відображаються на людях, які збирають урожай.

У різних регіонах існують свої магичні «способи» розпізнавання відьом, про що також зазначено у статті О. Шалак [310, с. 214], проте навчених відьом розпізнати дуже важко, оскільки зовні вони нічим не відрізняються від інших людей. Іноді єдиною зовнішньою, та й то прихованою, їх ознакою є маленький хвостик. За народними переказами, відьма знається з чортом. Іноді він має владу над нею, подекуди, за переказами, вони «паруються». У побутовій та народнообрядовій магії українців, як й інших слов'янських народів, існує чимало текстів та предметів-оберегів від відьом [40, с. 299], а також повір'їв про їх символічне знищення (рідше — «навернення») та смерть. Досить розлогу характеристику людей «з демонічними властивостями та ознаками» подає Н. Войтович у монографії «Народна демонологія Бойківщини» [46, с. 228].

У романтичну прозу образ відьми зрецептував у своїй бінарній семантиці: то він іронічно-жартівливий, як у «Вечорах на хуторі...» М. Гоголя та «Закоханому чорті» О. Стороженка, то має зловісне начало, як в оповіданнях Ганни Барвінок (наприклад, «Забісована дівчина Настуся»), від впливу якого



означаються і способи убезпечення (як у «Королівщині» — «наш дід умів од відьом замовляти»). Розповіді про відьом («Рассказы о ведьмах») також опубліковані у 6 розділі «Записок о Южной Руси» П. Куліша [175, с. 35–37].

Образ чорта Трутика в оповіданні О. Стороженка «Закоханий чорт» дуже суперечливий, навіть «антропонімічний». Він постійно «ковзає» між світами, вагаючись у своїх діях, фактично жертвує собою заради кохання, через що і знищують його «пекельники». Особливо це помітно в епізоді, де він пояснює Кирилу, ніби виправдовуючись, як закохався у відьму: «Е, братіку, — каже чорт, — і у нас є серце, таке ж, як і в вас, і з тим же проклятим коханням! Як же б ми вас і скушали, коли б не знали, яке серце у людей? А маючи серце, як його устережешся?» [273, с. 88] Як доброму товаришу розповідає Трутик Кирилу Келепу про пекло. Особливо націоналізовано-легендарним та історично обіграним, з прив'язкою до конкретних історичних осіб і подій, хоч і не без елементів гіперболізації, виглядить епізод про те, чому бояться та не пускають до пекла козаків: «Понапиваються гарячої смоли, — розказує чорт, — як тії горілки, позалазять у печі та й почнуть шпурлять звідтіля головешками. Раз трохи пекла не спалили!.. Або ляже на сковороду та й звелить підпалювать себе! Печеш його, печеш, аж шкура на тобі тріскається, а він тебе лає, кепкує з тебе та кричить на усе пекло, що змерз. Біда з ними!.. Де вже допекти їх вогнем: уже як їх шкварили ляхи, та й ті нічого не доказали. І у пеклі того не вигадась, що вони з ними робили. Наливайка пекли у мідному бичу: уся Варшава збіглася послухати, як зареве бик, та нічого й не почули — істлів, сердешний, на вугілля, а голосу не подав. Що ти вдієш, коли живого не дошкулиш, а то щоб мерлого!» [273, с. 88–89].

З іншого боку, наближення такого фантастичного до реального не заважає О. Стороженкові через звернення до народної словесності використовувати текстові контамінації у вигляді казково-оксиморонних кліше, що виявляється у діях та домовленості козака та чорта: «Слухай, Кириле, — каже чорт, знявши шапку і вклонившись, — поможи мені у моїм ділі, а я тобі у великій пригоді стану». Відповідь була у цьому контексті також очікувана: «Добре, — каже дід, —

чом доброму чортові не допомогти!» [273, с. 88], де під словом «чортові» неважко встановити первинне «чоловікові».

Окрім того, в авторському тексті з глибин народної пам'яті зринає далеко не християнське бачення представників «нижчої» міфології (подібні описи пізніше поетично оживуть у «Лісовій пісні» Лесі Українки, навіяні волинськими спогадами): «...Йдуть собі лісом, а тут із-за кущів то виткне морду лісовик з зеленою, як трава, бородою, то вискочить вовкулака, підперезаний червоним поясом, то стрибають з гілли на гіллю упирі у німецьких галанцях, і всі ж то низенько і привітно їм кланяються. Далі як пішли понад Лиманом, то й перелічити не можна, що тих чортенят повискакувало з болота». І ніякого страху перед цими істотами не відчувається: «Дід розказав, що бісенята, поки ще молоді, то зелені, як осітняги, — нема у їх ні ріжків, ні кігтів. Та й втішні ж, розказував: бігають, крутяться, плигають, як жаби, граються, як кошенята: пірне у воду, а ніжки висуне з болота та й дрига» [273, с. 89–90].

У творі також використано досить популярні у прозі доби романтизму ремінісценції із народних міфологічних легенд та переказів про відьом «вроджених» і «роблених» (або «“родимих”, “які знають від себе” і “вчених”»), які «продали душу нечистому» [48, с. 202–203]) та способи переходу із профанного в інфернальний стан і навпаки. В. Галайчук, який досліджував міфологічні тексти, записані на Поліссі, зазначав, що «вчену відьму зазвичай вважали “лютішою”, адже вона здобувала лиходійні знання свідомо. Родима ж могла своїх знань і не використовувати. Водночас родимі відьми були нібито сильніші від навчених» [48, с. 203].

Розповідь Одарки («Закоханий чорт» О. Стороженка) про те, як вона стала відьмою, бо підглядала за своєю матір'ю, ослухавшись її, свідчить про те, що дії такої особи трималися в таємниці від інших людей, але перебування їх у соціумі взагалі було звичною справою («А, неслухняна дитино! — закричала не своїм голосом, — підгляджувати? Не будеш же мене корить, я з тебе таку ж зроблю відьму, як і сама! — Перегнула мене через мітлу і помчала. Опам'ятувалась вже я аж на Лисій горі біля Києва...» [273, с. 92]). Одарка засвідчує (так, ніби це було

саме собою зрозуміле), що нічого дивного не було б, якби Кирило навіть бачив їхні шабаші на «Лисій горі»: «Нічого мені вам казати, що там діялось: ви й самі, може, не раз там бували, так знаєте...». Так само по-народному легко в текст введено епізод про відьомську метаморфозу: по дорозі до пустельника, аби легше подолати шлях, Одарка все ж використовує свій інфернальний стан, перекинувшись на «хортицю».

Зміст оповідання «Закоханий чорт» засвідчує фактично «боротьбу» інфернального (в образі Трутика) із сакральним (в образі пустельника зі святих гір). Посередником у цій боротьбі виступає звичайний козак-християнин Кирило Келеп, котрий (не був би він козак) не тільки вірою, але й хитрощами заставляє чорта служити йому та сприяє не лише перемозі сакрального (Одарка знову стала християнкою — спасла свою душу), але й має зиск із цього, бо, ще відразу закохавшись у дівчину, таки одружився з нею та мав добру дружину.

Важливою авторською ознакою міфологем (міфологічних образів) М. Гоголя та О. Стороженка є та, що містично-магічне начало у них через переосмислення долається естетичним, яке виходить на перший план.

Про такі перетворення «неприроджених» відьом, коли вони шкодили коровам та людям більш розлого йдеться також в оповіданні Ганни Барвінок «Сирітський жаль». Головна героїня Галя, згадуючи своїх покійних батьків та життя із ними в достатку, розповідає, що мали вони три корови та «до їх і відьми не ходили», бо «наш дід умів їх замовляти, — тільки треба було три слові сказати, як іти доїти...» [11, с. 49].

У цьому ж творі описано цікаві епізоди, що, виринувши із глибин народної свідомості, отримали нове життя, будучи вплетеними в канву авторського твору. Перший характеризує відьом як істот злобливих, бо «як відьма на кого розсердиться, уже оддячить. Вона хоть чим, хоть чим перевернеться» [11, с. 49]. При цьому дізнаємося, що відьми — це найчастіше звичайні жінки, проте дволикі, які у певний час (як правило вночі) можуть набирати інфернальних властивостей і навіть зовнішніх рис. У зазначеному епізоді така жінка посварилася із москалем, який у неї був на постої, перевернулася у муху та й не давала йому спати. Він її

упіймав та «у пляшечку й зачинив». А вранці побачив жінку, яка лежить і «не дише», бо «у їх тільки душа вилітає, а тулуб їх застається» [11, с. 49]. «Муху»-душу випустив москаль тільки тоді, коли жінка «заріклася» більше так не чинити. Отже, показана вразливість відьми — можна відділити душу від тіла.

У другому епізоді йдеться про те, що відьма «неприрожденна» після смерті «ходить та й ходить з того світу до своїх дітей». Що це була саме вона, дізналися, коли «одкопали яму, — відьма лежить боком, а краска з лица як не присне». Дуже рідкісним місцевим «міфологічним забобоном» є використаний запис про те, що «якби прийшли дві дочки та потерли червоною суконкою, то б засміялась» [11, с. 49]. У тексті йдеться й про обереги від таких відвідин: «Невістка, як лягає спати — огрядить, було хрестом хату, піл, дитину [...]; от свекруха уночі як прийде, то ноги топче-топче невістці: так їй нудно, що дитина висить у колісці, а доступиться не можна» [11, с. 49]. Проте й такі заходи не завжди допомагали, бо «вони й хату покинули, і попові сказали».

Третій епізод містить відомості, як одна жінка «хотіла навчитись відьмувати», тому звернулася до «навченої» відьми, аби і її навчила. Коли ж прийшла до неї «в глупу ніч» та побачила, як після відьминого свисту сповзлося всякої «гадини», бо «то відьми встають з того світу, а то й так мерці ходять» [11, с. 49], то й відмовилася від свого наміру. Ці три зазначені епізоди майже у такому ж звучанні введені письменницею і в сюжет оповідання «Королівщина» [11, с. 49].

Про подібні перетворення йдеться також в оповіданні Марка Вовчка «Чари», де Химка, обізлившись на Тимоша Задорожка за те, що він її розлюбив, вдалася до відьми — знайшла «стару чарівницю в бору». Казково-стилізований тип розповіді розпочинається не менш казковим зачином: «Жив собі старий козак Задорожок з жінкою» [45]. Сама ж відьма описана на зразок Оха із однойменної казки: «Чи довго вона йшла, чи недовго, коли дивиться — стоять два превисоченні дуби, а поміж дубами сидить стара жінка, стара-старенезна, аж мох її покрив» [45]. Проте діє вона в дусі народних переказів про відьом — дає Химі «пірце наговорене», і таким способом перетворює її на відьму, бо дівчина враз

почула «в собі нелюдську силу», то «скинулась ластівкою», то «перекинулась старою бабою», її заклинання та прокляття мають здатність збуватися, в чому простежуємо відголоски міфологічних уявлень: «Лети ж, молода, пташкою, а ви дружки, за нею! Щоб ви до віку вічного літали й щебетали!» [45].

Цікавим міфоелементом оповідання Ганни Барвінок «Сирітський жаль» є розповідь про те, як на вечорницях дівчата жартома «дівку заплакали». Сміючись, поклали Галю на лаву, як мертву й стали по ній «голосити». Коли ж «стали її будити — не встає; вони її з лави волокти, — думка така, що дурить, а у її й духу нема» [11, с. 50]. Йдеться про використання обрядових сакральних текстів не за призначенням (адже голосіння виконуються лише над тілом померлого).

Твір Ганни Барвінок «Забісована дівчина Настуся» трансліює народні міфологічні уявлення про вовкулак, які також можуть бути «природженими» або «зробленими». Головний герой Грицько був «зробленим» вовкулакою, та ще й на певний термін — «три місяці», тому «Грицьків нещасливий і вбогий батько тим часом ходить по селах да об'являє людям про Грицькову пригоду, благаючи, що як вовка в полі чи в гаю хто побачить, нехай гукає, мов Грицька кличе [...] дак він почує своє ім'я святе, вовкулакуючи, дак і годі вовкувати, бо то не природжений вовк, а зроблений» [11, с. 272]. Перехід межі між профанним та інфернальним (метаморфоза) відбувається через «заворожене насіння проклятуще», дане для доньки Марусі її відуюхою-матір'ю, Мурашчихою, яке він «взяв нехотя, бо нечиста сила, як бачите, взяла гору над чистою, чортяча сила — над янгольською» [11, с. 271]. Те, що акт перетворення відбувся на очах у людей, надає оповіді достовірності, притаманної народному наративу: «Гриць — не приведи Господи такого бачити й чути — круть! І побіг, і побіг із села вовкулаком, попустивши хвоста» [11, с. 271]. Оскільки герой був вовкулакою тільки тимчасово, то вже із його пізніших розповідей дізнаємося, які випробування довелося перетерпіти хлопцеві у вовчій шкурі, навіть голодом, бо «вовкулака їсти падло гидує», тому підкріпленням йому було, коли «підкрадешся да й візьмеш хліба з торби в орачів» [11, с. 271].

Різними були у нього стосунки і з самими вовками. Чи не з таких відносин походить прислів'я «Серед вовків жити — по-вовчому вити»? Як правило, такі подробиці є таємними знаннями. Тут же у розповідях персонажа відбувається розвінчування міфологеми через прийом казкової розмови між тваринами та передачі бачення усього їхніми очима: «От вовки тебе й посилають на провідки, де яку скотину потягти, бо вовкулаку собаки не так чують, а вовка чують. Котра скотина призначена вже вовкові, то вона в полі так наче горить огнем оддалік цілий тиждень» [11, с. 271].

Зворотній шлях перетворення вовкулаки на людину був також пов'язаний із сакральним предметом переходу (казковий прийом) — перевеслом, очевидно тому, що перевесло мало стосунок до хліба (ним в'язали сніп), який для слов'ян завжди був священною субстанцією: «“А під шкурою в вовкулаки (розказує, було) пояс із перевесла”. І як те перевесло на самому Грицькові порвалось, дак він і зробивсь чоловіком...» [11, с. 271].

Запис «Превращение в вовкулаку», надрукований в «Записках о Южной Руси» П. Куліша, також містить багато спільних пояснень про вовкулак [175, с. 34]. Деякі пояснення щодо формування образу вовка (і вовкулаки) та ставлення до нього в українській, зокрема і регіональній, культурі проаналізував В. Давидюк у дослідженні «Культ вовка на Поліссі у контексті історії і фольклору» [70, с. 167–182].

➤ У народній свідомості вовкулака («вовкочоловік» або «чоловікововк») закріпився як людина-перевертень, тобто людина, яка може циклічно (або на певний час) перетворюватися на вовка чи назавжди перетворена у цього звіра. Так серед народу метафорично називають також людину непривітну, понуру, недобру.

Вовкулаки, як і відьми, поділяються на «вроджених» та «обернених». Перші «народилися під певною планетою», а також могли народитися у жінки, котра, будучи вагітною, зустріла вовка. «Обернені» вовкулаки, за народними уявленнями, - істоти, які страждають більше, ніж вроджені, живуть у барлогах, у лісах, але «зберігають людський внутрішній світ».

*Перетворившись на вовкулаку, людина повністю вкривалася звірячою шерстю, ставала на чотири лапи, а тому тікала від людей. Вовкулака першопочатково, очевидно, пов'язувався із культом вовка як першопредка-тотема, який вважався покровителем роду; вовком-воїном та з ініціаційними обрядами. О. Шалак у відповідній статті наводить приклади цікавих легенд про вовкулак, з яких дізнаємося, наскільки глибокий цей міфологічний образ у народній культурі [311, с. 225–232].*

*Зокрема, В. Супруненко виділив способи, якими можна було людину обернути на вовкулаку: «На вовка теща могла обернути зятя за те, що він погано поводився з її дочкою; дівчина, кинувши стрічку на хлопця, який її зрадив, робила його вовкулаком; жінка, пов'язавши на шию чоловікові мотузку, домагалася того ж. Вовкулаки цієї категорії були жертвами відьом і не мали над ними ніякої влади» [274, с. 134]. «Обернені» вовкулаки за деякий час могли повернути собі людський вигляд, а «вроджені» жили в сім'ї, як звичайні люди, а вночі могли перетворюватись на вовків і винищувати худобу.*

Усі ознаки «оберненого» вовкулаки Ганна Барвінок художньо відтворила в образі Грицька із розглянутого вище оповідання «Забісована дівчина Настуся».

Зовсім по-іншому вибудовані міфологічні інтерпретації в оповіданні Ганни Барвінок «Русалка». У творі спостерігаємо взаємодію, органічне переплетення «двох рівнів» у реалізації сюжету: «реального (людського)» та «міфічного» (Р. Марків). Реальна історія про трагічну долю і кохання сироти Оленки-русалки ніби вписана у межі міфологічних уявлень та переказів про русалок на Чернігівщині — батьківщині письменниці, де вона часто записувала від старших людей цікаві оповіді, а також впорядковувала фольклорні записи свого чоловіка П. Куліша і його інформаторів (вірогідно, що деякі з цих записів увійшли до фольклорно-етнографічної збірки «Записки о Южной Руси», виданої у 1856–1857 роках).

➤ *К. Юнг вважав русалку, як і відьму «анімою», незаперечною природною данністю, «більш інстинктивною попередньою сходиною чаклунської жіночої постаті» [330, с. 40].*

Свідчення вчених, як і записи фольклористів про русалок, що відображають народний погляд на цих істот, дуже строкаті та різноманітні як за способом «змалювання» їх зовнішності, так і за функціями, які їм приписують на різних територіях України, не кажучи вже про Слов'яницину загалом. Очевидно, тут продуктивною є думка Л. Виноградової, котра вважає, що це «найбільш варіативні образи народної демонології» [42, с. 495]. У регіонах їх називають мавками (нявками), русалками, лєтавицями і т. д.

Русалками вважають «молодих дівчат-потопельниць» або які померли, будучи зарученими, але не пошлюбленими (рідше — молодих жінок), і дітей, які померли нехрещені або тих, котрих вночі «мати приспала» та ін. Вони, як правило, вродливі, бліді, іноді «пальці на ногах з'єднані перетинкою, як у гусей» [47, с. 449], чи вони взагалі з риб'ячим хвостом, що мало притаманне баченню українців; в білих сорочках або без одягу, прикриті довгим «зеленавим», білим або «світло-червонястим» волоссям, з прозорими, зеленими або чорними очима; це і малі або (що частіше) нехрещені голі діти чи «потерчата», які проявляються як світлячки на болотах і т. п. Такий вид русалок, як померлі нехрещені діти (К. Юнг писав про те, що «душа неохрещеного новонародженого щонайменше позбавлена можливості споглядання Бога» [330, с. 40]), уже апелює до християнства, що означає більш пізнє їх походження або відгалужену трансформацію семантики від «приспаних» чи задушених матір'ю дітей.

Стосовно цього цікаву думку висловив І. Нечуй-Левицький у праці «Світогляд українського народу»: «Тепер народ вірить, що русалки — то душі утоплених дівчат та нехрещених дітей. Але був час, що дітей зовсім не хрестили, і можна думати, що тоді народ мав русалок за душі дітей або за людські душі, котрі, по смерті людей, зоставались на якомусь водяному просторі і блукали по ньому, приставши до царства водяних духів» [223, с. 50].

Досить підставну, побудовану на вагомих спостереженнях класифікацію тих, хто перетворюється на русалок, репрезентував І. Денисюк. Учений до них відніс:

— «душі дітей, померлих нехрещеними;



- душі тих, хто народився у Русальний тиждень;
- душі померлих у русальницю;
- душі усіх померлих у різні часи (звідси наявність русалок жіночої й чоловічої статі різного віку), яким дозволено один тиждень, Русальний, погуляти на цьому світі;
- русалками стають старі діви, які до смерті зберегли цноту;
- коли один (одна) із зарученої пари помирає, то стає русалкою (назву “русал” теж виявлено), і йому (їй) на тому світі справляють весілля;
- “повною” русалкою стають ті, хто народився і вмер у Русальний тиждень, а хто тільки народився або тільки помер у русальницю, перетворюється у напіврусалку» [79, с. 99].

Русалки можуть жити у річках (інших водоймах, з яких виходять у певний час), болотах, на лугах, у полях (житях), у лісах і тільки там можуть проявляти своє «зловісне начало».

Вони пов'язані зі світом мертвих, що виявляється і в їхніх «дивних» вигуках. Наприклад, вигук «Ух, ух, солом'яний дух», на думку згаданої дослідниці О. Шалак, пов'язаний із соломою («символ віджитого, з чого вже вилушили зерно-життя»), вказує на паралель із потойбіччям, а «з іншого боку, “солом'яний дух” ріднить русалок із рослинністю, полем, урожаєм» [312, с. 166–167], а отже — із духами поля. Та й живляться русалки, за переказами, парою свіжовипеченого хліба, гарячі шматочки якого на Русальному тижні розкладали по межах або на підвіконні. Про це свідчить і епізод із оповідання Ганни Барвінок «Русалка» про дівчину-русалку Катрусю, яка «вмерла в Ракоїдівці» в «русальний четвер... без причастя» і приходила до рідних після своєї смерті через рік знов у цей же сакральний час і пробула у хаті «цілий год», одягнувши плахту-«червчаточку», в якій, очевидно, не надівувалась. Згорьована мати, побачивши її біля колодязя, «привела в хату, посадила під богами на покуті, — мовчить. Не їсть, не п'є і ні до кого нічого. Покликали й попа, і піп нічого не врадив. Біла, як стіна, сидить під богами і ні слова. Тільки як виймуть хліб з печі та примочать, і піде пара, вона ту пару вдихає, і так наче трошки почервоніють губи й щоки, а очі

заблищать, як та роса на сонечку», «тим у русальний четвер ніхто й не пече хліба» [11, с. 229–230].

*Найпоширеніша «шкода» людям від русалок — це та, що вони можуть до смерті залоскотати або потоптати хліба, які, як правило, квітують на Русальному тижні, позбивати з колосків цвіт, і тоді зерно не наливатиметься. Тому у цей період не ходять у місця, де можна зустріти та розгнівити русалок, а в кінці Русального тижня молодь виконувала на окремих територіях ритуалізовані обходи дворів під час обряду «проводи русалок», що за символікою пов'язані з культом предків і подібні до різдвяно-новорічних обходів (про це я писала докладніше в окремому дослідженні [343, с. 463–473]). Аби вберегтися від зустрічі з русалками (чи коли такої стрічі з ними не вдалося уникнути), існує низка замовлянь та предметів-оберегів (полин, часник, хрест), про що зазначала у своїй статті О. Шалак [312, с. 167] та інші дослідники.*

Літературний образ русалки вирізняється особливою поетичністю та ліризмом, що притаманне і прозі аналізованого періоду, і творам пізнішим.

Цікавий мотив про русалку, до якого, можливо, апелює частково і Ганна Барвінок, використано в російськомовному оповіданні П. Куліша «О том, что случилось с козаком Бурдюгом на Зелёной неделе» (1840).

Зав'язка оповідання Ганни Барвінок «Русалка» подана у стилі народного наративу: «Одного прегарного літнього дня громаду села Кукуріківщини зворушив випадок надзвичайний. Ото з жита, що вже почало половіти, красуватись, вийшла русалочка» [11, с. 215]. Цим описом пригоди письменниця зробила недвозначний натяк, що дія відбувалася під час Зелених свят, або Русального тижня, коли, за повір'ями, на лугах, у полі, у лісах, коло води можна було зустріти русалок, тому намагалися у цей період їх не турбувати. В інший час роздягнена голодна дівчинка, яка вийшла із жита до людей, сприйнялася би просто як покинута, сирота, а не як русалка. При творенні сюжету спостерігається ніби «пошарове» накладання семантичних полів міфу та авторської оповіді, які постійно чергуються. Наскрізно-осьовим виступає образ головної героїні, в якій теж два імені: міфологічно-міфологемне (русалка) та людське (Оленка).

Складається враження, що вона змінює їх, переходячи із одної семантичної площини в іншу.

Використаний прийом нарації виступає тут засобом введення у сюжетну канву оповідання міфообразу (міфологічного героя). Тому можна стверджувати, що міфологічний мотив твору в цьому випадку є основою сюжетної інтриги, оскільки письменниця одразу ж, спираючись на суто фольклорні перекази, намагається показати незвичайність своєї героїні, оповідаючи, що русалки «у нас» — «се померлі діти, недоноски, що їх мати звергла», що «ховають їх під порогом у хаті» й «під перелазом», «щоб як хто переступатиме через нехрещених, то тим самим мов би то чинили над ними хрест» (досить цікаве локальне потрактування), що «Русальні поминки» роблять у четвер на Русальному тижні після Зелених свят і навіть розповідає, де і коли їх можна насправді побачити [11, с. 215]. Доповнюють уявлення про те, хто такі русалки, відомості з оповідання «Сирітський жаль»: «На русалчин великдень дітей купатись не пускають, бо русалки залоскочуть. Нас, було, і в кінець саду не пускають, бо вони і в садді гуляють, — усі голі [...]. Се все діти нехрещені; у гай хоч не потикайся: хоч і велике, то залоскочуть» [11, с. 49]. Свою безпритульність та безрідність головна героїня «Русалки» пояснює по-народному, пов'язуючи це з анімістичними уявленнями предків: «Ні до кого не прихилиюся, так валашаюся [...]. Дуб — мій батько, липа — моя мати, береза — моя сестра, явір — мій братик» [11, с. 225]. Пізніше подібні мотиви знаходимо в «Лісовій пісні» Лесі Українки з тією відміною, що Лесина Мавка була істотою позаземною і не змогла прийняти деякі моральні закони людського способу буття. Дівчина-русалка Ганни Барвінок все своє коротке життя намагалася це зробити, бо мислила себе також людиною, але кохання привело її до згуби, як і Лесину Мавку.

Стосовно характеристики Оленки варто додати, що соціальне середовище у хвилину сакрального часу («Русального четверга») ніби виплеснуло свої міфологічні уявлення та, закумулявавши всі риси міфологічної істоти й наділивши ними дівчинку-сироту, таким способом «виховало» в ній русалку, вплинуло на її долю, відлучивши від свого соціуму як «дивну», чужу, а її трагічне

життя і кохання відтак перетворилося в легенду, замкнувши тим самим сюжетне коло подій знову ж на міфологічних уявленнях, ствердивши цим їх генетичну спадковість та стійкість у народній свідомості.

«Дідусь», який прихистив дівчинку, також за способом свого життя та мислення дуже відрізнявся від інших членів громади села. Проте позасоціумність обох персонажів була різною: якщо дівчинку-русалку християни відносили до світу «нечистих», то дідуся — навпаки — вважали «Божою людиною» й при можливості допомагали йому. Те, що старий прийняв і виростив сироту, певною мірою сприяло соціалізації дівчинки та лояльнішому ставленню до неї з боку суспільства.

Очевидно, така амбівалентність образу русалки є причиною своєрідного «ковзання» (Ю. Литвин) між різними пластами — реальністю та міфом, яке призводить до роздвоєння свідомості самої героїні Оленки, що прочитується у її роздумах про своє життя: «Змалку ось як я себе зазнаю. Стою під селом, коло царини, в житі. Собаки мене кругом оступили, а послі й люде. [...]. А я й сама не знаю, де я взялась. Росла десь, як той бур'ян [...]. Чи мене з неба спущено, чи я з землі виросла, чи з птаха перевернулась у людину [...]» [11, с. 216]. Роздуми героїні також впливають на читача: то вона така, якою з'являється, тобто русалка, і усвідомлення цього кладе відбиток на її життя, на ставлення до неї оточення; то вона така, як інші: працює, поневіряється по наймах, кохає. Іноді навіть важко збагнути, кого більше в Оленці бачить сама письменниця. Як ніде більше, у цьому оповіданні дуже чітко простежується поступальна тяглість парадигми «міфообраз» — «фольклорний образ» — «літературний образ». Якщо порівняти образи русалки з однойменного оповідання Ганни Барвінок і творів інших письменників (Лесі Українки, Г. Хоткевича, М. Коцюбинського), то можемо наголосити на його високій змістовій відповідності першоджерелу в першому випадку, тоді як у творах пізніших авторів він більше підданий переосмисленню.

Зокрема, В. Галайчук вважає, що у літературі доби романтизму настільки багато уваги приділено образу русалки, що ці твори, іноді засвідчуючи й певні відмінності про цих міфологічних істот порівняно з народними уявленнями, мали

суттєвий вплив «на формування стереотипного образу русалки» та уявлення про її зовнішність і поведінку [48, с. 119].

Цікаво зображено зв'язок із більш тонким, «міфологічним» світом на побутово-повсякденному рівні в оповіданні Ганни Барвінок «Не було зранку — не буде й до'станку». У сюжеті знайшло свій відбиток явище, коли будь-яке фізичне недомагання або неспокійний душевний стан, переживання (в тому числі й першої закоханості) найперше вважають впливом недобрих очей («зглазом», «зуроченням»): дядина запитує головну героїню Зіньку, яка на Великдень вперше зустрілася із своїм коханим Хведором і ще не зовсім розуміє, які почуття тривожать її душу: «Ох, чи не наглянуло тебе що?» [11, с. 56]. Коли дівчина від хвилювання та душевного сум'яття «як повна рожа розцвіла», була задуманою, не їла («й рісочки не було в роті»), на вечорницях поводитися так, що навіть дівчата запитували, чи не хвора вона («нездужаєш, чи що?»), то «молодиці», глянувши на неї, відразу ж поставили свій ймовірний «діагноз»: «чи не переполох» та й відразу й «лікаря» порадили: «...Пійти б до Золотарихи: вона добре вмєє вилити, усе розкаже, з чого сталося і чим лічити від якої хвороби» [11, с. 56].

Золотариха в оповіданні постає знахаркою, яка «діагностує» хворобу (не розділяючи при цьому хвороб тілесних та духовних) «виливанням» воску або «оливи», лікує травами, страсними свічками, свяченою водою, язичницькими замовляннями та християнськими молитвами (такі люди уже менше асоціювалися зі зловісними силами, оскільки допомагали іншим, хоча також володіли надприродними знаннями, і за це їх також іноді називали відьмами, як і бабуповитуху, тому що в час пологів вона також вважалася лімінальною особою, допомагаючи дитині подолати межу між «тим» і «цим» світом). Процес такого «діагностування» та «лікування» був доволі утаємниченим, відбувався часто «на зорі», до сходу сонця, проте письменниця детально передає його у творі: «Встали рано; дядина скоренько спорядила мене, — ми й пішли до Золотарихи. Виливала вона з воску двічі: так і запливе й стуманіє. Золотариха аж головою покрутить і якось ніби жалібно на мене згляне. Утретє взяла та й вилила з самого олива: — Дивіться по прикметах, чи не згадаєте чого?» [11, с. 57]. У такому екстатичному

стані героїні відразу пригадується зустріч із Хведором, а тітка, згадуючи, від якого часу із Зінькою все сталося, теж «витягує» свої асоціації: «Я зглянула да наче на долоні все бачу. А дядина моя толкує: “Ото, що наче копи здаються, то паски розставлені, — там їй й наглянуто”» [11, с. 57].

Як можна спостерігати, вищезазначений процес містить елементи гадання, при якому часто не називали хворобу, а лише «бачили» та характеризували її («ще дитина, а серденько твоє вже заняте, як голубка з гнізда випурхнуло. Попносишся ти з ним, — бодай не казати» [11, с. 58]), про що також згадав у своїй монографії «Український магічно-сакральний фольклор: структура тексту та особливості функціонування» І. Гунчик [68, с. 99]. На цьому етапі хвороба вважалася виявленою, залишалось її знешкодити. Не номінували хворобу, яку персоніфікували й відносили найчастіше до світу «нижчої» міфології, «нечистих» з тієї ж причини, з якої не згадували («при хаті») чорта, аби не накликати.

Подальші дії Золотарихи уже спрямовані на «лікування» душі дівчини, бо вона «спізнала» її «хворобу»: «Вона налила у стаканець води: навхрест наліпила до стакана чотири страснії свічки і запалила. І стала дивитись у воду, а послі поклони покладати; да ізнов погляне у воду та й ізнов кладе й хрести й поклони великі. Послі подержала мене за п'яти, пошептала щось і сплювала; послі притулила рукою до очей, до серця, і почала знов молитись, а послі звеліла мені подуть на свічки і напиться тієї води» [11, с. 58]. Процес «виздоровлювання», як правило, мав закінчитися активною дією самого хворого (цим знахарка ніби знімала з себе відповідальність за кінцевий результат). Тому Золотариха дає Зіньці таку настанову: «...Дождавши неділі, встань уранці, рано-рано, й піди до криниці, візьми непочатої води і не оглядаючись повертайся додому. Піди до церкви, і як дочитаються до Іже херувими, обійди з тією водою кругом церкви три рази» [11, с. 58]. Із цих слів можемо спостерігати синкретизм вірувань: непочата вода (елемент давніх дохристиянських вірувань; вона «змиває» всю попередню інформацію, в тому числі й «хворобу», очищує тіло і душу; пізніше її замінили на свячену воду) та трьохразовий обхід із нею на певному етапі служби Божої кругом церкви символізує злуку давніх язичницьких ритуалів із новою

християнською обрядністю. Проте «виздоровлення» героїні не відбулося якраз через незавершення обряду: лише раз вона обійшла з водою навкруг церкви, до того ж і він сам (Хведір) у цей час перед нею чарівним способом «як із води виріс», ще більше збентеживши дівоче серце. На прикладі цього оповідання можемо спостерігати процес міфологізації оповіді в авторському творі шляхом введення епізоду-міфологеми у його сюжетну канву. Це викликає у читача особливу зацікавленість, адже пересічна, «непосвячена», «несвідуща» людина завжди намагалася зазирнути «за ширму» непізнаного, таємничого.

➤ У своїй статті «Поліфункціональність міфу в поезії модернізму» Я. Поліщук виділяє основні «типи творчого засвоєння міфів» у літературі, серед яких означає: 1) міфологізацію як «сприйняття» авторським твором міфологічних елементів; 2) реміфологізацію — їх творче переосмислення; 3) деміфологізацію — їх заперечення; 4) створення «нових міфів» як результат індивідуально-авторської міфотворчості [237, с. 38].

Натомість О. Івановська, яка у своєму дослідженні також простежувала паралелі між творами Ганни Барвінок та її фольклорними записами, стосовно міфологічних сюжетів письменниці зауважила, що у Фондах Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка збереглося 12 легенд і казок з міфологічними сюжетами у її записах, які пізніше лягли в основу оповідань «Королівщина», «Русалка», «Забісована дівчина Настуся» та інших. Проте, на думку дослідниці, до нас дійшло не все, бо у творах використано більше сюжетів [109, с. 121]. Взагалі в «Оповіданнях з народних уст» Ганни Барвінок побутує «природний», «внутрішній» міфологізм, подекуди імітаційного характеру з елементами наративних контамінацій, ремінісценцій, алюзій (тому складається враження, ніби ці твори справді вихоплені з уст простих оповідачів) та авторських інтерпретацій, логічного введення фольклорно-міфологічного елемента у твір авторський. Із них ми дізнаємося про відьом «природжених» і «навчених», про пустотливі, далеко не пов'язані з християнськими уявленнями витівки чорта (казка «Чорт у кріпацтві», де знову ж досить оригінально переплітаються події дійсні, фактично сімейно-побутові із фантастичними), суголосні за настроєм із записами фольклористів про

нього, опублікованими в «Записках о Южной Руси» П. Куліша; у багатьох творах письменниці оживає мотив дороги як символу міжсвіття, смерті («Не було змалку — не буде й до'станку»), образ долі («Нещаслива доля»).

В оповіданні письменниці «Нещаслива доля», окрім голосінь, знаходимо опис похорону-весілля як неодмінного етапу соціалізації людини (зміни соціального статусу) у земному житті: «Се ж молода на посаді (вона показала на Галю), а то її дружечки провожають: все-таки весілля треба відгуляти. Хто не знав весілля, той не жив, кажуть. Се все рівно, що вона заміж іде; а якби хлопець одійшов, то на його шапку пришили б квітку, як молодому, і тую шапку у труну положили б» [11, с. 88]. Неоднозначне ставлення до смерті зумовило і складність системи поховальних обрядів. Культ предків, який постав у давніх слов'ян чи не одним з найперших, спрямований на так звану «вчасну» смерть, коли людина, народившись, проживає ініціацію-одруження, залишає після себе нащадків. Якщо ж цього не сталося, то смерть є «невчасною» або «передчасною». Тоді весільний обряд проводять у єдності з поховальним, аби забезпечити вільний перехід душі у світ предків та дати можливість батькам виконати свою основну соціальну місію — одружити дитину, оскільки в системі родинної обрядовості склалося певне природне унормування цих процесів: обов'язок батьків народити дитину та справити їй весілля, тобто одружити, «відчужити» для набуття нею особистого, самостійного соціального статусу як повноправного члена суспільства, а обов'язок дітей — доглянути й поховати батьків. Відповідно, якщо відбувається навпаки (батьки ховають дитину), то під час похоронного обряду йде «вирівнювання життєвої лінії» покійного шляхом злиття його з основними елементами весілля (померлого одягають у весільний одяг, символічно обирають й означають весільні чини, печуть і розділяють коровай та виконують інші символічні обрядодії), що й простежується у вищезгаданому оповіданні письменниці. Ще раніше опис такого обряду похорону-весілля знаходимо в повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка — гірко сумуючи, Наум Дрот звертається до непритомної дружини: «Уставай, мати! Дружечки прийшли, нехай убирають до вінця нашу молоду [...], а я піду лагодити весілля!...» [123, с. 76];



«...подруженьки убрали твою русу косу, як до вінця; скиндячки положені... квіточками завітчані [...], із правого боку також квітка: нехай люди бачать, що ти була дівою на землі, дівою йдеш і на той світ» [123, с. 77]. Розповідь селянина з Харківської губернії про такий обряд, записаний Лісовиком вміщено також у «Записках о Южной Руси» П. Куліша. Коли не знати з чого («з річки прийшла, сорочки прала та щось їй і подіялось: або підвіяло, або на ополонці стріло, а може, і з очей, бо всякі лихі люде єсть») померла донька поселянина Парася, то її «стали знряджати, наче заміж; сорочку ляну наділи, картату плахту, червоною окравкою підперезали, кипарисовий хрест, що дідусь із Києва приніс, на чорній бархатці почепили на шию, коси розпустили, стрічку синю на голову пов'язали, вінки з червоних скиндячок пришпилили, сап'янові черевички на ноги обули та й на стіл...» [175, с. 206–207].

Зокрема, О. Дарморіз зазначила: «Усі дії, що виконуються у процесі поховання померлого, спрямовані на забезпечення успішного переходу душі покійного в інший світ і на охорону живих від можливого негативного впливу того, хто перейшов у “чужий” світ та перестав бути для нас “своїм”» [75, с. 88].

Часто у текстах творів Ганни Барвінок оживає таємний світ магічних ворожінь, замовлянь, прокльонів, пов'язаний із вірою у здатність слова навіювати й реалізовувати у дійсності ним промовлене: «Пху! Оце як я сплюнула, як оця слина щезла, так щоб і Микита зник, той зрадник» («Королівщина» та «До іншої ходить») [11, с. 290], адже з погляду міфології «слово може впливати на інших людей чи оточуючий світ, провадити магічну діяльність. Слово в міфі обов'язково предметне і не існує поза матерією» [75, с. 93]. Це судження О. Дарморіз цілком суголосне із думками М. Савельєвої про те, що «міфічне слово продукує із себе річ так само, як міфічна річ розповідає про себе однією своєю присутністю» [255, с. 153].

Зважаючи на вже наведені приклади, можемо стверджувати, що прозовим творам М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Шашкевича, П. Куліша, О. Стороженка, Ганни Барвінок та інших. притаманний «прямий», або «природний», «внутрішній», («інтерпретаційний») міфологізм як одна із

сміслових ознак їх фольклоризму загалом, коли народні оповіді на міфологічну тематику чи їх елементи якщо і піддавалися літературній обробці, то мінімально, а тому зберігають і «пам'ять жанру», і мовностилістичні ознаки фольклорного наративу.

Більш високохудожньо та по-авторськи естетично наснажено, з притаманною письменницькою майстерністю ввів міфологічну легенду про золоторогих турів у своє оповідання-ідилію «Орися» П. Куліш. Власне, зв'язок з міфомотивом починається скерованістю через сон діями головної героїні її «покійною паніматкою» (культ предків, їх вплив на життя живих), яка напророчила доньці: «Не довго вже тобі діувати: щодень благаю Господа милосердного, щоб послав тобі вірну дружину» [172, с. 160]. Відразу ж вранці проситься вона в батька поїхати із «позоленим платтям» «до Трубайла, під Турову кручу». Саме там повідав старий Грива дівчатам легенду про те, чого круча «називалась Туровою». Ця розповідь про золоторогих турів-биків є яскравим прикладом використання в авторському творі міфопоетичної та фольклорної символіки, адже тур (бик) в українській культурній традиції виступає символом Місяця [83, с. 82], а одним із знакових тлумачень його у слов'янській міфології є образ нареченого. Таке потрактування не суперечить спостереженням В. Івашківа, який, спираючись на праці інших дослідників, зокрема О. Колесси, провів порівняльну паралель сюжету поданої письменником легенди та колядки «Зачорнілася Чорна гора», де герой в нагороду за вбивство тура має дістати панну [112, с. 102].

Зокрема, П. Куліш використовував тут стильовий прийом «вростання», органічного входження міфологічного сюжету (легенди) у фабулу власного твору, коли, як продовження розповіді Гриви, на кручі з'являється «князь» на коні (що в контексті народної символіки ототожнюється із нареченим): «Дивиться Орися в воду, аж у воді на кручі щось зачервоніло; хтось ніби виїхав із пуші на сивому коні і стоїть поміж в'язами. Боїться глянуть вгору, щоб справді не було там когось; боїться глянуть і на каміння: вже їй здається, що ось-ось заревуть і сунуться з річки зачаровані тури. Смикнула за рукав одну дівчину і показала в воду: дивляться дівчата, аж на Туровій кручі князь на сивому коні. Так і обомліли.

Бо хто ж би сказав, що то й не князь? Увесь в кармазині, а з пояса золото аж капає» [172, с. 178]. Міфологема тут органічно на емотивному рівні переростає в дійсність.

Кулішів міфологізм наразі полягає у нанизуванні, врощуванні фольклорно-міфологічної фабульності у сюжетну канву авторського твору. Він є уже більш художньо осмисленим, вторинним, «трансформаційним», рецепція народнопоетичної символіки та естетики на дуже високому рівні в цьому випадку очевидна. Цікавою є думка А. Гуляка про те, що звернення П. Куліша «до фантастики (і не тільки в ідилії «Орися», але й загалом у ранній творчості. — Ж. Я.) було викликане не бажанням блиснути “екзотикою” українського фольклору, а прагненням проникнути в психологію народу-творця, що втілює у витворах фантазії свої уявлення про життя» [66, с. 37].

Мабуть, саме за таку здатність письменника глибоко відчувати народну творчість та вміння майстерно «переплавляти», трансформувати її у власну, за неповторний ліризм, особливо у створенні розкішного жіночого образу, М. Чернявський захоплено відзивався про «Орисю», називаючи її у передмові до видання оповідань П. Куліша 1900 року кращим із творів письменника, «чарівним нарисом старосвітського життя», «подихом поезії старого часу», «симфонічною поемою першого кохання», «чарівним сном про далеку старосвітчину, залиту сяйвом нашої рідної української поезії» [303, с. V–VI]. Він також відзначив життєвість образів, мальовничість опису і, разом з тим, дух таємничої загадковості, навіяний розповіддю сивоголового Гриви про легендарних золоторогих турів. Як відомо, П. Куліш широко використовував міфологічні елементи у своїй ранній російськомовній творчості, яку в цьому контексті аналізував В. Івашків у праці «Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша». Він пише про те, що такі міфологічні елементи «П. Куліш вводив у дію художнього твору переважно лише тоді, коли герой порушував певну [...] норму поведінки» [112, с. 34] — чи то християнську, чи громадську морально-етичну. Проте така дидактична функція цього елемента не єдина, тому дослідник резюмує: «Отож, функція міфологізму у

творах раннього П. Куліша не є суто естетичною чи дидактичною: це одночасно красиво й захоплююче, таємниче й повчально» [112, с. 34]. Як можемо бачити з прикладу «Орисі», риси міфологізму у творчості письменника поступово зазнають глибшого творчого переосмислення і трансформації та характеризуються тіснішою взаємодією із авторською сюжетною лінією твору. Ідилія стала і межовим «етапним твором у спадщині раннього П. Куліша — вона знаменувала собою рішучий відхід від стилістики його російськомовної етнографічної прози» [112, с. 107].

### **Висновки до розділу 3**

Отже, використання міфологічних мотивів, міфем (міфологем) і міфообразів в авторській прозі доби романтизму знаходить надзвичайно різноманітні прояви. Тому «міфологічний фольклоризм» цих творів можна характеризувати як такий, що має три рівні вияву: *«прямий»*, або *«природний»*, який проаналізовано на прикладі творів М. Шашкевича та Ганни Барвінок; *«вторинний»*, або *«естетичний»*, зразком якого можна вважати ідилію П. Куліша «Орися»; та *«внутрішньо-генетичний»*, *«прихований»*, або *«творчо-переосмислений»*, як у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя. Особливо стосовно творів М. Гоголя та О. Стороженка варто відзначити, що їхнє «загравання» з «нечистою силою» призводить до того, що навіть грань між життям і смертю виявляється дуже хиткою, умовною. Інше життя продовжується і за межею смерті, і воно із розвитком подій може бути введене у нову реальність. У протиставленні реального та фантастичного людина рідше займає позицію переваги, найчастіше вона безсило-інертна перед природними силами.

У літературі романтизму загалом можемо констатувати найвищу відповідність першоджерелу (письменники переважно користувалися фольклорними записами) у парадигмі «демонологічні уявлення — міф (міфологічний образ) — фольклорний образ — літературний образ».

Міфологізм малої прози перебуває у площині загального її фольклоризму, і це той тип міфологізму, за якого зберігається «національний генотип культури»

(І. Денисюк). У прозі цього періоду кожен із письменників, тісно взаємодіючи з фольклором, використовує власні способи позначення зв'язку із міфом, найчастіше застосовуючи для цього міфологічно марковану деталь (образ або мотив), яка нерідко виступає провідною у сюжетній канві твору, а іноді є ключовою настільки, що відображується вже у назві, як «Русалка», «Чорт у кріпацтві» Ганни Барвінок, «Закоханий чорт» О. Стороженка та інші. Це важливо при визначенні «ступеня» (рівня) міфологізму того чи іншого твору, адже іноді окремі міфологеми згадуються у творах принагідно, скажімо, у сентенціях типу «не такий чорт страшний, як його малюють», чи є супроводжуваним мотивом або елементом до основної сюжетної лінії. Тоді вони не несуть сутнісного міфологічного навантаження, і їх можна ідентифікувати як уламки, відголоски або «рудименти» міфу. Тому, щоб надати твору насправді змістового міфологічного виміру, на думку О. Кобзар, «недостатньо використання елементів міфологічного походження», для цього «необхідно, щоб текст набував загальнолюдського позачасового значення» [130, с. 162]. Напевне, через це такими «виграшними» є використані романтиками сюжети, позначені рецептивними зв'язками з народним наративом. Як зазначав з цього приводу Р. Марків, «внутрішня стосовно міфу позиція автора виявляється в активному творчому переживанні міфу, що через переосмислення фольклорного матеріалу оприявнюється у глибинній трансформації елементів міфу, міфологічних образів» [200, с. 132].

До прикладу, образ русалки із однойменного оповідання Ганни Барвінок на початку твору змодельовано на зразок фольклорного з опертям на сакральний час і простір («Русальний четвер» та житня нива) та зовнішній вигляд міфообразу (гола дівчинка). Із розвитком сюжету, дорослішанням героїні, входженням її в соціум (соціалізація за допомогою «дідуся»), який (як, до речі, пізніше й Лесину Мавку) так повністю і не прийняв її за «свою», відбувається зміщення характеристик відносно міфологічно-фольклорного прототипу. Оленка ніби й звичайна дівчина, проте в її діях періодично проступають характерні риси першообразу: їй чуже людське прагнення матеріальної вигоди, вона живе

почуттями, якимось ніби неусвідомлено може вчинити крадіжку, про що потім шкодує, але не може раціонально пояснити навіть собі цієї звички та її коренів. Таке творче зміщення опорно-сміслових структурних елементів тексту та характеристик образу від фольклорно-традиційного до авторського, з одного боку, закріплює їх впізнаваність, а з іншого — сприяє «перекодуванню» на реальність, логічному вплетенню у полотно художнього твору.

І хоч загалом авторка як метод «вживлення» міфообразу та міфологеми у текст широко використовує елементи наслідування та імітації, на початковому етапі розвитку української прози, орієнтованої на народний наратив, вони виявилися досить продуктивними.

Згадана вище дослідниця О. Кобзар, спираючись на працю Д. Нізаміддінова «Міфологічна культура», при взаємодії семантичних полів міфу та літературного тексту виділяє три найпоширеніші шляхи міфопоетики: «1) використання автором традиційних міфологічних сюжетів та образів шляхом їхньої інтерпретації і трансформації (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору); 2) творення авторського міфу, коли організація художнього тексту підпорядковується законам поетики міфу (міф використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф); 3) міфологічна стилізація, у якій автор лише формально імітує стиль міфу (міф відіграє роль декоративного елемента)» [130, с. 163]. Для авторської художньої творчості аналізованого періоду більшою чи меншою мірою властиві усі зазначені шляхи міфопоетики (з перевагою перших двох), причому — часто вони переплітаються своїми складовими у тому чи іншому творі.

Міфологізм прози письменників цього часу, будучи рецептивно закоріненим у народнословесну традицію, водночас оригінально поєднується авторами із апокрифічним, християнським трактуванням, до того ж, не позбавлене й творчих елементів. Суголосною тут є думка М. Яценка про те, що «зрощення язичницької міфології з християнською призвело до того, що місце природного буття в ній заступає самосвідомість, а замість космології з'являється етика. Саме проблема моральної цінності, — на думку вченого, — і стає організуючим художнім

началом, яке в багатьох творах українських романтиків різноманітно переплітається з проблемою природного начала» [366, с. 16]. Отже, у цих творах простежуємо синтез трьох основних джерел міфопоповнюваності сюжету: 1) міфологічні елементи та образи, що зречептували через посередництво фольклору; 2) християнська традиція у потрактуванні міфологічних образів та реалій, «переплавлена» у народній свідомості, яка органічно злилася із язичницьким світосприйняттям і 3) авторська творча складова, що додає творам художньої завершеності, оригінальності, організованості сюжету, фабульності, структурованості.

## **Розділ 4. Фольклоризм літературної прози доби романтизму як художня репрезентація архетипних концептів та образів**

### **4.1. Парадигма етнокультурної та фольклорно-літературної архетипності**

Одним із шляхів пізнання та глибокого осягнення життя етносу є звернення до системи архетипів як глибоко знакових констант, що є наскрізними для розвитку тієї чи іншої культури і виступають позачасовою схемою, за допомогою якої формується об'єктно-буттєва платформа народного світогляду. Вища сутність людини полягає в тому, що їй недостатньо для життя практично-утилітарної сфери. Людина не може існувати поза усвідомленням свого буття в певному соціумі, а тому, відповідно, керується його символами, архетипами, ідеями, ціннісними орієнтирами, які зберігаються в народній пам'яті та відображені у фольклорі. Щодо трактування архетипів як «колективного несвідомого» К. Юнг у праці «Архетипи і колективне несвідоме» писав: «До певної міри поверхневий шар несвідомого, безсумнівно, є особистим. Ми й називаємо його *особистим несвідомим*. Утім, він лежить на глибшому пласті, що походить уже не з особистого досвіду і надбання, а є вродженим. Цей глибший шар є так званим *колективним несвідомим*». Учений обрав термін «*колективне*», бо «це несвідоме має не особисту, а загальну природу, тобто, на відміну від особистої психіки, воно володіє змістами і способами поведінки, які скрізь і в усіх індивідах *cum grano salis* є знаковими». К. Юнг наголошував, що колективне несвідоме «в усіх людях є однаковим і, цим самим, утворює у кожному з нас завжди присутню, загальну душевну основу надособистісної природи» [330, с. 12]. На думку дослідника, колективне несвідоме «є частина психіки, яку можна негативно відділити від особистого несвідомого завдяки тому, що воно своєю екзистенцією не завдячує особистому досвіду, а тому не є особистим надбанням». Через це найпомітніша відмінність між ними полягає в тому, що коли «особисте несвідоме, по суті, складається із тих змістів, що були якийсь час свідомими, однак зникли зі свідомості чи через забуття, чи через витіснення, то змісти



колективного несвідомого ніколи не були у свідомості, а тому й не були індивідуально здобутими, і своїм існуванням завдячують виключно спадковості» [330, с. 64].

Стосовно значення архетипів для національної культури С. Кримський у праці «Архетипи української культури» писав: «Праформи, чи архетипи, характеризують розвиток соціокультурних явищ. Вони не заперечують соціального та культурного прогресу, а, навпаки, є показником фундаментальності його результатів. Адже чим ґрунтовніше культурне завершення, тим глибше воно проростає в історичний пласт цивілізації...» [150, с. 305].

Якщо ж звернутися до питання трансформації уснопоетичної символіки в літературу з метою естетизації тексту, то треба відзначити її багат шаровість. Тобто, можна говорити, що відбувалася вона не лише на рівні засвоєння безпосередньо фольклорних символів (астральних, рослинних, тваринних і т. п.), але й на рівні окремих смислових модусів, семантичних зрізів, етнобуттєвих концептів, архетипів, що на сьогодні є менш досліджено. Ще у період становлення української літератури (початок ХІХ століття) символ став одним із найпоширеніших засобів осмислення людської присутності у світі та способів конструювання дійсності.

У цьому випадку теоретичною та джерельною базою для таких спостережень є праці О. Таланчук, Л. Дунаєвської, Л. Шурка, М. Дмитренка, О. Братка-Кутинського, В. Давидюка, Л. Копаниці, Г. Усатенко, С. Китової, Н. Пастух, Л. Іваннікової, О. Шалак, В. Завадської, Я. Музиченко, В. Жайворонка, В. Яніва, В. Борисенко та багатьох інших. У трактування символічних етнобуттєвих смислових концептів у літературі за допомогою стали праці етнофілософського спрямування С. Кримського, О. Кирилюка, В. Личковаха та інших дослідників.

Важливим є те, що крізь призму дослідження фольклоризму літератури можна дешифрувати не лише її національний код, але і виявити вектори входження до комплексу універсальних цінностей, що аж ніяк не призводить до стирання або нівелювання етнічної вартості самих художніх творів та їх

дослідження. Фольклоризм літератури як полісистемне та поліаспектне явище охоплює і рецепцію архетипів та архетипних образів. Це стосується і глибинних взаємозв'язків української літературної прози доби романтизму із народною творчістю, дослідження яких стало можливим із застосуванням згаданої вище «інтердисциплінарної» методології (С. Кримський).

Цілком зрозуміло, що національні архетипи могли формуватися лише в націопросторі, співвідносним до якого є поняття-концепт «національний образ світу» — поняття багатопланове, багаторівневе, хронологічно зумовлене та семантично неоднорідне. Дуже виразно постають архетипи в національних культурах, концентруючи в собі не просто історичний досвід, а й історичну долю народів, не обмежуючись традиціями.

Саме тому будь-яке однозначне визначення архетипу буде недостатньо містким як стосовно семантичної наповненості, так і відповідного історичного періоду. Сформульоване етнологічною наукою, воно охоплює велику кількість різних показників, які утвердилися впродовж багатовікового розвитку українського етносу. Окремі із цих показників суттєво модифікувалися зі зміною самого суспільства, інші — стали ментально визначальними, наскрізними для розуміння національного буття етносу, проте і вони мають певні трансформовані форми стосовно соціальних та інших умов побутування. Зважаючи на це, хронологічний аспект при розгляді цього поняття й концепту є надзвичайно важливим.

Мабуть, найбільш розмаїто та різносторонньо відображені архетипи у фольклорі — творах, де втілено погляди народу на світ, його духовні та матеріальні ідеали в усій повноті та багатоманітності. Не менш достовірним джерелом представлення національного образу світу в певний період є і художня література, особливо твори, які значною мірою засвоїли фольклорні реалії, прийоми та методи відображення дійсності. У них чи не найповніше, колоритно схарактеризовано окремі елементи народного погляду на життя у певний час, що мають найрізноманітніші прояви: ідеал зовнішньої та внутрішньої краси людини,

моральні закони суспільства, його соціально-політичне облаштування, окремі національно-культурні вияви і т. п.

Національний характер, ментальність, вдача заховують в собі ті архетипні риси, які проявляються на особистісному та образному рівнях, а пізніше знаходять відображення у фольклорі з подальшою трансформацією у літературній творчості. Д. Чижевський виділив в українському характері три групи таких рис: 1) «емоціоналізм та сентименталізм, чутливість та ліризм; найяскравіше виявляються ці риси в естетизмі українського народного життя і обрядовості...»; одним із проявів емоціоналізму вчений вважав і «своєрідний» український гумор, що «є одним із найбільш глибоких виявів “артистизму” української вдачі»; 2) «індивідуалізм та стремління до “свободи”»; 3) «неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні» [306, с. 9–20]. Вчений, як й інші дослідники, в тому числі й етнологи, психологи та філософи, акцентував на сентименталізмі як ментальній рисі характеру українців, що межує із кордоцентризмом («філософія або домінанта “серця”») — найвідомішими представниками її в українській гуманітаристиці стали Г. Сковорода, П. Юркевич та П. Куліш). Таке домінування «серця», «*emotio*», на думку В. Личковаха, «виявляється через перевагу емоційно-вольового начала над раціональним, примат “серця” над “головою”» [187, с. 189]. К. Юнг називав це «душевною екзистенцією», категорією особистого несвідомого, яка «розпізнається лише за наявністю *придатних для усвідомлення змістів*», і ці змісти виступають «так званими *почуттєво наголошеними комплексами*, що утворюють особисту інтимність душевного життя». На противагу, змісти колективного несвідомого «є так званими *архетипами*» [330, с. 12]. Учений пояснив, що колективне несвідоме має не індивідуальний, а спадковий розвиток і «складається з преекзистентних форм, архетипів, які можна усвідомити лише вторинно (наприклад, через нематеріальну, символічну, духовну сутність образів. — Ж. Я.) і які надають змістам свідомості точно окреслену форму» [330, с. 65].

Насправді (про що можемо судити насамперед із творів фольклору) чуттєвість, здатність до співпереживання настільки всепроникні ментальні риси

українців, що не дарма у початковий період становлення та розвитку не лише нової національної авторської словесності, але й на новому етапі становлення національної культури загалом на початку XIX століття, зумовили виникнення сентименталізму як літературного напрямку та як внутрішньої складової художнього тексту й у наступні часи розвитку української літератури.

На формування національних архетипів та архетипних образів, наявних як у народному, так і в ранньому авторському наративі, впливав його «особистісний» рівень (ця риса притаманна загалом українському фольклору), що відображає таку амбівалентну якість українського характеру, як індивідуалізм, «самість», самодостатність. Сакральне казкове «жили собі» («у-собі» — як відсторонення від зовнішнього світу, внутрішнє, духовне самозаглиблення) наштовхує на парадигму понять: «о-собість», «о-соба», «о-собливість», «о-собистість», що вирізняє з одноманітності, індивідуалізує, піднімає над іншими. Передбачаючи найрізноманітніші контакти зі світом, ці детермінанти, окрім того, зумовлюють формування особливих рис як окремого індивіда, так і окремого етносу, які з часом стають типовими (повторюваними) та проявляються не лише на свідомому, але й на підсвідомому рівні. У процесі буттєвих змін вони трансформуються і породжують поняття самості, «мікрокосму» як «внутрішнього центру людської особистості» та формують архетипні ознаки національної культури. Підтвердженням цього є слова С. Кримського, який писав: «Усвідомлення індивідуальності утворює вищу інстанцію людської самості — особистість» [153, с. 35]. Формування людської особистості, на думку вченого, відбувається шляхом свідомого «використання специфіки індивідуальності особи для побудови її внутрішнього світу, чи “мікрокосму”» [153, с. 35]. Розглядаючи особистість як категорію буття людини, яка «не задана природою, навіть в її сполученні з соціальними умовами», філософ вважав, що вона виникає «з бунту, таїни, боротьби людини з собою», вибудовується «через систему заборон, естетику моральних зусиль» і при цьому «спрацьовує та духовна космогонія, коли, згідно з Платоном, людина повинна давати собі звіт у тому, в чому вона подолала саму себе» [153, с. 35–36]. С. Кримський висловив переконання, що особистість — це

«морально скерована система, результат свідомого вибору людиною свого власного образу», що детермінується здатністю «бути господарем самого себе» і завбачує «перетворення тварного початку людини, благодатне піднесення його до рівня гармонії з духом» [153, с. 36]. Важливість формування власного духовного простору в процесі постання «Я-особистості» дослідник вважав мало не сакральним внутрішнім індивідуальним процесом, оскільки, на його переконання, «через самобудівництво особистості, формування її внутрішнього мікрокосму людина може зробити так, щоб факт смерті виявився не як кінець, а як вінець життя» [153, с. 36].

В останні десятиліття дослідження «колективного несвідомого», архетипів, здатних пробуджувати в уяві читачів первісні образи, структури, декодувати міфологічні уявлення наших предків, є пріоритетним напрямом наукових досліджень у сучасній українській науці.

Першим кроком у цьому напрямку є з'ясування дефініційно-теоретичних аспектів послідовної взаємообумовленості складових парадигми *«архетип — культурний архетип — фольклорний і літературний архетип — архетипний образ»* та термінологічно-змістових зв'язків між ними.

Ментальність кожного етносу проявляється у його характері, психології, традиціях, національно-культурних архетипах, які, взаємодіючи між собою, і відображають складну картину національного буття. Тут архетип найчастіше визначається як первинний образ (праобраз), «прообраз, ідея, первинний мотив, теоретично вірогідна форма» [190, с. 96], і можемо стверджувати, що архетипи складають «основу загальнолюдської символіки, послуговуючись підґрунтям для художньо продуктивного мислення в галузі фольклору, літератури, мистецтва» [7]. Звідси випливає, що архетипи — це «абсолютні цінності», які «не змінюються протягом всієї історії людства, а набувають інваріантної смислової забарвленості, нових смислових нашарувань, або ж пробудження сталих цінностей, інваріантного змісту досвіду нації» [260]. За твердженням К. Юнга, архетип «по суті своїй представляє несвідомий зміст, який, будучи сприйнятим і усвідомленим, змінюється, а саме — у сенсі відповідної індивідуальної

свідомості, у якій він і зринає» [330, с. 14]. Поняття архетипу, «що є необхідним корелятом ідеї колективного несвідомого, вказує на наявність у психіці певних форм, що є скрізь і завжди присутніми» [330, с. 64].

Зокрема, С. Пригодій та О. Горенко у праці «Американський романтизм. Полікритика», спираючись на дослідження М. Бодкіна «Архетипні патерни в поезії», визначили *архетип* як «часто повторювані нарративні структури, види дії, типи характерів та образів, що на них постійно натрапляємо у величезному масиві літератури, у тім числі міфах, снах, усталених формах соціальної практики» [247, с. 48]. Натомість Т. Шестопалова, об'єднавши поняття «первісний образ» і «архетип» як ідентичні, дефініціювала їх як «певні окреслення демона, людини або процесу, які постійно відображуються в ході історії й виникають там, де вільно виявляє себе творча фантазія [...]. Вони є психічним залишком безлічі однотипних переживань» [323, с. 38].

Мабуть, чи не найраніше ідею праобразів-архетипів висловив ще Платон. Він, за твердженням З. Босик, «називав первинний світ ідей світом вічних праобразів, які шляхом еманациї втілюються в матеріальному світі, де володіють несправжнім буттям». Авторка зазначила, що «до аналітичної психології К. Юнга поняття архетипу потрапило завдяки творам пізньоантичних авторів» [33]. Учений розвинув це поняття, надав йому обґрунтованого тлумачення та зробив наріжним каменем власної теорії. За К. Юнгом, архетипи володіють не змістовними, а тільки формальними ознаками. Змістовних характеристик праобрази набувають лише тоді, коли проникають у свідомість та наповнюються прикладами свідомого практичного досвіду, духовним буттям. На думку вченого, чим глибше людина занурюється у несвідоме, тим більш значущими у ньому стають не індивідуальні, а «колективні праформи», що наповнюють змістом та організовують, певною мірою структурують реальність. Тому сьогодні вчені більше звертаються до архетипів не стільки в Юнговій (хоч і відштовхуються від неї), скільки в сучасній науковій та загальнокультурній інтерпретації.

Потрактуюючи розуміння *архетипів* за К. Юнгом, С. Кримський називав їх «символічними схемами “колективного підсвідомого”», при цьому зазначив, що

«Йдеться про те, що під час занурення людини у глибини власної психіки вона знаходить у них колективні уявлення людського роду» і відповідно «підносить особисту долю до долі людства» [150, с. 305]. Переосмислюючи міфи народів світу, К. Юнг через ідею колективного несвідомого виокремив у них спільні (чи подібні) мотиви й образи. У зв'язку з цим учений писав, що «для первісного мислення міф не є казкою чи просто оповіддю. Це насамперед психічне явище, яке виражає глибинну сутність душі» [330, с. 134].

Дослідниця взаємозв'язку національних цінностей та архетипів О. Ременець слушно додала, що «базові архетипи культури не можуть бути зведені до праформи несвідомого. Вони є ширшими та універсальнішими». На її думку, виокремлені у К. Юнга архетипи колективного несвідомого «цілком співвідносяться з базовими реаліями способу життя найдавнішого людства, що відтворюються протягом усієї його історії». Більш вагомим та переконливим аргументом «трансперсональних феноменів» у ментальності особистості авторка вважає саме національні архетипи як «наскрізні символічні структури ментальності, що проходять через увесь масив національної культури» [251]. І до такої універсальної міжнаціональної структури дослідниця суголосно із С. Кримським віднесла етнобуттєвий тридент «Дім – Поле – Храм», де «Дім» визначила як «символ святого довкілля», в якому «людина займає чільне місце», «Поле» — як «життєвий топос, природу, продукти на столі», а «Храм» — як «святиню». О. Ременець наголосила на тому, що «ці структури внаслідок своєї символічності можуть мати у різні епохи і в різних етносів різну інтерпретацію, але тематично вони присутні завжди» [251]. Якщо ж більш узагальнено розуміти вибудовану С. Кримським (слідом за М. Гайдеггером) теорію вказаного концепту, то можна стверджувати, що змістовий локус «Дім» втілює в собі «ціннісно-сміслову домобудівництво етносу»; «Поле» є для людини тим топосом, життєвим простором, який «забезпечує її земними благами», що «з'являються на її родинному столі», а «Храм» — це те «небо» етносу, яке концентрує в собі його святині, ідеали, духовні блага [150, с. 240].

На думку С. Кримського, висловлену в праці «Архетипи української ментальності», базовими основами для формування та функціонування архетипних структур колективної свідомості виступають «прагнення людини відшукати щось стале, яке здатне уособлювати в собі надійність, абсолютність та безпечність» [151, с. 286]. Цього можна досягнути за умови відсторонення від побутової сфери та прагматичного сприймання технічного простору навколо себе. Німецький філософ М. Гайдеггер, звертаючи увагу на цю проблематику, окреслив образ людського існування у вигляді патріархального селянського побуту, який має особливий досвід простору, що домінує над утилітарним рівнем у сферу сакральну. Зазначений «досвід простору» «здійснюється у взаємодії чотирьох начал: божественного і смертного, земного і небесного, а вмістилищем цього простору виступають дім, храм, поле» [300, с. 105]. Тут функціонує та основа, яку ми успадкували від наших предків. Це є власне світ, а не образ світу, який наповнений сталими об'єктами та раціональністю, тому він виступає просторово відкритим. Саме у такому етнічно маркованому світі можна говорити про побутування національно-культурних архетипів.

Психоповедінкові *архетипи* — головні чинники, що формують художній світогляд, особливо — на перших етапах формування етносу. Беручи початок у працях К. Юнга (де архетип співвідноситься з несвідомою активністю людини, хоч і не визначається нею), З. Фрейда та інших психоаналітиків ХІХ століття, на сьогодні цей термін подекуди втратив свій початковий зв'язок із психологією, набувши більш об'ємного значення та фактично піднявшись на якісно новий рівень свого смислонаповнення. Можна стверджувати, що теорія архетипів зараз не тільки не виходить із наукового дискурсу, мало того, плідно розвивається, породивши нову методологію — так званий *метод архетипів*, який значно розширив поняття архетипу і часто використовується для аналізу в різних наукових галузях. Саме тому сьогодні досить продуктивно досліджують архетипи *психологічні, культурні, фольклорні, літературні, текстологічні, лінгвістичні* та ін. Розкриття екзистенціалу національного буття ґрунтується на *архетипах* як



наскрізних символічних структурах, котрі пронизують не лише весь процес історії народу, а і його ментальність.

➤ Спираючись на здобутки зарубіжних та вітчизняних дослідників, таких як Р. Мандру, О. Шпенглер, А. Тойнбі, П. Сорокін та О. Кульчицький, ментальність варто розуміти як етнопсихологічний феномен, що концентрує та відображає різні рівні світогляду і поведінки як окремої особистості, так і етнічних соціальних об'єднань. Ментальність особистості визначається комплексом внутрішніх (емоції, пам'ять, мислення тощо) та зовнішніх (традиції, виховання та ін.) чинників.

Із цього визначення можемо інтерпретувати менталітет як «Душу народу», його специфічне «інформаційно-енергетичне поле», яке охоплює такі рівні життєдіяльності, як емоційний, інтелектуальний та духовний. Як зазначає Г. Смітюх, «на рівні менталітету відбувається перетин та взаємодія природного, культурного, інтуїтивного, раціонального, а також індивідуального та суспільного, в результаті якого кристалізується кінцева змістовна складова на таких рівнях: духовному, моральному та релігійному»; характерним для менталітету, на думку дослідника, є те, що «це не пасивний об'єкт. Він сам є трансформуючим фактором суспільного розвитку, надзвичайно важливим і дієвим, і в той же час малопомітним, оскільки імпульси йдуть із глибини історії і навіть майбутнього» [268, с. 21]. Найвиразніше етнічна ментальність «проявляється в комплексі нормативних орієнтацій та образів, які регулюють поведінку і визначають світоглядні цінності етнофора» [257, с. 437].

Головна властивість архетипу полягає у можливості постійного відтворення себе в культурі. Водночас архетипи наділяють культурні явища життєвою енергією, яку в собі акумулюють. Це свідчить про семантичну та смислову багаторівневість архетипу, його змістовну й образну багатоплановість.

Зокрема, Г. Гачев (праця «Национальные образы мира: Космо – Психо – Логос» [52]), займаючись описом національних образів світу, ментальності різних народів, виявленням та дослідженням у них рівня цінностей у поведінці та розумі, дійшов висновку, що «тією ж мірою, як і людина є потрійна єдність тіла, душі,

духу, так і кожна національна цілісність являє собою космо – психо – логос, тобто єдність місцевої природи (космос), національного характеру (психо) та складу мислення (логос)» [53]. Учений наголосив, що ці три рівні «перебувають у відповідності, але у відношенні відповідності доповнення один одного. У цій триєдності вкорінений арсенал символів-архетипів: образність, література та мистецтво, які виступають вельми стабільними» [53].

Архетипи, «як невід’ємна частина всього ціннісно-сислового універсуму» [150, с. 305], існують в культурі у вигляді інваріантів універсальних структур культурної свідомості.

*Національно-культурні* архетипи є глибинними, стійкими духовними утвореннями етносу, які визначають його буття в межах конкретного хронотопу, певного життєвого простору. Вони здатні трансформуватися, осучаснюватись, але зберігають свою «сутнісну основу» і не лише диференціюють одну націю від іншої, але за смыслом можуть розглядатися як такі, що дають можливість показати специфіку національної культури як явища, залученого у всесвітньо-культурну комунікацію. М. Северинова, спираючись на судження С. Кримського стосовно цього зазначає, що, «модифікуючись у ході історичного розвитку, архетипи зберігають у собі ті генокоди (першообрази), що відповідають етнокультурам як частинам загальносвітової культури, поданим у національних образах культури. А тому зрозуміло, що національна культура є відображенням історичного досвіду “в його індивідуально-неповторному, етнічно своєрідному відображенні”» [260], оскільки, «культура надає результатам діяльності статусу історичної та смисложиттєвої події» [153, с. 55]. Власне, С. Кримський щодо «життя» архетипів у культурі писав про те, що «культура трансформує історичний досвід в ознаменування цінностей життя, творчості духу. А це ознаменування передбачає усвідомлення наскрізних символічних структур національного менталітету. Такими символічними структурами і є архетипи» [152, с. 439].

Проте *культурні архетипи* ніяк не означають винятковості, обраності чи переваги одного етносу над іншим. Якби було так, то, за словами С. Кримського, «ми б загнали культуру у пастку власних стереотипів». Окрім архетипного базису,

наша культура, на думку вченого, творчо засвоює і «транснаціональні (в кращому розумінні) цінності» [150, с. 317], які можуть мати свої специфічні національні ознаки й характеристики. Скажімо, таким «транснаціональним» наскрізним у культурах різних народів архетипом можна вважати архетип Слова, який у кожного етносу реалізовується через власний фольклор, творчість своїх митців слова, дослідження вчених. С. Кримський, спираючись з цього приводу на думки академіка М. Сумцова, писав про те, що «архетипно, тобто за творінням вихідних праобразів, українська культура породила двох корифеїв слова — О. Потебню, найвидатнішого дослідника мови, та Т. Шевченка — неперевершеного майстра художнього слова. І справді, подібно до того, як український учений проаналізував сам феномен Слова, геніальний Кобзар України втілює у своїй творчості всі можливості архетипу Слова» [150, с. 317].

Для означення національно-культурних архетипів використовуються ще такі поняття, як «культурно-історичні універсалії» та «універсальні категорії буття» (або «національні архетипи як універсалії національної культури» та «універсальні архетипи культури»). Проте ці поняття не ідентичні, хоч при визначенні окремих категорій вони можуть перебувати у відносинах взаємоперетину. Стосовно цього можна погодитися із думкою дослідниці О. Пашник про те, що художня реалізація архетипу «може здійснюватися на перехрещенні різних універсалій, проте сам архетип не може бути тотожним універсалії (незважаючи на домінування його як універсальної “структури”)» [228, с. 57]. З приводу розрізнення цих термінів та стосовно застосування їх у фольклористиці (можна використовувати також для аналізу літературних текстів — як авторської словесності) З. Босик, спираючись на дослідження вчених у цій галузі, пише: «Універсалії “в сукупності складають звід доволі постійних і обов’язкових принципів, правил, установок, які діють в усіх сферах жанрової естетики, граматики, семантики, змісту, виконання”. Архетип натомість не виступає [...] ані принципом, ані правилом, ані установкою» [33].

Для повноти дискурсу варто врахувати також думку М. Севериної, яка, слідом за російським культурологом А. Забіяком, визначає культурні архетипи

«як базисні елементи культури, що формують константні моделі культурного життя та можуть бути двох типів: універсальні культурні архетипи та етнічні. На відміну від універсальних архетипів культури, етнічні культурні архетипи являють собою константи національної духовності, які виражають та закріплюють основоположні властивості етносу як культурної цілісності. У кожній національній культурі [...] домінують свої етнокультурні архетипи», що є «базовою моделлю» духовності народу [260]. Тому завважуємо, що етнокультурні архетипи можуть «мовчати», «не працювати» у чужому соціокультурному середовищі.

Саме *етнокультурні архетипи* є спрямовуючими для усної народної творчості, часто визначають історичну долю народу. Етнофор вільно користується «рідними» йому культурними архетипами, тоді як представник іншого етносу може відчувати дискомфорт або й нерозуміння їх основоположних принципів. Відчуження від архетипів національної культури та зближення з іншоетнічними культурними архетипами може стати причиною втрати на довгий час контактів із власним етнічним середовищем. За певних умов культурні архетипи можуть перетворюватися у символи культури, які «нагадують» або зближують явище (предмет, образ і т. п.) з «першообразом» і які С. Кримський називав «мовою культури», «станами життєдіяльності людини», що «утворюють особливу семіотичну фактуру буття чи його ментальну онтологію. А така онтологія, на думку вченого, потребує особливого стану духовності» [158, с. 22].

Культурна архетипність етносу тісно взаємодіє із культурною ментальністю, що, на думку В. Личковаха, як «категорія філософії етнокультури розкриває глибинні, соціопсихологічні шари світовідношення етносу, спосіб його світосприйняття і дискурсивних практик, колективне позасвідоме у структурах повсякденності і життєтворчості» й «спирається на найдавніші архетипи та універсалії міфологічної свідомості, закріплена у мові, фольклорі, традиціях, звичаях, обрядах» [187, с. 189].

Культура найчастіше розкривається у формах, які мають індивідуально-особистісний характер. Якщо ж говорити про загальнолюдську культуру, то вона

здатна проявлятися тільки як «загальнозначущий аспект» національних (чи етнічних) культур, а вони своєю чергою є «ціннісно-нормативним виявленням долі народу, його життєвої траєкторії в універсумі історії» [150, с. 301]. Етнобуттєві культурні архетипи здатні вербалізуватися у народній словесній творчості — фольклорі, який М. Дмитренко назвав «універсальним символічно-ідеальним засобом формування духовного світу особистості, її морально-естетичного розвитку, психологічної самодостатності та суспільної стабільності» [83, с. 11]. Тому у *фольклористиці* архетип потрактовується як «первісний образ, ідея, первісні уявлення, яких відображення підсвідомо зберігає людська пам'ять і які підсвідомо проявляються, як і вроджені інстинкти, у мисленні, різних сферах творчої діяльності людини та людської спільноти, зокрема у сфері мистецтва, духовного життя, традиційного етикету, обрядовості та ритуалів» [285, с. 20]. Трансформація архетипів культури відбувається через посередництво соціокультурних механізмів. Самі по собі вони не тільки не заперечують культурного прогресу, але і є його рушієм, виступають переконливим показником значущості його результатів.

Фольклорні архетипи належать до тих сутнісних національно-духовних цінностей, які залишаються стійкими навіть під впливом сучасних глобалізаційних процесів, оскільки останні, як зазначив Я. Гарасим, «не спроможні стерти специфіку етнічно маркованої ментальності між людьми чи бодай втрутитися в перекодування національно змодельованих та глибинно архетипізованих психоестетичних процесів сприйняття дійсності» [51, с. 31].

*Фольклорні архетипи* є мисленнєво-мовленнєвим «оформленням», виразом культурних архетипів, що сприяє їх ширшому використанню у духовній сфері та сприяє збереженню в часі і трансформації у різні види творчості. Стосовно цього дуже слушною є думка М. Дмитренка, який назвав архетипи «психологічними реліктами» і спирався на дослідження І. Пасько, котра у монографії «Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект» писала про те, що «ця “архітектоніка давнього духу нікуди не зникла і не вмерла, вона втілила себе в етногенетичних парадигмах історичної пам'яті і соціальних імперативів.

Формули архетипів опредметнені та реінфіковані в ментальних структурах повсякденної і високої традиційності, звичаєвості та етосі, феноменах комунікативності та світобачення. Найскладніше для кожної нової генерації народу полягає в тому, щоб почути, тобто розкодувати, розпредметити ці імперативи архетипів і вже свідомо використати для розбудови власної культури і цивілізації» [83, с. 11]. Це завдання постійно залишається актуальним для кожного покоління науковців-гуманітаріїв.

Фактично таке ж наповнення і функції має цей термін і в літературознавстві (*літературний архетип*) з відмінністю в тому, що архетипи тут виявляють дослідники шляхом зіставлення літературних творів з первинними текстами, найчастіше — фольклорними, та розглядають як одне з найпотужніших і невичерпних джерел літератури й мистецтва. Архетипи, хронотопи та сигнатури В. Личковах визначає як «сакральні горизонти» етнічного буття, будь-якої національної культуротворчої діяльності, наголошуючи, що «міфологія, релігійна свідомість, художня творчість відтак спираються на сакральні горизонти “святівідношення”, що виявляються через архетипи, хронотопи, сигнатури української культури. В архетипах закріплені “первообрази”, точніше “першосмисли” чи “прасимволи” етнокультури. У хронотопах узагальнюються часово-просторові характеристики етнонаціонального буття, світовідношення, художньої образності. Сигнатури ж знаково-символічно позначають глибинні сенси, духовні принципи організації етнокультурного простору, переживання вищих цінностей як святостей» [187, с.187].

У сучасному літературознавстві та й загалом у філологічній науці до розуміння поняття «архетип» утвердився розширений підхід, що сконцентрував у собі основні його семантичні нашарування. Відповідно, у взаємозв'язках фольклорного та літературного текстів розмежовують архетип як міфологему й суто літературний архетип. Відповідно, архетипи розглядають не тільки як «першообрази», що тісно пов'язані з міфом та обрядом (ритуалом), але і як «постійні», «наскрізні» літературні образи. В архетипній системі понять «міф — фольклор — література» в більшості досліджень основну увагу акцентовано на

двох останніх ланках, бо найчастіше міфологема рецептується в літературу саме через посередництво фольклору. У цьому контексті можна погодитися із концепцією Д. Медріша, згідно з якою фольклор та література виступають як складові єдиної «метасистеми» — художньої словесності. Як було зазначено вище, до поняття «фольклор» під час такого аналізу долучають, як правило, всю сукупність вербальних та невербальних форм народної культури. Такий підхід дає підстави вважати фольклор та літературу не тільки «підсистемами» словесності, але й «підсистемами» національної культурної традиції загалом, а отже, дослідження їх взаємовпливів є комплексним [205].

Прецедент, коли в літературному (творчому) процесі поєднуються «ознаки індивідуального (авторського) свідомого і колективного несвідомого», як наголосила О. Гінда, породжує феномен «колективного усвідомленого» [54, с. 205], який виявляє себе на етапі написання твору і важливий на етапі його осмислення (дослідження).

Ще одне значення поняття «літературний архетип» корелюється у площині суто літературній. Це твори (або творчість), які для сучасних письменників є найвищим зразком, твори «вічні», прозірливі, котрі з часом не сходять із авансцени, як сьогодні Шевченкове «борітеся — поборете». Такими літературними архетипами у нашій писемній традиції виступають твори Великого Кобзаря, І. Франка, Лесі Українки, це твори і письменники, з іменами яких нас ідентифікують у світі.

Семантика поняття «літературний архетип» може мислитись і дещо вужче. Скажімо, у просторі та генезі української жіночої прози таким архетипом вважають творчість Ганни Барвінок. Зрештою, кожна епоха народжує своїх митців, твори яких з часом стають її архетипом, бо надають цій епосі чи періоду справжньої вартості та історичної гідності. Наприклад, епоха 30–60-х років XIX століття в літературі асоціюється з іменами Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Т. Шевченка, а епоха 60-х років XX століття — з іменами «шістдесятників»: Л. Костенко, І. Драча, І. Калинця, В. Симоненка, В. Стуса та інших.

Важливо зазначити також, що в генетичній пам'яті кожного народу зберігається достатньо велика кількість *архетипних образів* та *архетипних структур*, до яких відносимо поняття, що ґрунтуються на бінарних опозиціях та перебувають у відношеннях антиномій (верх/низ, земля/небо, день/ніч, захід/схід, добро/зло і т. п.).

*Архетипний образ* є більш конкретним проявом етнічно маркованого архетипу у вигляді предметно-буттєвих (дім, ворота), рослинних (калина, верба), особистісних, (кобзар, козак), просторових (степ, дорога), часових (день, ніч), абстрактно-персоніфікованих (доля, добро) чи іншого порядку понять, що викликають в уяві стійкі асоціації та пов'язані з художньо-естетичним мисленням народу, націопростором, позачасовими або повторюваними етнобуттєвими реаліями. Багато із них є позаетнічними, а тому можуть вважатися загальнолюдськими, хоч і відрізняються, все ж, за своїм символічним наповненням; окремі ж є суто національними (як, наприклад, кобзар чи козак).

Семантика *архетипного образу* взаємодіє із семантикою *символу*, подекуди частково наповнюючись його змістом, проте не повністю з ним зливаючись, оскільки перша із названих двох констант є більш місткою та наскрізною. К. Юнг ці поняття також чітко диференціював, наголошуючи, що символом є «термін, назва або навіть образ, що володіє окрім свого загальноновживаного ще й особливим додатковим значенням, яке несе щось невиразне (не зовсім усвідомлене. — Ж. Я.), невідоме» [332, с. 15]. Оскільки в цьому визначенні семантично перетинаються поняття «архетипний образ» та «образ-символ», то вчений далі уточнив, що «символічним є таке слово чи образ, значення якого виходить за рамки прямого і не піддається точному визначенню чи поясненню» [332, с. 15]. За визначенням С. Кримського, символ постає «не просто алегоричним іншовиразом» чи «різновидом метафори», «горизонтальним порівнянням мовних чи предметних одиниць». У його трактуванні *символ* — це «знак з безконечним смислом, бо він є вкоріненим у безмежному семантичному полі культури» [158, с. 21]. Спираючись на думку С. Аверинцева, вчений писав про те, що символ має «подвійний вимір»: «це — чи образ у функції знаку, чи



знак у функції образу» [158, с. 21]. Взаємодіючи зі знаком, символ дає можливість чуттєво-наочного пізнання образу, при цьому «символ нібито впливає з бездонних глибин семантичного поля культури в наш предметний світ, маніфестує багатоманіття смислового потенціалу життя» [158, с. 22].

Поняття «*архетипний образ*» в літературній галузі співвіднесено із поняттям «художній образ», що виступає як «особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість. Образ може бути як цілісним художнім феноменом (наприклад, образ України, образ Матері, різні “вічні” образи), так і його складником» [262, с. 66]. До згаданих у визначенні «вічних» образів можемо віднести й архетипи та архетипні образи, відображені у літературних творах із їх усталеним символічним змістом. Найбільш загальним визначенням художнього образу можна вважати такий, де він мислиться як «головний елемент художнього світосприйняття та його об’єктивації», як «первісно-чуттєве узагальнення світу»; «на відміну від поняття, завжди безособового, образ утілює суб’єктивне світосприйняття» [262, с. 101]. Щодо сказаного образ-тип виступає як «найвищий ступінь узагальнення, найповніше вираження авторського естетичного ідеалу, певної суспільної тенденції»; «персонаж, який концентрує риси характеру, спосіб мислення, світоглядні інтереси певної групи людей або усієї нації, залишаючись при тому яскраво індивідуальним, неповторним» [262, с. 101]. Щодо образу-архетипу можемо додати лише те, що всі названі ознаки тут доводяться до абсолюту, апелюючи у «типі» до першообразу, який найчастіше закріплений у фольклорі та до якого апелює автор.

Стосовно співвіднесення у літературі понять «*архетипний образ*» та «художній образ» для порівняння та доповнення їх змістонаповнення цікавою є думка О. Галича. Він пише про те, що в основі поняття «архетипний образ» «як специфічної форми відображення дійсності, лежить так званий первинний або чуттєвий образ» [49, с. 97]. Відмінність між художнім («чуттєвим») та архетипним образом полягає в тому, що перший є словесною «копією» предмета (особи), «в якому відображується реальність постає не у формі думки про неї, а у

формі самого життя, наочно, такою, якою ми її бачимо чи могли б побачити, сприймаючи безпосередньо», а другий — увібравши в себе ознаки першого та йому подібних, зазнавши творчого узагальнення, піднімається до висоти національного образу-символу, стає наскрізним як у народній свідомості, так і рецептивно в різних видах мистецтва, у тому числі й літературі. Іншими словами, — це образ-ідея, який за ознаками можна назвати «металогічним», оскільки він належить до такого типу художнього образу, в якому «чуттєвий образ є формою вияву такої ідеї, яка, узагальнюючи зміст одиничного, виходить за його межі і вказує на якийсь інший, якісно відмінний від нього предмет» [49, с. 107], наприклад, архетипні образи дому, воріт, сорочки, хліба, дороги, Мудрого Старого тощо. Символічність такого художнього образу з архетипними ознаками полягає в тому, що у ньому «конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто його чуттєвий образ, водночас з власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять» [49, с. 107], як, скажімо, ворота до двору і ворота до Раю, та й загалом як лімінальна зона міжсвіття.

Такий художній образ стає ніби «прозорим», втілюючи за матеріальною оболонкою часто нематеріальні смисли і семантику, що нерідко сягають глибин міфологічної та фольклорної свідомості й у різних формах художнього мислення трансформуються в сучасність. О. Галич завважив, що *символ* у словесній творчості — це ніби «ланцюжок ідей», які «нанизуються одна на одну, свого роду система дзеркальних взаємовідображень, в якій має вартість не знаходження відправних смислових орієнтирів, [...] а сама органічність сутнісних смислових зв'язків, що зв'язує розрізнені й далекі одне від одного предмети та явища світу в якусь цілісність» [49, с. 113]. Дуже близьким та по-філософськи глибоким й доповнюючим за своєю суттю є бачення символу С. Кримським, який писав: «Символи поміж нами, серед нас і всередині нас є реальністю духу, що конкурує з реальністю предметного довкілля. Людина прилучена до світу символів, і вона продукує не тільки речі, а й знаки. Символ — це не просто алегоричний іншовислів, різновид метафори, горизонтального порівняння мовних чи

предметних одиниць. Це знак [...] з образом прихованого життя, джерелом суцього...» [156, с. 21].

Саме крізь призму архетипізованих образів людина сприймала світ як цілісно, так і в деталях та взаємозв'язках, що його утворюють. Залежно від конкретного хронотопу ці образи здатні трансформуватися, набирати нових рис, зберігаючи, проте, свої основні ознаки, а тому є наскрізними в парадигмі словесності «міф — твір фольклорний — літературний твір».

У контексті вищезазначеного можемо бачити, що трансформація в літературу національно-культурних архетипів та архетипних образів є одним із сутнісних виявів «продуктивного» фольклоризму, при якому письменники, «орієнтуючись на фольклорну поетику» [285, с. 399], переосмислюють їх у своїх власних творах. У таких художніх текстах архетипні структури й архетипні образи являють собою, за твердженням К. Дронь, «інтерсеміотичні елементи, що повторюються в літературі упродовж століть (переважно — запозичені з фольклору. — Ж. Я.) і пов'язують індивідуально-авторську картину світу з багатовіковою традицією, а в конкретних текстах генерують розлогі інтертекстуальні зв'язки, численні паралелі, порівняння, зіставлення, алюзії, ремінісценції, відроджують у читацькій рецепції загальнолюдські переживання й почуття» [91, с. 16]. При цьому авторка наголосила, що, «будь-який елемент із наведеної вище парадигми є складним конгломератом, у діахронному зрізі якого виявні глибинні пласти доісторичних релігійних вірувань та світоглядних уявлень різних народів, пережитки давніх ритуалів та культів, контамінації міфічних мотивів і сюжетів, далекі відгомони переказів, легенд і казок...» [91, с. 16]. На думку ж І. Зварича, архетипні образи є «постійною, незнищеною властивістю художнього мислення» [100, с. 9].

Подібні рецепції відбуваються в українській культурній традиції, в тому числі й у літературній творчості, яка постійно взаємодіє з народною, і на рівні глибинної символіки (як словесної, так і об'єктної), котра в окремих випадках є настільки давньою, що важко відшукати корені таких символів, які, певно, також можна вважати архетипними. Поняття «архетипний символ» сьогодні з обережністю, але все більше входить до наукового обігу, оскільки між архетипом

і символом простежуються *внутрішні асоціативні зв'язки*. До прикладу, ілюстрацією такої глибинної трансформації у народній творчості (особливо у піснях та казках) дуже виразно простежується втілення єдиного для людини та природи символічного світу на рівні окремих образів. Як зазначав С. Кримський, посилаючись на праці О. Потебні, «цей символічний світ будований за парадигмою жіночого начала буття, порівняння природи з жінкою чи дівчиною-нареченою. Так, О. Потебня розглядає можливість реконструювати такі символічні асоціативні рядки: сонце — дівочий віночок з квітів — дівчина — хазяйка зорі — зоря як ключ, що відмикає чи замикає небесні ворота (в які входить чи з яких виходить сонце, випускаючи росу), — роса — дівоча краса — наречена (сонце майбутнього дня) — калина як образ нареченої — гілки калини, що уособлюють промені світла, світло як роса — золотий човен — переїзд через річку як образ заміжжя — любов як гра (від індоевропейського “лал” — гра) — дитяча люлька — дитина, що грає на сонці» [158, с. 28]. Відображений спільний для природи і людини асоціативний ряд пробуджує на сьогодні цілісну загублену паралель, цілком можливо, ще індоевропейського походження, окремі ланки якої збереглися, зокрема, в обрядовому фольклорі та вияскравлюють давній зв'язок людини з природою. Трансформація образів, які втілюють в собі такий згорнений асоціативний ряд, у літературі романтизму також дуже помітна. Як приклад відразу згадується образ Орисі з однойменного оповідання П. Куліша, де вона порівнюється із зорею, про що згадувалося вище.

Звідси випливає: якщо юнгівські архетипи носять «символіко-несвідомий» характер, то сьогодні вони все більше набирають чи то індивідуально чи колективно усвідомлених форм. К. Юнг описував символічні прояви архетипів, проте проблема (взаємо)зв'язку між поняттями «архетип» та «символ» сьогодні ще потребує глибокого дослідження, причому на рівні різних гуманітарних наук.

Отже, можемо зробити висновок, що архетипні образи є найменшою і разом з тим наскрізною складовою національно-культурної та художньої архетипності.

## 4.2. Архетипно-буттєві виміри історичного роману П. Куліша «Чорна рада»: пропедевтичний аспект

Українська історична проза як така постала саме у період романтизму. Власне, тоді й визначилися її основні джерела, які можна поділити на дві групи: з одного боку, це історичні документи і пам'ятки, дані епістолярної спадщини про зображувану добу, все, що надає точні факти, дати, свідчить про час, простір та безпосередні події; з іншого — це авторська інтерпретація, художній домисел і фольклор, які оживлюють оповідь, сутнісно сприяючи не тільки сприйняттю правдивої історичної інформації та формуванню ставлення до неї, але й впливають на почуття, викликаючи певні емоції, коли через осмислення долі персонажів відбувається своєрідне «входження» читача у контекст епохи. Від перших десятиріч XIX століття така проза проходить шлях від історико-художньої до художньо-історичної. Центром моделювання історичної дійсності як основний відрізок національного буття тоді став період Руїни, відображений у романі П. Куліша «Чорна рада». У той час, як і в сучасній авторіві, переслідується одна мета — збудження етнічної самосвідомості, прагнення до волі, справедливості, збереження ідентичності.

Кулішів «історизм» удосконалювався в процесі зростання його як письменника. А. Сініцина зазначила, що «інтерес Куліша до історії на початку його творчості, що припадає на першу половину 40-х рр., розвивався у дусі того фольклорного романтизму, цінність для якого мали не стільки достовірні історичні факти, деталі, скільки, власне, “дух” епохи, народний погляд на події, відображення і спосіб їх відтворення в народнопоетичній творчості, в свідомості народу» [263, с. 81]. У 50-ті роки XIX століття, особливо у романі «Чорна рада», простежується художньо-документальний «історизм», викристалізовується й більш переосмислено-трансформаційне відображення фольклорної інформації, що переростає в інтегративний підхід до теми й предмета зображення; зростає майстерність письменника.

Творчість П. Куліша, у тому числі й історичний роман «Чорна рада», неодноразово була об'єктом дослідження відомих учених, починаючи від часу видання роману (М. Максимовича, М. Костомарова, М. Сумцова, І. Франка, В. Петрова, Є. Кирилюка). Не втрачає своєї актуальності вона і на сьогодні. Із різних поглядів її успішно досліджують Є. Нахлік, О. Вертій, М. Жулинський, В. Івашків й багато інших. Їхні праці — це досить вагома науково-методологічна основа, на якій сьогодні, із виникненням нових наукових методів та у контексті міждисциплінарних підходів, можна успішно продовжувати осмислення багатогранної творчості письменника.

Будучи людиною високоосвіченою, П. Куліш надзвичайно цінував народну творчість, сам записував її, видавав. За основу своїх художніх творів він мав фольклор та історичні джерела. Будучи помноженими на його письменницький талант і справді філософський спосіб мислення, цей синтез дав українцям неперевершені за своєю глибиною твори, над дослідженням яких працювали і продовжують працювати цілі покоління вчених, причому різних наукових галузей. Художня творчість письменника повністю зорієнтована на українську дійсність та, за словами В. Івашківа, «становить цілу еру в історії української національної культури» [112, с. 7].

Зокрема, П. Куліш був першим серед своїх сучасників у багатьох сферах культурологічної діяльності: в записуванні та дослідженні фольклору, у розвитку української літературної критики, у створенні епічно-історичного полотна «Чорна рада». Цей перший в Україні історичний роман став ніби синтезом накопичених письменником знань, сплеском його високого інтелекту і таланту. Недарма І. Франко назвав «Чорну раду» «найкращим твором історичної прози в українській літературі» [297, с. 186], а М. Драгоманов особливо поцінував його як твір, що ґрунтується на серйозному дослідженні джерел [89, с. 289]. У романі зображено реальні події, коли «піднявся страшений, негасимий пожар із Запорожжя — піднявся на ляхів і на всіх недругів отчизни батько Хмельницький» [181, с. 41].

Поява такого роману в середині XIX століття була явищем, можна сказати, закономірним. Його історичний характер зумовлений наявністю великої кількості епічних та народнопоетичних творів про козаччину, а також високорозвиненою літописною традицією, багатою історією народу з його доблестю, славою, відображеною у власних творах. Тому можна говорити, що П. Куліш у «Чорній раді» виступив як «портретист» «національного образу світу», національного буття, і розуміння такого буття у письменника багатогранне. «Воно, — як написав О. Вертій, — має політичні, соціальні, філософські, морально-етичні, естетичні, побутові та інші аспекти і ґрунтується, як правило, на засадах народного світогляду, на основі аналізу тих чи інших явищ народного життя, на сприйнятті світу більш серцем, ніж розумом, що спричиняє в такому разі природність самого буття» [36, с. 47–48].

З погляду літературного напрямку, «Чорна рада» — це роман свого часу, в якому події дійсні, тобто субстанція правдиво-реалістичного тісно переплітається із субстанцією бажаного, такого, яким це уявлялося авторові, адже, за словами Т. Комаринця, «романтики конструювали минуле на основі власної концепції історії» [140, с. 32], «постійно зверталися до минулого, пристосовуючи його до потреб сучасності, через пізнання старовини йшли до осмислення сучасного і майбутнього свого народу» [140, с. 39].

Якщо говорити про роман П. Куліша «Чорна рада», то у літературознавстві його схарактеризовано як «панорамний», тобто такий, що висвітлює усі сфери національного буття у конкретний історичний період існування етносу, подає розкриття великої кількості характерів, засвідчивши у такий спосіб історико-філософську концепцію художності твору, інтегруючи в собі риси інших жанрів та форм літератури. Відповідаючи цій характеристиці, він достовірно відображає життя і культуру певної епохи. Як відомо, автор для його написання працював з рукописними історичними джерелами (зокрема, «козацькими» літописами Грабянки, Самовидця та іншими), записував і вивчав фольклор (його ім'я по праву займає почесне місце в історії української фольклористики), дослідив чимало етнографічних деталей українського побуту, намагався осмислити

філософське сприйняття світу представниками різних суспільних станів описуваного ним періоду і т. п. Саме тому від часу видання твору і до сьогодні він є предметом наукового зацікавлення літературознавців, фольклористів, істориків, етнографів, філософів. Звичайно, під час прочитання на перше місце виступає історична канва твору, тому тема й ідея його беззаперечно лежать у цій площині. Така «панорамність» впливає із самої манери письма П. Куліша. За визначенням Є. Нахліка, «у ньому “образ автора” — антикваря-історика змінює розповідач, завдяки чому знижується експліцитне і зростає імпліцитне вираження авторської точки зору. Письменник уже не стільки розповідає, описує, скільки показує» [220, с. 110].

Як зазначало багато дослідників, досить помітним у цьому плані є вплив на письменника Вальтера Скотта і його традиції, методології написання історичного роману. Відомо, що П. Куліш ще в університетський період разом з М. Максимовичем зачитувався його романами. Очевидно, вже тоді у нього виник задум написати подібне полотно на українському матеріалі, де можна було б яскраво відобразити специфіку певної доби з її національним колоритом, самобутньою культурою народу з її давніми фольклорно-етнографічними та побутовими атрибутами, типовими національними характерами і психологією. Цей задум письменника реалізовувався поступово, з часом, і все-таки постав у вигляді «Чорної ради». Тому, великою мірою спираючись на вальтерскоттівський зразок (як і у творі «Михайло Чарнишенко») та зберігши типологічні ознаки історичного полотна, письменник розгорнув на цьому полотні події України періоду Руїни і створив такий різновид історичного роману, який у праці А. Гуляка «Становлення українського історичного роману» названо «соціальним історичним романом» [66, с. 244]. Ще раніше так його означували також Є. Кирилюк та Л. Окиншевич. Про це зазначав також В. Петров у статті «“Чорна рада” як роман соціальний», наголошуючи, що «до писання історичного роману Куліш підходив не з погляду літературних проблем, а з погляду: народ, самопізнання, виявлення національної самосвідомости» [231, с. 282]. Хоча варто констатувати й той факт, що ранні редакції твору містили значно більше



фольклорного матеріалу (легенда про вогонь, міфологічні розповіді про плясовиць та ін.), який у пізніших редакціях письменник поступово скорочував. Про ці дві складові (історичну та фольклорну) письменницької творчості згадано і в «Повісті про український народ», яка, за висловом В. Івашківа (вступна стаття), «стала наслідком усієї попередньої письменницької творчості молодого романтика, концентрованим виявом його історично-патріотичної позиції» [173, с. 8] та «концептуальним втіленням виразної українознавчої орієнтації П. Куліша-історика та письменника» [173, с. 12]. Саме тому «Повість...» історичним та фольклорним матеріалом концептуально перекликається із «Чорною радою» (особливо це стосується ранніх редакцій твору) та «Записками о Южной Руси». Скажімо, у романі автор розвинув і сюжетно розгорнув причини утворення Запорізької Січі, серед яких у попередньому творі «назвав соціальну [...], проте в окресленні історичних завдань козаків акцентував на національній [...] та релігійній...» [173, с. 16]. Окрім літописів, автор у «Повісті...» спирався також на думи, деякі переказав змістовно, вбачаючи у них не тільки історичну правду, але й добрий приклад для розуміння тих чи інших суспільних явищ. Окремі з цих творів П. Куліш опублікував в «Записках...».

Однією із закономірностей історичного жанру, «альфою й омегою» для його творця в українській літературній творчості, на думку А. Гуляка, «служувала художня та історична правда», де перша «закріплюється в кожному окремому випадку в особливій формі, в конкретнім творі і виступає у двох своїх функціях: як ступінь засвоєння дійсності і як художня свідомість» [66, с. 256]. Цим твором автор фактично «зламав» у наукових колах ХІХ століття (особливо літературних) ставлення до українця, як до такого собі «простака», змусив подивитися на нього як на людину з високими почуттями патріотизму, власної гідності та гордості, з багатим духовним світом, як на людину, яка повністю усвідомлює сутність свого буття у тогочасному колі подій. Модель Вальтера Скотта у П. Куліша проявилася також у дотриманні оповідної (наративної) структури твору, його жанрових особливостей, зображенні широкого історичного поля та конкретної значущої

історичної події. Відхиленням від цієї моделі у нього стала національна специфіка твору з усіма деталями.

Для «Чорної ради», як вважає Є. Нахлік, характерна «тенденція ототожнення народної мови та “народного духу”» [220, с. 113]. Продуктивним продовженням реалізації цієї ідеї є міркування Т. Бовсунівської, що стосуються загалом естетики романтизму, якому був притаманний історизм у всіх його аспектах і проявах. І особливо у прозі, як написала дослідниця, «романтики запропонували нову схему історії як історії народів, а не царств і вождів. Література повинна була рефлекторно засвідчувати найменші порухи духу. Найбільш досяжною ця орієнтація ставала при прямуванні у глиб минулого, тому історизм і став основоположним мистецьким принципом романтизму» [23, с. 227].

Категорія історизму твору безпосередньо взаємодіє із категорією художнього часу, під яким дослідники розуміють «відображення всіх видів часу, переданих через призму індивідуальних оцінок художника, підпорядкованих його задуму, життєвій і художньо-естетичній позиції» [66, с. 266]. На думку А. Гуляка, «П. Куліш майстерно використав властивість художнього часу здійснювати прокурсивний або рекурсивний рух, тобто випередити події, змальовувати теперішнє їх існування або зазирати у минуле» [66, с. 267], що забезпечило своєрідну пластичність змістової канви твору при зображенні подій хронотопно віддалених.

➤ *Цінність роману полягає ще й у тому, що він був написаний і надрукований українською мовою. А на той час з огляду на відомі політичні обставини це було завданням надскладним. Такий підхід дав змогу зберегти національний колорит твору, передати психологію народу, його неповторний характер, самобутню культуру. Сам автор про цей факт писав у статті «Об отношении малороссийской словесности к общерусской»: «І при всьому тому, я надрукував свою книгу на мові південноросійській. Я довго вивчав її в писемних пам'ятниках старовини, в народних піснях, переказах і у постійному спілкуванні з людьми, які не знають ніякої іншої мови. [...] Багатство і різноманітність її дали можливість мені виконати завдання, якого до цього часу не смів задати собі ні*

*один малоросіянин, а саме написати на рідній мові історичний роман в усій суворості форм, притаманних творам цього типу» [171, с. 475–476].*

*Хоч твір був написаний українською мовою, але вперше надрукований — російською. Переклад зробив сам П. Куліш. Щодо цього письменник у згаданій статті наголошував, що це був не дослівний, а вільний (творчий) переклад. Це означало, що оригінал і переклад, по суті, були двома різними творами, бо в перекладі є місця, яких немає в оригіналі, і навпаки, в оригіналі залишилося багато такого, що не ввійшло в переклад [171, с. 458].*

Як зазначалося, в основі роману, в якому письменник апелював до часів козаччини періоду Руїни, лежать два потужні джерела: історичне та фольклорне. Будучи одночасно письменником й істориком, П. Куліш у творі зміг реалізувати як свої наукові інтереси та амбіції, так і морально-духовні й естетичні запити, які розглядав у площині художньо-естетичної інтерпретації національної (народної) культури та способу буття. Створивши організований сюжет концентричного типу, П. Куліш, як зауважив С. П'ятаченко, «від художньої документальності [...] робить крок до творчого узагальнення» [249, с. 40]. І хоча ці слова стосувалися його ранніх оповідань, із написанням великого історичного полотна це співвідношення лише посилюється. Якщо історичне джерело — це ретельне вивчення письменником анналів, документів, архівних матеріалів, «козацьких літописів», то фольклорне — постійне зацікавлення народною творчістю (вершиною його, як згадувалося, є видання фольклорно-етнографічної збірки «Записки о Южной Руси»), що зумовлює відповідні рецепції й трансформації на рівні «зовнішніх» та «внутрішніх» засобів та, будучи помноженим на творчу уяву і талант письменника, явило у творі розвинений сюжет й епічну фабулу. Засвідчивши високий ідейно-інтелектуальний та духовний потенціал митця, роман відображає загальну філософію історичного буття народу конкретного періоду, як й інші подібні твори цього жанру, засвідчує «єдність поколінь, спадкоємність духовних традицій, пріоритет загальнолюдських цінностей, усвідомлення того, що без засвоєння та збереження надбань минулого рух уперед неможливий» [262, с. 199].

➤ Варто відзначити надзвичайно продуману письменником етнографічну канву «Чорної ради», багатство і влучність використання народної символіки, архетипних образів у сюжетних лініях твору. Для П. Куліша змалювання побуту — не просто дань традиції, для нього — це місток, що єднає минуле з теперішнім, дає збагнути цінності, якими жили наші предки в минулому, їхні духовні потреби, традиції, глибину їхньої мудрості.

Читаючи «Чорну раду», ми не лише дізнаємося про різновиди та призначення одягу різних верств населення України, а й про його символіку. Наприклад, описуючи міщан, автор найперше звернув увагу на традиційний одяг, що був елементом їхньої культури, виражав спосіб їхнього життя, станову відмінність, внутрішню сутність: «Знані були міщане раз уже з того, що не носили шабелъ, — тільки ніж коло пояса: одні пани да козаки ходили при шаблях. А вдруге знаті були з того, що підперізувались по жупану. А кунтуші носили наопашки (тоді було коли не пан або не козак, то по кунтушу й не підперізуєсь, щоб інде носа не втерто). Іще ж із того були вони знаті, що не важились ходити у кармазинах, які носили тільки люде значні да шабльовані, а міщане одягались синьо, зелено або в горохвяний цвіт; убогії носили личакову одежу. Через те козаки дражнять було міщан личаками, а міщане дражнять козаків кармазинами» [181, с. 57].

Детально описав автор влаштування побуту козаків, їхній одяг, їжу, традиції, звичаї, характерництво, лицарство, побратимство. Зі скрупульозністю дослідника письменник передав звичай запорожців, що характеризує козацькі морально-етичні правила, — карати реєстрових козаків киями за стосунки з жінками, що показано на прикладі невгамовного Кирила Тура.

Стосунки Кирила Тура та Чорногора є своєрідною картиною звичаю побратимства на Запорозжжі, який у видозміненому вигляді подекуди живе і до сьогодні: «Може, ви чували коли-небудь, про побратимство! Де вже не чували? Се наш січовий звичай. Як не одрізняй себе од миру, а все чоловіку хочеться до кого-небудь прихилитись; нема рідного брата, так шукає названого» [181, с. 76].

*Можна сказати, що «Чорна рада» є своєрідною літературною енциклопедією народного побуту і родинних обрядів; тут і опис обряду хрестин у Тараса Сурмача, звичай заручин у Череваня, які близькі до справжніх народних традицій. Наприклад, бачимо, як Петро Шраменко змагається зі своїм коханням, не сміючи не те що сказати, а навіть підійти до Лесі Череванівни, бо дівчина вже заручена.*

*У кінці роману П. Куліш помітно відійшов від історичної лінії і намагався глибше зазирнути в людську душу. Стосовно цього цікаву думку висловив Є. Нахлік у передмові до двотомного видання творів письменника 1989 року: «У цьому розумінні “Чорна рада” — роман не тільки історичний, а й, як це не парадоксально, трансцендентальний, позначений позаісторичним осмисленням людської екзистенції. Бо ж вустами “Божого Чоловіка” Куліш, по суті, знецінює історію, позбавляє її будь-якого значного сенсу. Історичне буття виявляється минулим, відносним, а отже, й неістотним, тоді, як абсолютним смислом наділяється сакральний час — вічність, Бог» [219, с. 15].*

Якщо ж говорити про стильові аспекти роману П. Куліша «Чорна рада», то відзначимо насамперед, що його реалістична змістова канва — з історичного джерела, романтична смислова наповненість — із народного, що не виключає й використання рис сентименталізму та ідеалізації, які раніше були притаманні й оповіданням письменника. Звідси й той потужний естетичний потенціал, який закладено у твір, цілісно відображаючи концепцію національного буття України часів козаччини. Важко не погодитись із думкою Я. Гарасима, що «важливою заслугою П. Куліша є те, що він зумів органічно поєднати погляд на національну самобутність народу з осмисленням його історичного буття», історичної долі народу. З цього погляду автор зазначив, що «історія народу — це історія проявів його духу» [50, с. 93]. У цьому процесі загальнонаціональне, притаманне всьому етносу, проявляється через особистісне. У кожному із героїв твору П. Куліша ми бачимо втілення певної ментальної риси, яка має смисл тільки в окремому топі національного буття, реалізуючись у якому особистість також творить свій «дух», а звідси — й духовність. За визначенням С. Кримського, «дух характеризує

самоздійснення суб'єкта, його здатність відтворювати себе у предметному світі (зокрема, культурі) та розпредмечувати цей світ через творчу особистість» [153, с. 47].

У романі як на особистісному, так і на соціальному рівні дуже чітко проглядаються міфологічно-фольклорні концепти «долі» та «серця». С. Кримський вважає долю «складним комплексним виразом людської екзистенції і людського покликання»; з одного боку, це «вибір людиною своєї життєвої ролі, фаху, характеру праці, способу життя», а з іншого — «прокреслений контур життєвих подій потребує ще буттєвого заповнення, певних шансів на реалізацію, тієї сукупності ймовірностей призначення, котра індивідуалізує, надає екзистенційної достовірності очікуваним ефектам обраного шляху» [155, с. 50]. Герої твору настільки індивідуалізовані, що складається враження неможливості проходження ними описаного життєвого шляху по-іншому.

Єдиним образом, терези долі якого «схитнулися», хоч «прокресленими» долею були зовсім по-іншому, була Леся Череванівна, яку мати заручила із гетьманом Сомком. І сон її матері провіщав здійснення цього задуму, та Лесине власне серце і доля вирішили по-іншому. Вона залишилася із коханим Петром Шраменком, бо Сомко загинув, а з ним — і «прокреслена» доля України. Доля особистості тут взаємодіє із соціальним аспектом долі, що «дає змогу припустити аналогію між напередвизначеними обставинами, як в індивіда, так і в “історичної особистості”, тобто нації, яка має індивідуальні характеристики» (В. Івашків). А це, на думку С. Кримського, означає можливість розглядання концепту «національна доля», хоча «напередвизначеність, яка позначена цим концептом, означає у житті нації існування наскрізних структур історичного досвіду» [156, с. 68].

Стосовно концепту «серце» (кордоцентризм) у творі, то він логічно ґрунтується на філософській та й загальному життєвій позиціях письменника, а також цілком відповідає художнім ознакам романтизму. Про це дуже влучно писав Д. Чижевський, відзначаючи те, що «через усі твори Куліша проходять червоною смужкою деякі основні ноти його світогляду. Основна його ідея — романтична

ідея про подвійний характер людини, в якій сполучене зовнішнє, поверхове та глибоке, сутнє, заховане, закрите в “серці”» [304, с. 440]. «Філософія серця» органічно та генетично пов’язана з національною культурною традицією, а відповідно, і з її історичною буттєвістю. Концепти «доля» і «серце» в українській культурі є архетипними, виступаючи водночас сполучною ланкою між зовнішньою реальністю та емотивно-почуттєвою сферою індивіда.

«Чорною радою» П. Куліш явив зразок органічного сплаву «історичного», як цілісного бачення й оцінки реальних подій минулого, «духовного», як глибокого розуміння світогляду народу, його почуттів, переживань, знання його психології, характеру, моралі та «художньо-естетичного», як концентрацію і передання цього комплексу використанням різновекторних фольклорних рецепцій на рівні високоорганізованого авторського тексту.

Тісно пов’язана з історичною канвою твору його філософська, а точніше — *етнофілософська* площина з її етнобуттєвими символами, в межі якої повністю лягає і система образів, при зображенні яких письменник чи не першим досконало (порівняно з попередниками), як вважає Є. Нахлік, «опановує художню типізацію, поєднуючи узагальнюючі риси з індивідуалізуючими», що «в дусі романтичної естетики набуває виняткового сенсу», сприяючи «зображенню в романі колоритних особистостей» [220, с. 121].

### **4.3. Архетипно-буттєвий універсальний концепт «Дім – Поле – Храм» в українській літературній прозі періоду романтизму**

#### **4.3.1. Концепт «Дім – Поле – Храм» крізь призму історичного роману П. Куліша «Чорна рада»**

Поняття «буття людини» багатовимірне за своїм осмисленням та вивченням, а тому знаходить висвітлення у різних наукових галузях і за внутрішньозмістовою осяжністю є фактично невичерпним, оскільки через свою різногалузеву концептуальність характеризується наскрізним полісемантизмом. У зв’язку з цим виникає потреба аналізу цього поняття з погляду не лише таких наук, як філософія, історія, філологія, етнологія і т. п., але й на їх межі або й погляду

нових, інтегральних наукових галузей (як етнофілософія, етнокультурологія тощо), залучаючи до осмислення як первинний (джерельний), так і вторинний категоріально-теоретичний матеріал. Отож, головну ідею, тему твору, характеристику героїв та основні колізії можна розглядати через систему інтердисциплінарних локусів, що допоможе цілісніше осмислювати культурну епоху, зображену в тексті.

➤ Під поняттям «інтердисциплінарний локус» у цьому випадку розуміємо ті змістові (сюжетні, образні) колізії твору, які за джерельним матеріалом та його теоретичним осмисленням чітко екстраполюються у ту чи іншу наукову гуманітарну галузь (історію, філософію, етнографію тощо) чи у кілька одночасно.

Буття людини у цьому плані співвіднесене із буттям конкретного етносу, нації, що є, відповідно, у складі людської цілокупності та характеризується певними етнічними, етнорегіональними культурними особливостями. Екзистенція людини не просто як особи, а як особистості оприявнюється через певні форми усвідомленого буття, котрі здатні рефлектувати у модуси людської присутності у світі. Іншими словами, будь-який простір, який заповнює своєю присутністю людина, стає «людиновимірним», він стає топосом плинності її буття. У процесі аналізу особливостей протікання такого «людинобуття» вчені окреслили низку універсальних концептів, які пронизують усі його сфери і визначають векторність конкретних моно- чи полігалузевих досліджень.

Однією з таких наскрізних універсалій є і концепт «Дім — Поле — Храм», що його відомий український філософ і культуролог С. Кримський, спираючись на праці М. Гайдеггера, зокрема його теорію архетипних структур, та услід за Г. Гачевим вивів у площину характеристик для аналізу української культури. Особливо знаковими в цьому напрямку є праці вченого «Архетипи української ментальності» та «Архетипи української культури» [150]. Зазначений «тридент» можна використати як своєрідну рухому схему для аналізу як зовнішніх (місце проживання, одяг, речі та організація побуту і т. п.), так і внутрішніх (характер, ментальність, духовність) виявів культури, що не заперечує взаємопроникнення



(як культура матеріальна і духовна), дає змогу враховувати при цьому хронологічні виміри і трансформації.

Маємо справу зі своєрідним віддзеркаленням національних архетипів в образах, адже буття людини — це перетворення видів людської присутності у світі в певні екзистенціали її існування. Інтерпретуючи екзистенціали як назви топосів, що належать до особливого, відмінного від матеріальних предметів та ідеальних сутностей, онтологічного пласту оточуючої людину дійсності, (орієнтуючись на праці С. Кримського) можемо зазначити, що екзистенціал існування кожної нації розкривається через певні «хронотопи, сигнатури та архетипи». Вони стають фундаментом для формування та виявлення міфології, світогляду, художньої культури, релігійної свідомості народу.

Спираючись на позицію М. Бахтіна, Д. Наливайко зазначив, що «література за своєю природою є мистецтвом часопросторовим, “хронотопічним”, воно [...] вводить час у простір і простір у час, поєднує їх у феноменологічну цілість. У літературному творі [...] “час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом”» [216, с. 28].

У період зрілого романтизму письменники (в тому числі й П. Куліш) відходять від зображення універсальних категорій. Для них важливішими стають категорії конкретно-історичні. Власне, час і простір тут також перестають бути по-фольклорному застиглими (що іноді ще спостерігається у творах М. Гоголя та О. Стороженка) і перетворюються на категорії конкретно-історичні, рухомі, такі, що перебувають у постійному розвитку. Тому життя героїв зображується епічно у своїй тяглоті. Навіть у випадку, коли автор у творі предметно не означив простір дії, він все одно імпліцитно присутній, адже дія не може відбуватися ніде, в цьому випадку простір домислюється як щось саме собою зрозуміле.

Своєрідним методологічним «путівником» у підходах до аналізу «часопросторовості» літературного твору загалом (що надзвичайно виразно оприявнюється в романі П. Куліша «Чорна рада») можна вважати працю

Н. Копистянської «Час і простір у мистецтві слова», де визначено способи та форми вираження й вивчення цієї якості в авторській творчості й наголошено, що «проблематика часопростору є багатогранною, об'ємною та перспективною» і що «художній часопростір літературного твору перебуває у тісному зв'язку з історичним, він змінюється, так само, як змінюються літературні епохи, напрями, стилі» [143, с. 6]. На думку вченої, «важливим аспектом є дослідження часопростору як змістовного і структурного чинника у творенні тексту, підтексту, контексту, надтексту» [143, с. 7]. Окрім того, вона акцентувала, що «серед багатьох аспектів аналізу та інтерпретації художнього тексту хронотоп є найбільш багатогранним і багатофункціональним», бо «всі питання змісту і форми, починаючи від ідеї, задуму і закінчуючи словом, яке їх втілює, укладаються в цей аспект. Немає такого елемента твору, який би так чи інакше, прямо чи опосередковано не був залежним від часу і простору, якщо їх розуміти не тільки як місце і перебіг подій» [143, с. 9].

У романі П. Куліша, як і в інших панорамних творах, час і простір постають як категорії взаємозалежні та взаємообумовлені, адже звернення письменника до хронотопу козацтва, причому в історичному аспекті із прив'язаністю до конкретної події — Ніжинської ради 1663 року — визначило основну сюжетну лінію твору та чітко прочитується вже у його назві. Історичний та культурний простір «Чорної ради» досліджує також Сьюї Ліша в своїй роботі «Художня проза Пантелеймона Куліша у контексті українського романтизму», аналізуючи при цьому такі визначальні топоси роману, як Запорозька Січ, Київ, хутір Хмарище, Ніжин та їх «культуротворче» поле [276, с. 15]. Орієнтуючись на історичні та фольклорні джерела, П. Куліш (чи не вперше в українській прозі) використав ретроспекцію (переважно історичну, як у В. Скотта, що стосується життя не окремо взятої особистості, а суспільства загалом) — одну із складних форм відображення часу в художньому творі, яка, за переконанням Н. Копистянської, «набуває в кожному епоху розвитку літератури нових рис і функцій» [143, с. 201]. В осмислення людини і суспільства методом історичної ретроспекції у зображуваний період письменник вніс своє бачення та розуміння подій, дав їм

філософську та, в певному розумінні, політичну оцінку. Проте відображення у художньому творі історичного часу — не єдина і не кінцева часова інстанція. Як зазначає Т. Дзюба, «у трактуванні П. Куліша романтичне осягнення літературою минулого-майбутнього постає як наслідок хиткості, плинності, несталості теперішнього» [82, с. 92].

У «Чорній раді» наявний також художній образ часу, крізь призму якого можемо не лише фіксувати відповідні суспільно-історичні події, але й через типізованих персонажів — спосіб суспільно-історичного буття різних верств тогочасного соціуму, морально-етичні норми, форми поведінки, ментальні риси національного характеру, матеріальний побут, звичаєвість, сферу духовної культури. З іншого боку, художній «образ часу» втілює й віддзеркалює наукові й естетичні досягнення періоду написання твору, а також індивідуальні риси й переконання, характеристики творчої особистості письменника. Іншими словами, художній час є не тільки відображенням реального часу, але й разом — концептуальним осмисленням складної системи взаємозв'язків «між поняттям, образом і реальним часом, між автором і його твором, автором і зовнішнім світом, до якого він належить, і тим, до якого він генетично та історично не належить, але в який себе “переносить”, зв'язку між різними типами художнього мислення, між науками, видами мистецтва, зв'язку частин у творі, художнього часу з граматичним і т. п.» [143, с. 11].

Аналізуючи у романі категорію часу, можемо відзначити, що маємо на увазі три дотичні часові проміжки: 1-й — 1663 рік — це час, відображений у творі, «момент дії» (Г. Семенюк), який для автора є ретроспективно-історичним, а безпосередньо у творі — художнім; 2-й — це час написання твору, середина ХІХ століття, а відповідно час формування та відображення авторських знань і бачення зображених подій, що апелюють до періоду козацтва, «момент оповіді»; 3-й — це час змінний, не фіксований, можна сказати, індивідуальний, час прочитання та осмислення роману, починаючи від перших критичних відгуків до сьогодні, у тім числі й аналіз твору на основі зазначеного концепту. Якщо перші два часові відрізки — це творчість автора, то на третьому — відбувається активне

здійювання читача. При традиційній літературознавчій характеристиці роману (тема, ідея, основна сюжетна лінія, система позитивних та негативних персонажів) великою мірою втрачається відчуття «панорамності», всеохопності епохи, «духу» того часу, що так майстерно передані письменником.

У зв'язку з цим можемо говорити також про категорію художнього простору, який також відрізняється від реального насамперед своєю словесною формою вияву з усіма ознаками художнього мовлення, що дає можливість сприймати його і як об'єктивно дійсний, і як суб'єктивно поданий (чи то сприйнятий).

Художній простір у «Чорній раді» також постає у всій багатозначності категоріальних об'єктивно-суб'єктивних формовиявів та їх складних взаємовідношеннях: 1) як локальне середовище буття (Череваневий хутір), 2) як територія, на якій відбуваються основні події (Хмарище – Київ – хутір Гвинтовки – Ніжин) та 3) як Україна загалом, ідея постання якої не тільки просторовою, а й державною субстанцією керує діями полковника Шрама та гетьмана Сомка. Причому кожен із цих топосів для різних героїв твору визначається як один із дихотомії «свій/чужий». Окрім того, у романі можна говорити про метафорично-символічну семантику простору як індивідуальну організацію характеру і душевного стану героїв — це простір екзистенційний, внутрішній, який М. Бахтін назвав «душевеним ландшафтом» [14, с. 364].

Аналізований роман П. Куліша досить чітко відображає цілком національний хронотоп, що ґрунтується на топосах (у творі — змістові локуси) буття етнофора, до яких, як зазначалося вище, відносять «Дім», «Поле» і «Храм».

Зокрема, В. Личковах вважав: «Дім, Поле і Храм — це топоси дійсного буття людини, що визначають горизонти її вкоріненості, «Край» її особистого і родового, етнонаціонального існування» [188, с. 5]. Цікавою в плані визначення детермінант для характеристики національних культур є також праця Г. Гачева «Национальные образы мира» [52], як і його концепція «Космо – Психо – Логос». Ця своєрідна схема дає змогу аналізувати епічний твір (зокрема, і роман П. Куліша «Чорна рада») з погляду внутрішньої естетики фольклоризму, після чого не виникає запитань про відповідність або невідповідність образів (їх

характерів, психології, світоглядних орієнтирів) чи місця і способу зображуваних подій і т. п. їх народному баченню.

Описані та інші універсально-архетипні категорії, використовувані для характеристики національного буття, форм культури і світовідношення, знайшли своє висвітлення також у працях В. Горського, В. Мазепи, В. Малахова, Г. Міщенка та багатьох інших дослідників, які визначали етнокультурне, художньо-естетичне, мистецтвознавче, «енергоінформаційне», духовно-світоглядне їх смислонаповнення.

Натомість С. Росовецький окреслений ментально-архетипний концепт, на наш погляд, не зовсім слушно вважає своєю «сіткою», яка нібито стандартизує підхід до творів, не дає змоги вільно характеризувати їх, «заганяє» у певні «рамки» [252, с. 206]. Важливо відзначити, що ця «рамка» не є чимось закостенілим, «нерухомим». Це радше національно-буттєва основа епічного твору, без усвідомлення якої зображені у ньому події сприймаються справді «площинно». У творах коротких прозових жанрів (оповідання, повість, новела) можуть бути більш або менш представлені один чи два локуси зазначеного концепту, а наявність іншого(их) — розумітися лише рефлексивно. Вони здатні переплітатися, «перетікати» один в одного, утворюючи цікаві змістовно-сміслові конструкції, які відображають картину народного буття в усій її складності, що достатньо переконливо довів своїми працями С. Кримський. У статті «Дім – Поле – Храм» учений стосовно дієвості та універсальності названого концепту писав, що «змістовно в ідейному вимірі ці екзистенціали перетворюються один на одного, утворюють єдине ментальне поле цієї й іншої епох, локальної цивілізації чи нації» [152, с. 427], а широта змісту їх символіки «розкривається в ідейному житті тих чи тих націй своєю ідентичністю їхнього досвіду, певними пресупозиціями, схильностями чи архетипами» [152, с. 428]. Найбільш чітко, об'ємніше та у повному складі компонентів простежуємо цей концепт у панорамних епічних творах на кшталт «Чорної ради» П. Куліша, причому як на рівні буттєвого простору, так і на рівні системи образів.

З огляду на те, що література є одним зі способів відображення дійсності, а отже, і форм буття людини, спробуємо проаналізувати роман П. Куліша «Чорна рада», застосувавши концепт «Дім – Поле – Храм», тобто на перетині художньо-естетичного та етнофілософського вимірів.

Очевидно, в якомусь плані інтуїтивне, але дуже чітке та глибоке відчуття і бачення цих векторів у національному характері, культурі, ментальності, способі життя українців привело до не менш чіткого відображення їх П. Кулішем в аналізованому творі. Концепція ж С. Кримського уже на сучасному етапі дала розуміння шляху до фактично нового прочитання роману.

Перший український історичний роман П. Куліша «Чорна рада» уже специфікою жанру зумовлює звернення до названих категорій на певному етапі розвитку національної культури, тобто має конкретний хронологічний зріз — період Руїни. З огляду на це, вже навіть визначаючи жанр самого роману, мабуть, варто обумовити, що за сюжетно-тематичним наповненням він є справді історичним, але за способом осмислення та відображення «історичного буття» автор, знову ж таки вперше, репрезентував філософсько-естетичне бачення тогочасної культури, демонструючи і прояви кордоцентризму, що межує із глибоким патріотизмом, є виявом національної ідеї (через образи полковника Шрама, гетьмана Сомка, Божого Чоловіка), і власне «хутірську філософію» (через образ Череваня та зображення Хмарища як ідеї «Хутора-Дому»). Цікаве, можна сказати, проміжне трактування Хутора подав С. Кримський у статті «Дім – Поле – Храм»: «Хутір мав не тільки функцію клітини степової мережі оборони. Він репрезентував волю до свободи і від сільської общини, і від міських корпорацій. Хутір сформував особливий тип українця: селянина-воїна, який відчував себе вільним в степових просторах [...], і водночас уособлював внутрішню соціальність своєї оселі» [152, с. 432].

Уже сам по собі хронотоп козаччини із чітко виокремленою колізією («чорною радою»), до яких автор апелював ще в назві твору, діє на читача інтригуюче, відразу захоплюючи його увагу. Із перших сторінок роману письменник ввів реципієнта (читача) у певний культурний простір, передаючи

загальні тенденції того часу через конкретних героїв, їхні дії, навколишню обстановку, які в цьому випадку можна вважати ключовими, навіть у якомусь плані архетипізованими. С. Квіт у праці «Герменевтика стилю» з цього приводу зазначав: «Людина розуміє культуру через звичайну людську історію, що розповідається одними людьми про інших. [...] Ми сприймаємо світ епічно, крізь ці оповіді, що їх переживаємо і проживаємо як частину власного життя» [121, с. 11].

Для письменників окресленого періоду, в тому числі й П. Куліша, характерне надання переваги для зображення віддаленого в часі та просторі, в тому числі й коли йдеться про конкретний соціально-історичний час (як у «Чорній раді»), який є категорією, з одного боку, суб'єктивною, оскільки отримує як даність оцінку автора, а з іншого — історичною, бо відповідає конкретній події та змінюється в процесі розвитку суспільства. Вже у назві твору («Чорна рада») та підзаголовку («Хроніка 1663 року») письменник чітко орієнтує читача на сприйняття художньо-історичної інформації, пов'язаної з конкретним історичним періодом.

Хронологізуючи назву твору, автор у такий спосіб, як вважає Н. Копистянська, «спрямовує на певний соціально-історичний час, створює потрібну йому енергетично-психологічну хвилю очікування, сприйняття зображуваного, дає емоційний та інтелектуальний старт» [143, с. 164]. Тому можна говорити про те, що панорамне зображення письменником у романі періоду Козаччини відображає категорію конкретного соціально-історичного часу, що, окрім того, активно взаємодіє, переплітається із категорією художнього часу. Це зумовлює можливість показу логічного «перетікання» подій та життя героїв у різних буттєвих топосах («Дім», «Поле» й «Храм») і взаємодію між ними. Другорядна сюжетна лінія (кохання Петра Шраменка та Лесі Череванівни), яка оживлює роман, наповнює його емоціями, пригодницькими колізіями, цілком підпорядкована історичній основній лінії та повністю залежить від неї, а в кінці твору, після песимістичного завершення історичної фабули, виводиться на перший план і наповнює його все-таки оптимістичним звучанням.

Концепт «Дім» у контексті символічного ряду «Дім – Поле – Храм», за С. Кримським, первинно виступає як символ родинного вогнища, власного космосу, захищеності від світу іншого, чужого. Пізніше, розширюючи смислові межі символу, вчений вказав на «Дім» як «святую округу буття людини, в якій він посідає центральне місце, де, за словами Тараса Шевченка, “своя правда, і сила, і воля”. Дім символізує й сім’ю, й забезпеченість особистості, рівень її заможності та соціальної захищеності. Дім — це антропоцентричне буття, ніша людини в драматичному світі» [152, с. 427]. Отже, як доповнив це визначення О. Кирилюк, «Дім» — «це певна область трансцендентування людини в світ» [127, с. 29], оселя, житло, хата, сфера її фізичного буття, центр, що розширюється від обійстя, власної землі, хутора до населеного пункту, країни («Дім національного буття»), про що згадує також у статті «Мотив чужого у формуванні культурної ідентичності українців» Є. Більченко [21, с. 86].

Цікаво, що саме наявність власного дому, тобто вузького, обмеженого простору побутування, для українців завжди було обов’язковою умовою духовної свободи. Але поняття «Дім» може бути використане і для означення вмістилища духовного буття людини — це її душа, іншими словами, її «Я-буття».

➤ *Маючи на увазі суто народну культуру, а саме календарну обрядовість, Г. Коваль також характеризує цей просторовий локус. Зокрема, вона пише: «Дім у народній культурі — осередок основних життєвих цінностей, щастя, достатку, епіцентром якого виступає життя в родинному колі. Це житловий простір людини, локус багатьох сімейних та календарних свят. Покровителями дому вважаються предки, зв’язок з якими виявляється через ритуальні трапези, зокрема поминальні та календарні у просторі дому. Дім протиставляється оточуючому світові як закритий простір — відкритому («свій» — «чужий»). Він слугував об’єктом різноманітних магічних ритуалів, важливу роль відігравав при ритуальних обходах села: відвідування кожного дому з пісенним супроводом. Простір хати — гранично людський, адже становить невід’ємну частину індивідуального простору. Це символ опанованого, людського, що є опозиційним до хаотичного, стихійного. Замкнений простір символізує спокій, блаженство.*



Тому у домі як соціокультурному просторі домінує ідеалізоване відображення дійсності:

*А у сім домі та золотий столик,  
А на тім столику та стоїть отавка,  
А на тій отавці золота скатерця,  
А на тій скатерці та тайна вечеря» [132, с. 641].*

На перший погляд, «Дім» — це приватний (власний) простір, у якому людина мала б почувати (і найчастіше відчуває) себе вільно. Проте, якщо звернути увагу на звичаї, традиції, ритуалізовані дії, правила поведінки у певний час перебування в Домі, символіку його простору та складових, то розумієш, що це особливий світ зі своєю «семіосферою», який стає реальним тільки завдяки людині. Навіть життя та здоров'я членів родини великою мірою залежать від їх поведінки у цьому обмеженому просторі.

Здавна вважалося, що, споруджуючи власний дім, оселю, людина індивідуалізує певний простір, який стає для неї своєрідною сакральною віссю, і поза нею — світ чужий, ворожий. Житло як власний світ моделюється за принципом Світового Дерева (тобто пізнаного, зримого світу), при цьому дах символізує небо (крону, богів), долівка, поріг — пристанище предків (коріння), простір між «небом і землею» та стінами, що символізували чотири сторони світу, людина облаштовувала собі, населяючи його не тільки речами утилітарного призначення, але й атрибутами-символами. Більшість із цих предметів виконували подвійну функцію. Тому Дім, у якому людина жила сама та який «населяла» такими символічно-утилітарними атрибутами, також «оживав», сприймався як живий організм, який має свій вік, статус, настрій, атмосферу і т. ін.

У «Сутінках Європи» О. Шпенглер писав про те, що Дім навіть має свою душу, яку він ототожнював із душами його мешканців. На його думку, «усі побутові аксесуари у давнину відображали спосіб життя людини, кожен первісний елемент облаштування житла відбивав осанку людського тіла, кожна ручка посудини наче продовжувала порух людської руки» [324, с. 122–123].

Думку німецького філософа стосовно утилітарності/ символічності предметів, які наповнюють простір Дому, продовжив у статті «Софійні символи буття» С. Кримський, зазначивши, що «речі, при всій своїй утилітарності, споживальності, здатності утворення матеріальної сфери, розглядались водночас як ознаменування духовного задуму буття, як сигнал вищих смислів. Приєднання до цих смислів виявляється “радісним художеством”, бо характеризує речі не тільки як предмети вжитку, потреби та складові життєвого процесу, а й як знаки спілкування, як буття в його алегоричній виразності» [158, с. 23].

➤ В етнолінгвістичному словнику «Славянские древности» (Т. 2, стаття А. Плотникової та В. Усачової) «Дім» охарактеризовано як «житловий простір людини, символ сімейного благополуччя і багатства, локус багатьох календарних і родинних обрядів. Дім протиставляється зовнішньому світу (свій — чужий) і тому є об'єктом різноманітних магічних ритуалів, що здійснюються для його захисту і відмежування від злих сил (наприклад, огорожування двору). У фольклорі та міфології символами Дому виступають мати-берегиня, вогнище, піч, кут» [234, с. 116]. Натомість у «Словнику символів культури України» (стаття О. Потапенка) маємо потрактування, що розширює семантичні межі цього життєвого топосу: «Хата — символ Всесвіту; батьківщини, рідної землі; безперервності роду; тепла, затишку; святості; добра і надії; материнської любові; захисту і допомоги» [244, с. 227].

Дім статусується завдяки відмежуванню від зовнішнього простору, а також завдяки існуванню входу та виходу. Про прагнення людини до приватного (власного) простору свідчить низка очисних ритуалів, які традиційно проводять для того, щоб злі сили не могли потрапити до житла.

Однією із сакральних меж, яку також наділяють символічним значенням, є вікно. Це теж межова захисна зона, хоч і відмінна від дверей (їх часто ототожнюють за символікою із порогом, що апелює до культу предків). Тому вікно набуло специфічних характеристик. За переконанням А. Байбуріна, «вікна пов'язують житло не просто з іншим світом, але й зі світом космічних явищ та процесів, таких як сонце (місяць), сторони світу, ландшафт, чергування світла і

*темряви, дня і ночі, зими і літа і т. п. Іншими словами, символіка вікна визначається не тільки протистоянням зовнішньому/внутрішньому, але і опозицією видимий/невидимий, причому особлива роль відводиться сонцю, світлу і темряві, як активним явищам, яким вікна зобов'язані своїм існуванням» [9, с. 140–141].*

За своєю функціональністю та зображенням окреслення простору в авторському художньому творі може бути різним. Залежить воно від естетичних уявлень епохи, а також суто творчо-літературних чинників: жанру, роду, літературного напрямку, таланту письменника, його сприйняття описуваної дійсності, перейняття нею, тобто від бачення цього простору автором.

Семантичний локус «Дім» у романі П. Куліша представлений надзвичайно виразно саме як центр фізичного буття та згаданої духовної свободи, родинного затишку і тепла. Це хутір Хмарище. Через його опис він утворює своє бачення «Дому» та ідеї «хутірської філософії». А. Сініцина пише, що «хутір у філософії П. Куліша є символом духовного розвитку українського народу. Образ хутора побудований за принципом подвійності (матеріальне — духовне)...» [263, с. 105]. Саме тут автор ознайомив читача із головними героями твору, вивів їх за межі цього «Дому», у світ «чужий», небезпечний, де вони переживають усі перипетії випробувань, і повернув назад, стверджуючи у такий спосіб засадничу основоположність для українців родового буття. Череванів хутір — ідеал такого життєвого простору, що символізує гармонію людини та природи, яка сприяє її духовному самовдосконаленню та душевному спокою: «А те Хмарище було окрите гаями справді наче хмарами. Кругом обняла його річка з зеленими плавами й очеретами. Через річку йшла до воріт гребелька» [181, с. 38]. П. Куліш постав тут як майстер ідилічної пейзажно-побутової деталі. Словесний опис дуже лаконічний, проте у підтексті буквально уявно-візуально проступає цілісна картина згармонізованого з природою хутора. Дуже доречною тут видається думка С. Кримського про те, що «знаково-символічний лад буття» в українців «пов'язаний з архетипом ставлення до природи», оскільки «в українському

менталітеті природа — це не тільки материнський, родинний початок, а й дзеркало людської душі» [158, с. 28].

Отже, змістовий локус «Дім» — це й рідний простір, його природа, гармонія якої тут символізує так само гармонійний душевний стан героя — господаря Череваня і його родини. Можна стверджувати, що автор тяжіє до естетичної ідеалізації цього родинного простору, як й інші письменники цього літературного напрямку, а може, й більше за них. Про «хуторянські» ідеї та переконання П. Куліша з великим приладовим епістолярієм та доказами багато написав В. Петров у розвідках «Хуторянство і Європа» та «Куліш-хуторянин» [230, с. 208–248]. Аналізуючи ідеологічні та історіософські погляди П. Куліша, Є. Нахлік відзначив те, що «проповідування “хутірської філософії” Куліш опирає на своє уявлення про українців як споконвічно хліборобський народ, відмінний од “розбишацьких народів”, “непахарських”, кочівних» [219, с. 25].

У розширеному вигляді цей та інші подібні описи у літературі окресленого періоду (в тому числі й короткій прозі П. Куліша, Ганни Барвінок та інших письменників) можна класифікувати як «*топоекфразиси*» — своєрідні естетично насажені описи, «словесні замальовки» або переведення візуальних спостережень у вербальні. Вони подекуди виділяються у загальній текстовій канві твору, являючи собою ніби окремі епізоди, спрямовані на збудження уяви (уявна візуалізація) читачів, прагнення перевести їх мислення у майже мистецьку мисленнєво-мовленнєву площину.

➤ *На сьогодні теорія екфразису (екфрази, екфрасису) до кінця не осмислена в українській гуманітаристиці. Перекладаючи з грецької як «виклад», «опис», в літературознавчій галузі ним означають «інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та ін. мистецтв» [190, с. 325]. Проте сучасні дослідження доводять, що екфразис може використовуватись у художньому творі не лише як описи готових візуальних творів мистецтва, але і як своєрідне «наштотування», спонукання засобами словесних описів до створення наочних картин та образів у своїй уяві. Розширення семантичних обріїв терміна шляхом інтердисциплінарного*

та поліфункціонального застосування й призвело до дефініційної розмитості його. Проте це лише збуджує інтерес до осмислення, спроб чіткішого означення поняття. Свідченням цього можуть бути серед іншого й статті Т. Бовсунівської «Роман-екфрасис “Корабель дурнів” Грегори Нормінтона» та Наталії Мочернюк «Проблеми художнього простору в екфрасистичних описах», де авторки, зрозуміло, не можуть оминати з'ясування й семантики терміна.

На думку Т. Бовсунівської, екфразис на сьогодні навіть здатен переростати в окремий літературний жанр або форму оповіді, використовуватися не тільки в контексті твору, але й бути самостійним твором, витворюючи «метамову» культури та відображаючись наскрізно в парадигмі понять «мистецтво — література — культура». Авторка погоджується із думкою Синтії Волл, яка писала, що в літературі ХХ століття «екфрасис дедалі більше відривається від його класичного розуміння живої репрезентації якогось із творів мистецтва, перестав бути частиною оповіді (додаючи слова й сцени до сюжету або актуальні міркування про явища мистецтва), обтяжуючи оповідь, стаючи самодостатнім та перериваючи основну оповідь» [Цит. за вид.: 26]. Вона віднесла екфрасис до опису, хоча й не заперечила можливість його жанрового розвитку.

Наталія Мочернюк, спираючись на визначення Олега Клінга, під «топоекфразисом» розуміє «опис в літературному творі місця дії, яке несе на собі особливе естетичне навантаження» [212, с. 294]. Розвиваючи цей дослідницький напрям, очевидно, у літературній прозі 30–60-х років ХІХ століття можна виділити як стилістичну фігуру не лише топоекфразиси (як опис Хмарища у «Чорній раді» П. Куліша), але й «антропоекфразиси», маючи на увазі деталізоване словесне «малювання» етнографічно досконалих портретів у творах М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок, О. Стороженка та ін. У цих описах, які наведено цитатно в інших розділах, наочно, майже «іконічно» постають перед читачем герої, яких насправді можна вважати національними ідеалами дівочої (частіше) та парубочої краси.

Перш ніж перейти до характеристики внутрішнього облаштування «Дому», П. Куліш ніби налагоджує його зв'язок із природою, визнаючи її первинність, визнання як «джерела життя» фізичного та духовного, де в згаданому епізоді не спостерігаємо жодного контрасту чи дисгармонії із внутрішнім станом людини — повна ідилія.

Не менш ідеальним змальовано у творі й внутрішнє облаштування «Дому»: «Світлиця в Череваня була така ж, як і тепер буває в якого заможного козака (що ще то за луччих часів дід або батько збудував). Сволок гарний, дубовий, штучно покарбований; і слова із Святого Письма вирізані; вирізано і хто світлицю збудував, і якого року. І лавки були хороші, липові, із спинками, да ще й килимцями позастилані. І стіл, і божник із шитим рушником округи...» [181, с. 48–49]. Згадані матеріальні об'єкти, описані з етнографічною точністю, «працюють» тут на правдиве зображення соціально-історичного часу. Цікаво, що автор не наголосив на їх утилітарному призначенні, яке розуміється саме собою, а символічне — «прочитується» у підтексті. Наприклад, сволок (основна несуча балка, яка з'єднує стіни і на якій тримається стеля) у цьому випадку символізує міцні устої патріархальної сім'ї, родини, що здавна закріплено у народній традиції.

➤ У «Словнику символів культури України» щодо символічної семантики сволока Л. Кожуховська зазначає: «Сволок (брус, на якому тримається стеля в хаті) в Україні завжди символізував міцність оселі, ним завжди пишалися, вихвалялися перед гостями. Його робили з дуба. На сволоці затесували дату спорудження будинку, ім'я господаря, посередині розмальовували великий хрест», це «символ оберега, охоронця, захисника оселі; межі небесної сфери світотворення і людського середовища; міцності оселі», «люди вірили, що душа померлого сорок днів бродить по хаті, ночує під сволоком» [136, с. 190].

Деякі уточнення стосовно символічного змістонаповнення названого об'єкта подано в етнолінгвістичному словнику «Славянские древности»: «М. (С. рос. “матица” — укр. “сволок”. — Ж. Я.) відігравав роль основного класифікатора внутрішнього простору і, завдяки своєму розташуванню, означав

подвійну межу: між верхом та низом і між внутрішнім та зовнішнім світом [...]. С. метонімічно позначав всю оселю і мав значення зв'язуючого начала не тільки в архітектурному, але і в родинному відношенні» [282, с. 201]. Спостерігаємо й деякі відмінності у символічному трактуванні сволака в українців і росіян, що пов'язане насамперед із відмінністю в облаштуванні хатнього простору. У згаданому джерелі дізнаємося: «Із поперечним розташуванням сволака пов'язана його роль як символічної межі між “внутрішньою” (“передньою”) частиною хати і “зовнішньою” (“задньою”), співвіднесеною із входом/виходом, тобто основним поділом внутрішнього простору хати у великоросів. Тому гість, який заходив до оселі, сідав на лаву біля входу і не повинен був заходити за сволак без запрошення господарів» [282, с. 202]. Це пояснюється тим, що «будучи символічною межею між “своїм” і “чужим”, С. одночасно служив і сполучною ланкою між “тим” та “цим” світами» [282, с. 203]. Очевидно, саме завдяки цьому «місце під сволаком (під його центром) вважалося і топографічним центром оселі, де відбувається більшість обрядів, не пов'язаних із сидінням за столом чи піччю» [282, с. 202]. Як видно із подальших прикладів, найчастіше це були ініціаційні ритуалізовані дії, пов'язані із весільним обрядом або моментом смерті (помиранням) людини. Отже, простір під сволаком вважався також лімінальною зоною в хаті, як і поріг.

У праці «Поэтические воззрения славян на природу» О. Афанасьєв підтвердив думку про сволак («матицу») як межовий елемент оселі, через який відбувається зв'язок із предками, за допомогою прикмети: «Якщо тріщить передній кут чи сволак, то господарю загрожує нещастя, чи найближчим часом буде в сім'ї покійник» [8, Т. 2, с. 113].

Натомість на більшості території України лави біля порога хати не розміщували: з одного боку, від входу найчастіше стояла піч, з іншого — мисник, а далі аж до столу — лава. Гостя запрошували сісти на лаву коло столу (у свій простір), у такий спосіб виявляючи пошану до нього і де він автоматично ставав

*«своїм», а отже, їй прихильним до родини. Це пов'язане з міфологізацією гостя як міфічного «предка», який приходив з дороги (межової зони).*

Ідею сакрального «Дому» як родинного вогнища доповнено у романі описом пекарні, де стояла піч (уособлення родинного вогнища), випікався хліб: «Тільки ж Петру, Шрамовому синові, здалось найкраще у пекарні, хоч там не було ні шабель, ні сагайдаків, а тільки самі квітки да запашні зілья за образами й поза сволоком, а на столі лежав ясний да високий хліб. Так Леся ж усе скрашала собою так, що вже справді годилось би сказати: “У хаті в неї, як у віночку; хліб випечений, як сонце; сама сидить, як квіточка”» [181, с. 49]. Фольклорні метафоричні порівняння тут рефлексують до ідилії, яку можна передати семантичним рядом «Родина — Дім — Добробут», складовим якого за сюжетом надає перевагу Шраменко. Можна говорити, що тут простежуються елементи жанру ідилії, який загалом властивий П. Кулішу із його «хутірською філософією» і який був зреалізований повністю ним як жанр в оповіданні «Орися». На думку О. Вертія, такі описи у творчості П. Куліша виступають не простими «етнографічними замальовками, не копіями оригіналів, а художнім узагальненням, яскравим свідченням відповідного укладу і способу життя, вираженням естетичних та морально-етичних ідеалів та психології зокрема» [36, с. 49]. У межах романтизму спостерігаємо своєрідну «естетизацію явищ побуту», через посередництво якої автор «1) подає певну достовірну інформацію про саме явище як факт повсякденного буття героя; 2) передає гармонію або дисгармонію його внутрішнього світу зі світом навколишнім; 3) розкриває тісні внутрішні зв'язки з минулим, історією, народними традиціями» [38, с. 27].

Матеріальне облаштування Дому (як місця проживання, будинку) у кожного народу є не випадковим, відображаючи тісну взаємодію профанного і духовного. Стосовно першого Освальд Шпенглер про Дім як головне місце протікання буденності зазначив: «Первозданна форма дому в цілому проростає із органічного відчуття [...]. Вона володіє такою ж внутрішньою необхідністю, як раковина молюска, як бджолиний вулик, як пташині гнізда [...]. Ця форма народилася з темного життєвого побуту не для ока, що шукає виявлення на світлі форм [...].



Будинок і рівним чином основні вживані форми начиння, зброї, одягу та посуду належать до тотемної сторони буття. Вони характеризують не смак, але навички боротьби, життя і роботи» [325]. Духовне ж проявляється у використанні профанного, матеріального в ритуалах, обрядах, звичаєвості, під час виконання яких різні частини та місця у будинку, звичайні речі поза своїм утилітарним призначенням набувають функції символу або, як пам'ятка, зберігають у собі відбиток минулого життя. У «Чорній раді» П. Куліша такі речі в будинку Череваня («шапки-сисюрки», «сагайдаки», «кришталеві кубки», «німецькі гаркебузи» і т. п.) є гордістю господаря, нагадують йому про козакування (а отже, переносять його подумки в часи молодості), життя поза Домом, передаючи у такий спосіб зв'язок із топосом «Поле».

Досить підставно про символічне наповнення речей та об'єктів писав у статті «Діяльність — дух — культура» С. Кримський, зауважуючи, що «трансформація зовнішнього у внутрішнє є невід'ємним актом людської присутності у світі». Далі вчений пояснив: «Це значить, що освоєні людиною речі викликають певні асоціації, опредмечують певні враження та спогади про життєві обставини, в яких вони з'явилися у предметному полі діяльності. Річ перестає бути для людини чистою зовнішністю, позасторонньою її буттю, і перетворюється на ознаменування певних ситуацій життя і долі. У предметному світі нашої діяльності з'являється внутрішній зміст, певна інтимна сутність чи людський відбиток. Тим самим речі починають утілювати життєвий час людини, опредмечувати траєкторію її біографії» [153, с. 50]. Наповнення довкілля людини предметами вчений назвав «духовно-практичним освоєнням світу», а об'єкти, що його наповнюють, — «культурними феноменами», «знаками людської діяльності», через які «стає можливим “резонанс” свідомості в речах, “зустріч” слова та речі» [153, с. 88].

Про художню предметність як «певний реквізит реального, автентичного, достовірного» пише у своєму дослідженні «Художній предмет як наукова проблема: історія та перспективи» О. Манойлова. На її переконання, зображення предметів у творах служать для повнішого й правдивішого відображення світу,

«тому неодмінною і достеменною складовою [...] художнього універсуму» письменника є «предметно-речовий окіл героя, антураж дії (місце, тло, обставини, умови, побутові дрібниці, предмети, речі, архітектурні об'єкти, споруди, будівлі тощо)» [199, с. 84].

Гармонія духовного і матеріального, передана у романі, розкриває сакральну опертість героїв на певні символічні константи, що для душі є також своєрідним «Храмом». Взагалі ж для П. Куліша змалювання побуту — не просто дань традиції, для нього — це місток, що єднає минуле з теперішнім, дає можливість збагнути цінності, якими жили наші предки, їхні духовні потреби, глибину їхньої мудрості, світогляд.

Водночас, обстановка чи інтер'єр оселі, пейзаж і т. п. — це те оточення, в якому перебувають герої твору, це світ їхнього буття, середовище, у якому вони живуть, а отже, це середовище певною мірою їх характеризує, бо створене ними самими. Такі описи облаштування «Дому» у творі, на переконання Г. Семенюка, «стають не тільки тлом змодельованої дії, а й суттєвим чинником психологічної характеристики персонажів, що рухають дію» [262, с. 181].

На безпосередній зв'язок топосу «Дім» з іншими складовими аналізованої тріади вказала Є. Більченко: «Дім сприймався як “мікромодель” храму й одночасно — як соціальне оформлення світу “поля”. Його близькість до природи у слов'янських мовах фіксується навіть етимологічно: слова “рід”, “народ”, “родина”, “врожай”, “народження”, ім'я давньослов'янського бога, творця Всесвіту “Рода” і його жіночих еманаций “Рожаниці” — однокорінні» [22]. Важливим тут є семантичне означення природи через корінь «род», який позначає ріст, вияв сили, впорядкування матерії. Дім — це впорядкований світ, у якому людина може здійснювати власне буття. Підтвердження цьому також знаходимо у дослідженні К. Дронь, де вона пише, що «дім належить до вічних, основоположних міфологем, що сягають архаїчних уявлень про співвіднесеність Всесвіту та людського життя. Міфологічна модель хати (оселі, господи) — то осібний, самодостатній Всесвіт...» [91, с. 201].

Намагаючись якнайглибше осягнути топос «Дім», С. Кримський також визначив його як «вмістилище духовного буття людини», де виявляється її власне ставлення до світу, що ґрунтується на інтуїтивізмі та кордоцентризмі [154, с. 1, 4]. Мабуть, можна говорити, що ідею Хутора як «Дому-Храму» П. Куліш ствердив власним прикладом, усамітнівшись у кінці життя для духовної та інтелектуальної праці на хуторі у Мотронівці. Це прямо стосується філософських поглядів письменника, його так званої «хутірської філософії» і є окремою, дуже важливою темою, що, за словами В. Івашківа, «супроводжує особу цього митця протягом усього його довгого життя, починаючи з середини 1840-х рр. [...], та завершуючи життям самого письменника на хуторі Мотронівка (відомого і як Кулішівка та Ганнина Пустинь) у 1890-х роках» [113, с. 186].

Але, як бачимо із роману, такий «Хутір — Дім — Храм» межує з «Полям», як світом «іншим», зовнішнім, з якого може прийти і добро, і зло. Змальований у романі змістовий локус «Дім» як хутір пов'язаний із ще одним архетипом українського менталітету — архетипом свободи, «адже свобода, — як зазначав С. Кримський, — мала буттєвий вимір, що опредметнювався, зокрема, у вільному, хутірському розселенні козаків», що репрезентувало іпостась селянина-воїна. Саме тому у нас «істотного значення набуло моральне розуміння свободи, вона поставала як честь та гідність людини» [152, с. 432].

З іншого боку, у «Чорній раді» інтегративний локус «Дім» як Хутір взаємодіє також із іншою його іпостассю — «Містом» («як альтернатива порядку і хаосу»). Іншими словами, у зіставленні «місто — хутір», на думку С. Кримського, «останній символізує трансформацію степової стихії у форму, тобто обжитий куточок особисто відвойованої природи». Цю опозицію далі автор пояснив тим, що «в ідеології кирило-мефодіївців відношення “місто — хутір” потлумачено як протиставлення типу “розум — серце”, “чоловіче — жіноче”, “тлінне — вічне”» [150, с. 312].

Незамінний просторовий локус «Дім» у сюжеті роману відіграє надзвичайно важливу роль посередника у характеристиці героїв. Наприклад, через описи його та обійстя письменник охарактеризував Череваниху та Лесю — як добрих

господиць, справжніх берегинь родини, Череваня — як господаря, колишнього козака-воїна. В екзистенції людського буття «Дім» взагалі не існує і не мислиться поза людиною.

Якщо порівняти, для прикладу, лінію полковника Шрама, то для нього основним «Домом» була Україна (друге, більш широке значення топосу «Дім»), а не «Хутір». Ми бачимо його постійно в дорозі (зона міжсвіття). Він не вписується у схему суто родинної ідилії, та й загалом в Україні на той час до ідилії націобуття, що, за романом, є основною ціллю життя героя, було ще далеко. Тому він гине, а його син, Петро, віддає перевагу родинному осередку.

Таке трактування «Дому» цілком відповідає визначенню О. Кирилюка, який пише: «“Дім” у системі символічно-екзистенційних вимірів буття людини в світі концентрує в собі все розмаїття значень, пов’язаних із сімейним життям, подружнім коханням, любов’ю батьків до дітей та дітей до батьків, спільною працею та життям у всіх його буденних та святкових проявах за стінами, що бережуть родинне тепло та спокій» [127, с. 29]. Згадаймо, наскільки «чужою» виглядає дружина-полячка козака Гвинтовки із роману П. Куліша «Чорна рада» у нібито своєму Домі, і не тільки тому, що пережила особисту трагедію, але й тому, що втратила власний Дім, яким був для неї, головню, і рідний етнічний простір, і сакральний простір проживання її родини, і простір її культурної традиції, релігії.

Відзначаючи перевагу «Дому», варто все ж акцентувати, що хронотоп козаччини досить вагомо апелює й до локусів «Поле» та «Храм», що також достовірно відображено у творі П. Куліша. Тому окреслимо коротко семантичні межі цих ментальних символічно-архетипних топосів концепту.

Зокрема, С. Кримський наголосив на тому, що «образ Поля — це не обов’язково степ (він може покривати уявлення й про ліс, і про гори), але це, як правило, життєвий топос, поле життя, джерело багатства й ноосферної мрії українця. Образ поля пов’язаний з архетипом землі. А українська земля — не тільки ґрунт, а й рідний край, батьківський соціальний ареал» [154, с. 4]. Таке розуміння «Поля» як обмеженого і все ще власного простору є для українця дуже близьким, «Поле» тут виступає ніби периферією «Дому», жаданою землею, без

якої селянин не може прожити. Тільки праця на цій землі та її результати дають йому фізичну силу і духовну наснагу. Головною субстанцією, що керує усіма героями та подіями виступає архетип землі, як, наприклад, у романі О. Кобилянської «Земля», де Івоніка з Марійкою «гарують», здобуваючи та обробляючи її, «як ті чорні воли», та новелі В. Стефаніка «Камінний хрест», де Іван Дідух, аби обробити свій наділ на пагорбі, впрягався в пару з конем.

Окрім того, в українців існує ще й поняття «рідна земля», яке, на думку С. Кримського, «має неперекладний, ідіоматичний смисл», а тому «рідна земля — не тільки ґрунт, а й рідний соціум, асоційований з національною державністю» [150, с. 312].

Варто додати, що «Поле» — бінарний топос. З одного боку, як вказано, Поле знаменує життєвий простір, зв'язок природи з хатнім столом, добробутом, це те, що пов'язує людину з довкіллям, що можемо означити як джерело багатства та родинного добробуту. З іншого боку, на переконання Є. Більченко, існує й антипод впорядкованості, усталеності «Дому» — це світ чужий, «Дике поле» або «Степ» [21, с. 86], який уособлює ворожий, непізнаний світ і століттями виплескував на українців напади орд кочових народів. Це невпорядкованість і хаос, що властиві чужому, неосвоєному простору, який контрастує з космосом, окультуреним людиною.

У його смислах знову ж можна простежити кілька векторів. З одного боку, Степ — це вільна, «нічийна» земля, яка може стати і власним Полем. С. Кримський з цього приводу зазначив, що «освоєння степу, перетворення його на поле було історичною місією українського народу, охарактеризованою феноменом козацького хутора як особисто відвойованої у степового хаосу землі» [154, с. 4]. Саме такою землею, яка межує із «Диким полем», у «Чорній раді» П. Куліша постає хутір Хмарище (власне, архетип «Дому»). Через це і облаштування хутора виглядає як укріплена міні-фортеця, з «державськими» воротами, баштою та «годящим валом» [181, с. 39], які мають у романі ще й символічне навантаження, про що ми згадаємо пізніше.

Про бінарність розуміння Землі-Поля С. Кримський завважив, акцентуючи на тому, що «земля отримує в традиційній українській свідомості подвійне тлумачення: як оброблене селянське поле, що освячене працею та хліборобськими обрядами, і як «Дике поле» — степовий край загрозливих навал, смертної темряви вторгнень нехристиянських сил» [152, с. 430].

На думку Д. Чижевського, котрий також осмислював топоси буття, «Степ» зумовлює «те почуття безмежно могутнього або безмежно великого, що викликають море, ліс і гори, приймає також специфічну форму і у степу, що сполучає широту і розмах краєвиду з буйним розквітом життя природи; естетичне і релігійне почуття і філософічна свідомість однаково прокидаються на ґрунті степового ландшафту. Як море, ліс і гори, так само і степ має свої небезпеки; почуття величного породжувало тут своєрідний — і історично зумовлений — неспокій, бо ж степ довгі століття був ніби джерелом вічної загрози кочовників, все нових та нових руйнівничих людських хвиль» [305, с. 16].

Отже, інтегративний локус «Дике поле» з одного боку, уособлює в собі семантику небезпеки, ворожості, яку приносять орди кочівників-завойовників, з іншого ж — як похідна від культури кочових етносів — це символ волі, свободи. Потрапляючи у творче й енергетично могутнє поле слов'янської осілої культури, цей «культурний ген» в Україні дає таке синкретичне явище, як козацтво («козак» — вільний) із центром («Домом») у Запорозжжі, де, як ідеться в романі П. Куліша, «усяк рівен», «нема там ні панів, ні мужиків, ні багатих, ні вбогих» [181, с. 99]. Іншими словами, Запорозжжя — це «козацька вольниця», яка вбачає своєю місією охорону «Дому-Родини» від зовнішніх ворогів, які приходять із «Дикого поля», світу чужого. Саме тому, дослідники (зокрема О. Нельга у праці «Теорія етносу»), виділяють одночасно такі протилежні ментальні риси українства, як «селянськість» та «козацькість» [222, с. 131].

Далеко не моносемантичним вектором означено у «Чорній раді» і локус «Храм». Насамперед це, звичайно, осередок святості, Дім Господній, своєрідний «центр світу». Архетип Храму пов'язаний із трансцендентним заступництвом перед спільнотою, народними святинями, він, за переконанням С. Кримського,

«поєднується із національною ідеєю і в цьому розумінні позначає зв'язок небесного та земного, ідеологію Софійного, освяченого мудрістю буття» [151, с. 274]. До нього можна віднести кордоцентризм, який конститує релігійне життя, посилаючись на серце, як джерело моралі та свободи. Вчений пише про те, що кордоцентризм «буттєво укорінювався православним способом життя з його посиленням на серце як джерело індивідуальності та моралі; уособленням хутора як “сердечної” сфери українця» [152, с. 434].

Тому усвідомлення архетипу Храму не завжди вимагає прямої присутності церкви, а насамперед — певного звернення до трансцендентного, де серце є важливим джерелом моралі. Якщо ж говорити про відображення змістового локусу «Храм» у романі П. Куліша, то фактично маємо, за словами С. Кримського, «толерантне співвідношення християнської духовності з раціональною картиною світу» [152, с. 429].

Неодноразово на сторінках роману зображено величні київські церкви: «Хто б то мав таке слово пишне да красне, щоб так, як на картині, змалювати той монастир Печерський? Щоб хто й не був ізроду в Києві, так щоб і той, читаючи, мов бачив на свої очі тії муровані огради, ту височенну дзвіницю, тії церкви під золотом та під скульптурою» [181, с. 68–69]. Сила «Храму» — у вірі, а віра у ті часи в народі була міцна, тому, як спостерігаємо за сюжетом, жодні чи то родинні, чи державні справи не звершуються без благословення Божого. Мало того, козаки добре знають Святе Письмо та послуговуються ним у повсякденні. Тому звернення бодай подумки, чи то вголос, у розмові до Біблії для козака у подорожі рівносильна була відвідуванню Храму.

На цьому смисловому рівні можемо простежити точки перетину локусів «Поле» і «Храм». Оскільки тріада «Дім — Поле — Храм» є символічно взаємопроникною єдністю, то і на сторінках роману П. Куліша можна помітити це «проростання» одного локусу в інший як в утилітарно-побутовому, так і в духовно-символічному планах. Уже навіть сама обстава хати на хуторі Череваня поєднує в собі ідеї Дому-Вотчини, Храму і Поля (описи світлиці та пекарні як Дому було приведено вище). Місцями «Храму» у цьому «Домі» був насамперед

«божник із шитим рушником округи» у світлиці та «образи» у пекарні [181, с. 49]. «Поле» ж дає знати про себе у цій затишній оселі зовсім іншими речами, здобутими у походах: «Одно тільки диво було в Череваня таке, що вже тепер ніде не зуздриш. Кругом стін полиці, а на тих полицях срібні, золоті й кришталеві кубки, коновки, пляшки, таці і всяка посудина, що на війні поздобувано». Належали вони колись «каштелянам» та «старостам», котрі «полягли головою в полі, а їх кубки стоять у козака в світлиці. Іще ж по стінах висять і їх шаблі, пишталі під сріблом, старосвітські сагайдаки, татарські, шитії золотом ронди, німецькі гаркебузи, сталеві сорочки, шапки-сисюрки...» [181, с. 49].

На дещо іншому рівні перетин цих трьох субстанцій простежується у козацькому звичаї «прощання із світом», де «світ» — це воля, людність, Запорожжя — «Поле». Залишаючи його, козак переходить лімінальну зону (ворота, про що йтиметься нижче) і опиняється у «Храмі» (монастирі), який стає його «Домом» і для тіла, і для душі.

Загалом, як зазначив автор концепту С. Кримський, «символіка концепту «Храм», яка маніфестує національні святині в українському менталітеті, не обмежена рамками православної церкви, бо християнство в Україні не було одноконфесійним [...]. Історично статус святинь українського народу пов'язували з національною ідеєю, з архетипом Слова (мови) та з архетипом софійності, знаками мудрості самого життя, осяяного благодаттю» [152, с. 428].

Тому в романі П. Куліша можемо засвідчити використання метафоричного значення Храму. Це ідея «Храму душі», що, окрім глибокої віри в Бога, включає порядність, чесність, лицарську честь, вірність, моральну чистоту, благородство і т. п. Перед такими цінностями блякнуть усі багатства, заможність, слава. Поєднавшись, ідеї «Храму Божого» і «Храму душі» дають розуміння справжніх життєвих цінностей та пріоритетів. Цікавим у цьому сенсі є епізод, де описано, як полковник Шрам, «вистоявши службу» у Печерському монастирі, проходить між надгробками і на одному, пишному, читає золотими літерами викарбувані слова: «Многою сіяв я златостію, властію і доблестю, а як умер, так з убогим старцем зрівнявся і за широкії свої лани сім ступнів землі взяв. Не дивуйся тому, читачу,



бо й тобі те ж буде: нерівними на світ народжаємось, а рівними вмираємо!» [181, с. 69]. Задумавшись, герой резюмував для себе, що «усяке багатство, усяка слава — усе воно суєта суєт: і шабля, й булава з бунчуком, і горностайова кирея поляжуть колись поруч із мертвими кістками», а потім «спогадавши так, вийняв із-за пазухи щирозлотий обушок, що одбив колись на війні у лядського пана чи в недоляшка, да й повісив на ризі в Богоматері» [181, с. 69].

Дбаючи за «Храм душі», кобзарі козакам на Запорозжжі виспівують «лицарських пісень» навіть під час обіду, «щоб козацька душа і за трапезою росла вгору» [181, с. 129].

Концепт «Дім – Поле – Храм» дуже чітко простежується у романі «Чорна рада» і на рівні системи образів. При групуванні персонажів автор широко використав принцип антитези, характерний для народної казки та історичної легенди, часто протиставляючи їх між собою як репрезентантів різних ідейних переконань і просторових локусів (як, скажімо, Череваня і полковника Шрама). У творі фактично кожен образ є типовим, тобто «з такими характерними ознаками, що дають їх пізнати як представників певних національних, суспільних або громадських кіл» [49, с. 134–135], а відповідно, й інтегративних топосних складових аналізованого концепту.

Головними типами-представниками складових концепту «Дім – Поле – Храм» можна вважати Череваня, Кирила Тура, Божого Чоловіка, полковника Шрама. Усіх інших, як другорядних в цьому плані, можна вважати представниками того чи іншого локусу за принципом підпорядкованості основним героям та топосної прив'язаності їх життя, дій, учинків. Персонажі роману виписані дуже ретельно. Компонуючи їх, П. Куліш гармонійно збалансував відповідність рис характеру — зовнішності, мовленню, поведінці, внутрішньому світу.

Представником «Дому» виступає Черевань. Хоч за плечима у нього козацька слава, в описаний у романі період на «чорну раду» («Поле»), тобто за межі «Дому», він потрапив лише через глибоку повагу до Шрама, та й участі ніякої у подіях фактично не брав, думаючи лише про те, як залишитися живим та швидше

добратися до затишного Хмарища. Череваня задовольняє тихе, сите хутірне життя, коли шаблі висять на стіні, а бойова звитяга є солодким спогадом. Це його світ. Тут він — господар. А от на «раді» під Ніжином, де йдеться про долю України, йому вже й лячно: «Бгате Василю! [...] Давай мені боржій коня! Нехай їй біс, сій раді! От не в добру годину знесло мене з тим божевільним Шрамом!.. Ой, коли б мені добратись живому та здоровому до Хмарища! Нехай тоді радіє собі хто хоче» [181, с. 151].

Для полковника Шрама, навпаки, не існує світу речей і взагалі нічого у нього немає над Україну та її незалежність, заради цього він ладен усім пожертвувати. Навіть на кобзаря у Череваня і Шрама різні погляди. Для першого — то добрий гість, якого гарно послухати, сидячи мирно на пасіці. Для другого — то мудрий порадник, навіть помічник у справі навернення козацтва на праведну дорогу, тому й просить його: «Їдьмо зо мною на той бік: тебе козаки поважають, твоєї ради послухають» [181, с. 48].

Наскрізна ідея Дому-Родини проглядається ще й у тому, що, за спостереженням В. Івашківа, ознаки головних представників цього інтегративного локусу (Леся, Череваниха і Черевань) великою мірою «підглянуті» у родині Білозерських. У Лесі дослідник вбачав риси своєї дружини Олександри Білозерської в роки юності, у Череванисі — її матері Мотрони Василівни, а в Череваневі — Михайла Васильовича Білозерського [112, с. 190–193].

Стихію «Поля» репрезентує Кирило Тур — персонаж наскрізь романтичний, для котрого характерне найбільше прагнення до свободи, а «хата, піч, подушки», тобто «Дім», — не приваба: «козакові поле не поле, море не море, щоб ізнайти долю. Козацька доля в Бога на колінах. Туди і рветься наша душа, коли хочеш знати...» [181, с. 114], — відповідає він Петру Шраменку, коли той бачить, як побивається за ним мати і сестра. Цим переконанням козацький характерник лишається вірним до кінця, гайнувши з побратимом на Чорну Гору, що також символізує «Поле», світ «чужий», невідомий. На думку Є. Нахліка, «образ Кирила Тура виростає з барокового світу, в якому химерно й вигадливо переплітаються суперечності, змінюють одна одну протилежності». Автор переконаний, що в

Кулішевому потрактуванні цього персонажа «найчіткіше проявилася властива романтичному мисленню символізація: раз і назавжди сформована особистість перетворюється на свій символ» [220, с. 128]. Дослідник висловив цікаву думку про те, що в романтичному образі Кирила Тура, який не асоціював себе з усталеним та унормованим життям «Дому», «проявляється романтичний парадокс: романтизм, який тяжіє до серйозного, “осерйознює” і сміх; але романтизм — це й вічна іронія з приводу ним же створених ідеалів» [220, с. 129].

Водночас дослідник «фольклорним прототипом» Кирила Тура вважає козака Мамаю [219, с. 114]. Образ виписаний дуже детально, можна сказати «любовно», у ньому подекуди вгадуються риси неспокійного та неоднозначного характеру самого автора твору.

Отже, для кожного зі згаданих героїв роману характерний свій, «суб’єктивний» простір власного буття, який є йому найближчим і комфортним, має свою відповідну обстановку, речі, навіть запахи. Наприклад, для Череваня — це кубки, мушкети, аркебузи і т. п. (але у Домі на стіні та на полицях) — речі, які в сьогоденні персонажа є предметом його чоловічої гордості й несуть у собі навантаження зв’язку із його козацьким минулим, що міцно вкоренилося у пам’яті як згадка про молоді роки, і те, що стало джерелом його ситого й затишного життя, до якого він прагнув. У справжньому життєвому просторі героя (хутір — дім — пасіка) все це сприймається як рудимент колись пережитого, музейний експонат, а Хмарище, як бачимо із його поведінки, виступає його найбільшою цінністю та природним життєвим простором. Для Череванихи і Лесі у змістовому локусі «Дім» таким символічно-суб’єктивним макропростором є пекарня із запахом і виглядом свіжовипеченого хліба на столі та квітами й рушниками на іконах. Для Кирила Тура — це запах степу, вітру, що асоціюється із волею та гармонією з його нестримним свободолобним характером.

Стосовно письменника такий «суб’єктивний» простір може бути як безпосередньо побачений, «прожитий», відчутий, так і пізнаний із «чужих», зовнішніх джерел (книг, документів, розповідей, фольклорних записів і т. п.), доповнений власною уявою, як у П. Куліша. Цей уявний простір може бути не

менш внутрішньо близький авторові, ніж сприйнятий візуально. Він може навіть (частково чи й повністю у певний період) стати його власним життєвим простором, хоч і трансформованим в іншу, сучасну для письменника епоху, особливо якщо такий простір є етнічно природним (як хутір Мотронівка, де П. Куліш провів свої останні роки життя).

На формування і вибір такого власного макропростору буття впливають і ті життєві обставини та випробування, які переживає людина, що простежується у «Чорній раді» на прикладі інших персонажів. Саме зважаючи на це, наскрізну ідею «Храму» уособлює собою у творі Божий Чоловік. У нього навіть імені немає. Він виступає посередником між Богом і людьми. «Людина-Храм», людина як ідеал мудрості, святості, бо хоч «темний він був на очі», але «ходив без проводиря» та «викупляв невольників із неволі», «знав він лічити усякі болісті і замовляти усякі рани. Може, він помагав своїми молитвами над недужим, а може, і своїми піснями» [181, с. 43]. Для нього «Храм» — це Бог і правда, і людська душа — теж «Храм». Тому й зупиняє він нарікання Петра на долю та несправедливість світу, навчаючи його не чекати вдячності за сподіяне добро, бо «слави треба мирові, а не тому, хто славен», а «славному слава у Бога» [181, с. 173].

Окрім того, Божого Чоловіка можна вважати й представником «Поля», оскільки він постійно мандрує, для людей є завжди подорожнім, тобто уособлює в собі й культ предків, тому його завжди шанують і пригощають, як дорогого гостя. Певною мірою цей образ у романі можна вважати навіть позалокусним, проте наскрізь сакралізованим. Він уособлює в собі філософську інстанцію Мудрості, про що ми згадаємо більше у підрозділі про відображення у «Чорній раді» архетипного образу Мудрого Старого.

Зіставляючи «змістові характеристики» Божого Чоловіка і Кирила Тура В. Івашків дійшов цікавого висновку, що «Кирило Тур — це Божий Чоловік у молоді роки, а Божий Чоловік як дійова особа роману П. Куліша — це Кирило Тур у старості...» [112, с. 198], цим ніби накреслюючи шлях від козацького лицарства у молодості до ідеї Мудрості на схилі літ. Цей мотив, не новий загалом

у фольклорі (в тому числі й пісенному) та літературі, отримав оригінальне вирішення у романі письменника.

Образ Божого Чоловіка у романі П. Куліша не зовсім простий у плані його традиційності. З одного боку, він виростає безпосередньо із цієї традиції, а з іншого — у його зображенні спостерігаємо ніби опір цій традиції наданням зазначеному образу іншого, глибоко філософського смислу. Кобзар, своєю незрячістю будучи ніби й абстрагованим від політичних перипетій, але знає все, що відбувається межи козаками, своїми порадами може впливати на хід подій; начебто другорядний персонаж, проте зовсім не сприймається як художня деталь чи «фоновий» образ, певна «декорація часу» чи «наповнення простору». Він з'являється там, де потрібно і коли потрібно. В його уста письменник вклав дуже сконцентровану думку, зміст. Жодне із його (та про нього) висловлювань не сказане просто для підтримання розмови. Його мовлення та характеристики дуже влучні й переважно мають морально-етичний зміст. Саме з огляду на це, Божого Чоловіка можна вважати відображенням у романі архетипу Мудрого Старого (Старця). Його життєве кредо і високоморальна місія виражена у словах: «Мир нехай навчається добру, слухаючи, як оддавали жизнь за людське благо...» [181, с. 173]. Екзистенціальність Божого Чоловіка межує з «космополітизмом» (В. Петров), проте це не заважає йому бути глибоко національним у своєму просторі й часі.

Наскрізним «міжлокусним» персонажем у системі «Дім – Поле – Храм» у «Чорній раді» виступає полковник Шрам. Своїми діями і своїм життям він відповідає усім векторам аналізованого концепту, ніби зв'язуючи його у смислове ціле. Він є представником «Дому-Родини», бо має сім'ю, дітей, оселю (які не зобразив автор, але домислює читач із розповідей самого героя), і «Дому-України», заради якого жертвує усім, навіть життям: «Як треба рятувати Україну, байдуже мені і літа, й рани. *Обновиться яко орля юность моя. На коня!..*» [181, с. 135]. Шрам представляє і «Храм», бо є «паволоцьким попом», з благоговінням кланяється київським церквам, добре знає Святе Письмо, є людиною мудрою, безкомпромісною, не обтяженою чварами. Але він одночасно є й представником

«Поля», козацтва, бо ні «Дім», ні «Храм» не втримали його, коли в Україні постала смута; має чин полковника, і козаки та людність поважають його. Проте сюжетна лінія цього героя обривається його смертю, як і Сомка, чий інтереси він представляє, а історична перспектива України, за романом, залишається невідомою. Натомість на передній план виступає Кулішева філософська ідея «Хутора-Дому».

Завершується роман родинною ідилією, утвердженням цінностей патріархальної сім'ї, визначаючи цим пріоритет екзистенції «Дім — Родина» для української ментальності та культурної традиції: «А Петро і оставсь у Череваня, як у своїй сім'ї. Черевань йому став тепер за батька, а Череваниха за матір. Стали жити вкупі люб'язно да приязно» [181, с. 173]. Майже казкова формула кінцівки підтекстово все-таки налаштовує читача на гармонійно-ідилічний лад і щасливе майбутнє. Хоча існує думка, що таким «родинним» закінченням історичного роману П. Куліш виразив свою думку про те, що Україна в описаний у творі час втратила перспективу державності.

Загалом цікаву співвіднесеність автора роману з його героями помітив Є. Нахлік, відзначаючи, що він повністю «не ідентифікує себе з жодним персонажем, хоча зображає із симпатією майже всіх, окрім хіба що Брюховецького та Гвинтовки» [219, с. 117]. Стосовно ж інших персонажів, то він, на думку вченого, «частково солідаризується з позиціями головних героїв (Шрама й Сомка, Божого Чоловіка й Кирила Тура, Петра й Лесі), але ні з ким — повністю. Автор балансує між різними векторами: історичним (Шрам, Сомко), іронічно-історичним, та й загалом іронічно-життєвським (Кирило Тур), духовно-екзистенційним (Божий Чоловік) і хутірно-ідилічним, патріархально-сімейним (Петро, Леся), не віддаючи переваги якомусь одному» [219, с. 117].

У своєму романі П. Куліш показав нам своє, пропущене через власний світогляд, розуміння та відчуття часу іншої епохи. Мабуть, можна сказати, що, попри всі інші твори, П. Куліш насамперед написанням «Чорної ради» (у романістиці) й «Орисі» (у короткій прозі) утвердився й увічнив себе як письменник світового рівня. Як зазначила Н. Копистянська, «кожна творчість —

це змагання з часом, точніше, із небуттям. Творець віддає свій життєвий час творові для того, щоб в його житті продовжити своє існування, щоб зі своєю фізичною смертю не відійти в небуття назавжди» [143, с. 15]. Саме із цими творами та ім'ям письменника найбільше асоціюється у нас епоха романтизму, в якій він гідно представив короткі прозові жанри та перший український історичний роман, котрим, за словами В. Івашківа, «не лише ще раз переконливо заявлялося право на саме існування нашої словесности як цілком самобутньої та самостійної, а й вагомо впроваджувалася думка про європейський рівень такої літератури» [112, с. 165].

#### **4.3.2. Концепт «Дім – Поле – Храм» в оповіданнях Ганни Барвінок**

Як відомо, світ села є основоположним для української культури. Тематично-смісловий концепт «Дім – Поле – Храм», осмислений у праці С. Кримського «Архетипи української ментальності» [151, с. 273–301] та інших, уведений для аналізу етнічно-культурних реалій і за фундамент має традицію, найважливішими складовими якої є фольклор та звичаї. Апелюючи до них, авторська творчість тією чи іншою мірою також відображає складові зазначеного універсального концепту. Їх «розкодовування» зумовлює зовсім інше розуміння літературного твору.

Традиція акумулює в собі етнічну пам'ять і культурний досвід народу, вона закорінена в минуле, існує сьогодні, трансформуючись, проростає в майбутнє. Нівелювання традиції призводить до космополітизму, зникнення звичаєвості, мови, етнічної культури загалом, а потім — і самого етносу. Традиція об'єднує людей, витворюючи та зберігаючи «культурний код» нації. Вона, передаючись із покоління в покоління, активує досвід і знання предків, актуалізує їх, що є тим джерелом, яке постійно живить національну культуру. Традиція забезпечує збереження культурних архетипів, які є її смисловим ядром, формують константи духовного життя та, за словами М. Еліаде, «забезпечують можливість жити згідно з моделлю, що перебуває поза владою людини, а саме — згідно з архетипом»

[329, с. 121]. У цьому й полягає той глибинний смисловий зв'язок між традицією та архетипом. Відтак, слушною є думка М. Севериної про те, що «у процесі своєї еволюції архетипи перетворюються із загальнолюдських категорій на категорії національні. Така трансформація відбувається завдяки безкінечному процесу смислоутворення, а також передачі й трансляції смислів у вигляді культурних традицій» [260].

У своїх дослідженнях С. Кримський постійно наголошував на тому, що повноцінне буття людини не може здійснюватися лише при наповненні утилітарної сфери (хоч це наповнення також може бути багатогранним). Спосіб не лише споживання, а виробництва і споживання з давніх часів постійно спонукав людину до творчості. Якщо додати до цього рефлексії на процеси навколишнього світу та соціуму, то можна говорити про те, що саме цей тандем і породив сакральну (духовну) сферу буття людини, яка містить світоглядні та суспільні орієнтири особистості. Як писав учений, «сакральну духовність особистості можна тематизувати концептами: віра – надія – любов; культурні цінності — ідеями істини, добра, краси; гуманістика позначається ідеалами особистості, долі та духу. А екзистенціал національного буття розкривається через життєве наповнення концептів: Дім – Поле – Храм» [151, с. 273]. Через протікання буття індивіда у вказаних топосах повноцінно розкриваються екзистенціали людського існування. Причому, досить часто виявляється, що вони мають властивість, як згадувалося, переходити один в одного, доповнюючи та збагачуючи власне символічне наповнення. Це дає підставу вважати концепт «Дім – Поле – Храм» універсальним у тематичному плані, проте найбільш вартісним бачиться саме його символічно-архетипний ряд.

«Дім», «Поле» і «Храм» як топоси національного буття етносу, будучи символічно відображеними у народній творчості, відповідно, зрецептували і в літературі як комплексно (насамперед у великих панорамних творах на кшталт історичного роману П. Куліша «Чорна рада» або соціально-побутового роману П. Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), так і окремими своїми



складовими в поезії та малій прозі, що є свідченням вияву одного з векторів її фольклоризму.

Не стала винятком у таких рецепціях і мала літературна проза 30–60-х років ХІХ століття. Зображення подій та життя героїв у межах вищезгаданих топосів означало не що інше, як усвідомлення та звеличення власних коренів, розуміння «природного» буття етносу та правдиве його передання. Яскраве підтвердження цього — творчість Ганни Барвінок, надзвичайно глибоко закорінена у фольклорно-звичаєву стихію, традицію, адже зображена письменницею дійсність перебуває у тих часопросторових межах, коли традиція і звичай визначали обов'язковий зразок поведінки людини в локальному соціумі (світ села), за порушення якого вона могла бути відлученою від нього, відкинутаю, як, скажімо, Катерина з однойменної поеми Т. Шевченка. Письменниця багато уваги приділила морально-етичному «обличчю» своїх героїв, їх світогляду, який формується на поєднанні релігійно-християнських і традиційно-звичаєвих норм, вона дбає про їхній духовний світ, душевну гармонію і чистоту, що нерідко вступають у конфлікт із обставинами життя. При його вирішенні провідним принципом для авторки є емоційно-чуттєвий естетизм, який межує із кордоцентризмом.

Для прикладу, досить переконливо показано силу звичаю в оповіданні Ганни Барвінок «Не було змалку — не буде й до'станку», де колізія пов'язана із обранням пари сиротою Зінькою, яка жила у рідні. Дядина не дає дівчині благословення на шлюб із коханим Хведором на підставі його бідності та кріпацтва: «Швидше вмру, ніж благословлю тебе під вінець: не зневажу добрий рід свій, не стану костей нашого роду рушити. Се й з того світу повстають, як би скоїлось» [11, с. 68]. У цих словах простежується давній культ предків, зневаження яких у художньо-змістовій канві твору привело до нещастя героїні: хоч і побралися вони з Хведором після смерті дядини, проте «без благословення», тому і не нажилися: Хведір скоро після народження доньки захворів і помер, і сама Зінька, переживши це, «захиріла».

Отже, можемо стверджувати, що звичай і традиція у тогочасному суспільстві виступають своєрідними «регуляторами» людської взаємодії, апелюючи до давніх систем культури й динамізуючись у зразках побутової поведінки представників суспільства. Звичай акумулює в собі сукупність значень, які потрібно сприйняти і про(пере)жити в процесі особистісного буття. Він належить до тих апіорних законів світу, які індивід має засвоїти, не виключаючи власної взаємодії із ним, про що згадує дослідник М. Зайцев: «Осягаючи світ, людина не лише щось дізнається про нього, а й усвідомлює значення світу для свого буття. Проте визначатися у своєму індивідуальному існуванні людина не може, осягаючи лише значення світу для себе. Це значення переломлюється через свій індивідуальний досвід, в результаті чого значення світу трансформується у смисл, який співвідносить будь-яке явище, будь-який предмет з людиною; якщо щось позбавлене смислу, воно перестає існувати для людини» [99, с. 151].

Проза Ганни Барвінок, будучи принципово жіночою з усіма її відмінними ознаками, є надзвичайно близькою до народного нарративу, потребує не лише суто літературознавчого аналізу, але й застосування до її прочитання інтердисциплінарної методології. Оповідання письменниці стали своєрідним транслятором давнього пласту традиційної звичаєвої культури локальної місцевості (як відомо, фольклорні записи, що в більшості лягли в основу її оповідань, Ганна Барвінок здійснювала на Чернігівщині та Полтавщині), відобразивши архетипні топоси «Дім», «Поле» і «Храм», у межах яких протікало тогочасне етнічне буття українців. Фактично у кожному творі можемо виявити розлого зображену тою чи іншою мірою якщо не цілісну присутність аналізованого концепту, то хоча б одну його складову.

Особливо цікавими та багатими є її жіночі образи. Стосовно цього, оцінюючи творчу спадщину Ганни Барвінок, з посиланням на Софію Русову, Л. Смоляр писала: «Народні правдиві оповідання Ганни Барвінок зберегли нам той побут, ті прекрасні образи з глибини життя українського народу; дали нам змогу заглянути в ті прекрасні жіночі душі, намилуватися постатями жінок — вихованок нових поколінь. Вони силою розуму й безпосереднім розумом вміли

опанувати найтяжчі обставини життя і гордо нести тернистий вінець материнства. Вона наблизила нас до цих жінок, до цих українських берегинь долі» [269, с. 167].

Дослідниця творчості Ганни Барвінок Л. Томчук зазначила, що естетичні цінності письменниці формувалися під впливом низки чинників, серед яких 1) родинна літературна традиція; 2) шлюб з Пантелеймоном Кулішем; 3) знайомство з Тарасом Шевченком та Миколою Костомаровим; 4) листування з відомими українськими письменниками (І. Нечуй-Левицький, Борис Грінченко, Олена Пчілка та інші) [279, с. 173]. Із цього можемо перекоонатися, що оточення, люди, з якими близько спілкувалася Ганна Барвінок, були небайдужими до народного слова, народної культури і завжди вболівали за їх збереження. Зокрема, відомим є факт, що до записування фольклору її заохотив найбільше П. Куліш, про що ми згадували раніше. Спочатку чоловік допомагав їй відбирати найцінніші записи. Згодом Олександра Білозерська-Куліш сама навчилася «відвіювати зерно від полови» і не лише записувала народні розповіді, але і плідно використала ці записи для своїх «Оповідань з народних уст», ставши «праматір'ю» української жіночої літературної прози, яка, будучи глибоко закорінена у фольклорну традицію, так органічно відображає складові концепту «Дім — Поле — Храм».

Зокрема, інтегративний локус «Дім» в оповіданнях Ганни Барвінок має топосно-семантичне розширення від хати, оселі, житла, обійстя до «Дому»-села та «Дому»-Батьківщини, держави («Символ “Дім” характеризує антропоцентричне буття від сім'ї до національної солідарності. “Дім” — це ніша людини в Універсумі» [152, с. 427]).

Найповніше цей життєвий та символічний локус представлений у першій, вужчій своїй іпостасі, хоча іноді використовується і з більш широкою семантикою. Українська ментальність зумовила розуміння локусу «Дім» як святого доквілля буття, де людина у власній хаті займає чинне місце, що характеризує її антропоцентричність. «Дім» виступає для українця найвищою сімейною цінністю, є символом сердечного єднання та родинної захищеності.

«Дім» як оселя, власний буттєвий простір присутній фактично у кожному творі письменниці чи то оприядно, чи у підтексті, про що можемо висновувати з

описаних подій, що неминуче відбуваються в ньому. Це зрозуміло, адже житло для українців — один із найбільш значущих архетипних компонентів традиційно-побутової культури, символ космічного зв'язку із Всесвітом, тепла, затишку, доброти. За словами О. Циганок, оселя — це «певний мікрокосмос, у замкненому просторі якого проходить родинне життя: тут споконвіку відбуваються різні трудові процеси — готують їжу, відпочивають, святкують сімейні події та відправляють обряди, в ньому зосереджуються всі численні зв'язки і взаємини між членами сім'ї» [309, с. 23]. Саме тому й спостерігаємо таке бережливо-охоронне ставлення українців до своєї хати, застережливу увагу до всього чужого, що і хто приходить ззовні. Це «святе докільля людини» (С. Кримський), в якому вона завжди може займати чільне місце.

В оповіданні Ганни Барвінок «Нещаслива доля», де розповідь ведеться від самої авторки та передано її власні враження, письменниця описує хату своєї приятельки Степаниди із села Непроходи-Ліс: «Я люблю заходити в хати до моїх землячок: там так гарно! Влітку вони варять обід у сінях, коли не на дворі, — через те хата як квітник. Чисто, ясно, прохолодно; образи в квітках та в шитих рушниках; за сволоком сухі гвоздики. По стінах наївні малюнки божественні чи сміховинні і рушники на кілочках; посеред сволока гвіздок забито, а на йому хазяїнова шапка висить; а з-за сволока визирає псалтир у письменного, а в неписьменного — карбіж, гребін та днище» [11, с. 87]. Це опис життєвого простору селянина з погляду людини, відрізненої від нього дещо іншими умовами життя та інтелігентним вихованням, а відповідно, здатної уже якоюсь мірою не лише до описового, але й аналітичного сприйняття цього простору. Талант Ганни Барвінок полягає у тому, що в інших своїх творах вона вміє на ці ж реалії подивитися очима своїх героїв, відчути те, що відчувають вони, передати все так, як би передали вони.

Зважаючи на вищезазначене, зрозумілою стає ідилія, пов'язана зі зведенням оселі й облаштуванням обійстя, зображена в оповіданні Ганни Барвінок «Королівщина»: «Як тільки мій батько ту хату окукобив: “Не мені, — каже, — буде, дак моїм дітям”. Поклинцював її, грузом набив, обставив очеретом

навкруги, щоб тепліше. А сад який хороший у нас був там: сам нащепив. І невеличкий садок, довгенький, та вишняк хороший, дві яблуні й сажалка, над сажалкою похилилася калина. Сидимо, було, під рясним цвітом у спеку, як під дахом. Над самими сіньми яблуня розіп'ялась і два чорногузи гніздо звили. Наче й щастя пророкували [...]. Соловей не одно гніздо звив...» [11, с. 288].

Не випадково наведена обширна цитата із твору письменниці містить у собі символічні модули українського житла як «схованки добра». Простір у ньому та навколо давав можливість зреалізувати власну свободу, створити власний світ, який відповідав би морально-духовним цінностям людини, її потребам, звичкам.

Замість слова «збудував» (чи «побудував») Ганна Барвінок використала у тексті народнодіалектне «окукобив», яке навіть важко пояснити літературною мовою. Очевидно, тут найбільше підійде лексема «звив», як птах, або «з любов'ю й турботою облаштував», піклуючись не стільки про себе, скільки про прийдешні покоління («дітям буде»). Тому постання оселі у нашого народу й не зводилося лише до побудови фізичного прихистку від негоди, утилітарного використання, проте найперше мало на меті розвести і захистити оте «вогнище», яке буде згуртовувати і зігрівати усю родину. За висловом В. Кузя, українська хата є «колиска нашого народу, де творилася його журлива і оптимістична доля, жеврів і вибухав його гнів, напиналися струни болю, складалися пісні та легенди, де люди переймалися буденними клопотами, кохалися, народжувалися і вмирили, щоб поступитися місцем прийдешнім поколінням» [163, с. 281].

У змальованому просторі навколо оселі є все, що підтримує і прикрашає її, робить близьким, рідним, символічним: і «вишняк хороший», що символізує зв'язок зі світом «вишнім», божественним та предками, і «яблуня» як знак здоров'я й достатку (в етнолінгвістичному словнику «Славянские древности» (стаття Т. Агапкіної) вказано, що «в обрядах, магії, віруваннях і фольклорі яблуня постійно пов'язується з цілим комплексом позитивних значень (зростанням, плодовитістю, здоров'ям, щастям, красою, коханням тощо)) [5, с. 611]. Окрім того, яблуня, яка росте на обійсті, асоціюється ще й із Деревом життя, що виступає центром світобудови та центром освоєного людиною космосу, райським

деревом, «від котрого, — як пише М. Грушевський, — веде свій початок земля, небо і всі світила, і всі головні пожитки людські», та яке потрапило «кінець кінцем на нинішній двір господаря, приймаючи на собі й леліючи його родину» [64, с. 236]. Калина «над сажалкою» (ставком) мислиться як одвічний символ дівочтва, краси, України; і «два чорногузи гніздо звили», продовжуючи рід свій та пророкуючи його продовження людям; і «соловей не одно гніздо звив» — як високоестетичне кредо української пісенності й злагоди (ладу). Доречно тут буде згадати думку, яку висловила Н. Шумило, пишучи: «У характеристиці українців великого значення надається такій складовій духовного обличчя нації, як надзвичайно тісний зв'язок із землею, на якій народ живе і працює споконвіку, а також, можна сказати, інтимному ставленню до природи. Звідси, — на думку дослідниці, — внутрішнє естетичне почуття, зовнішнім виявом якого є народне мистецтво, бажання перенести красу форм, гармонію фарб і оригінальність мотивів на довколишню дійсність, зокрема на село, на дім, на хату як місце проживання» [328, с. 40].

Повна гармонія в природі, у загальну картину якої цілком вписується «окукоблена» хата-оселя на своїй землі, передбачає таку саму гармонію в житті родини, зі зруйнуванням якої занепадає і гармонія її життєвого простору. С. Кримський, підносячи довір'я до символічного світу життя людини, писав: «Підкреслимо, що паралелізм у подіях життя людини та природи не зводиться до діалогу, а розглядається як входження до спільного для них символічного світу мудрості чи духовного життя» [150, с. 313]. Таке довір'я стає «дзеркалом» почуттів людини, в якому відбиваються її етноестетичні ідеали, бажання та мрії, прагнення до краси.

Житло для українця — один із найбільш значущих компонентів традиційно-побутової культури. Це символ космічного взаємозв'язку із Всесвітом, символ тепла і доброти, символ людини як духовного і фізичного начал. Позиціонування буття людини через локус «Дім» як центральне місце, в якому зосереджується родинне спілкування, виступає усвідомленням його найвищою цінністю, знаком родинного єднання та захищеності. Нічого немає для українця більш сакрального

та важливого за рідну і власну оселю, якою б убогою вона не була (пригадаймо народнопісенне «постав хату з лободи, а в чужую не веди»). Тут людина самостверджувалася, знаходила прихисток тілу, душі й думкам, відчувала духовну свободу. Тому для українців оселя — це глибоко символічний «образ-топос», «пов'язаний із перманентними особливостями людського життя», де, як зазначила К. Дронь, «кожен може віднайти самого себе, вгледіти образ власного світу, збагнути споконвічні цінності»; який є «самостійний організм, що “живе” за умови, якщо в ньому живуть» [91, с. 203]. Зі смертю господарів, «міфологізовано», ініціаційно, а іноді й реально помирає й Дім.

В оповіданні Ганни Барвінок «Треба набігти тропи» локус «Дім» стосовно зображення долі головного героя Пилипа виступає у двох своїх іпостасях. Найперше це його село (або хутір) як «місце родового буття», куди його постійно тягне під час скитання світом, коли він «заступив» на 25-річну службу у військо. Не було у нього ні щастя, ні родини, ні власної оселі поза малою батьківщиною. Тільки повернувшись до рідного села, він зумів-таки «набігти тропи», тобто «свою долю піймати да й кохатися в ній» [11, с. 252]. Хоч і на схилі літ, але саме тут він одружився із Меласею, яка стала йому вірною дружиною та доброю господинею. Пилип завів власне господарство і діждався шани односельців. Як бачимо, світ «чужий» поза його рідним селом не прийняв, не ошчасливив його. Там він був скитальцем, ніким, а тут став господарем і свого обійстя, і своєї долі. Рідна земля дала йому силу і наснагу до життя.

Власне, як наслідок, локус «Дім» в аналізованому творі відображено й у другій його іпостасі — як оселя, що була раніше для героя лише недосяжною мрією. Одружившись, він спромігся з допомогою односельців звести невеличку хатину, «аби свій куток» («Приторгували ми собі стареньку хату та й поставили на своїй частині города, що нам послі ділениці впав» [11, с. 251]): «Через два тижні вже моя Мелася обмазувала хату, а я її оклинцював хоч помалу. Убрали хату так!.. Сказано: прибери пень, то й пень покращає. Хто що подарував, а що сами прибудували, аби, думаєм, на наш вік стало. Скриня пішла замісто столу, на

лавки спромоглись. Незабаром за сволюком і божником уже пахущі зілля зацвіли! [...] У своїй хаті, своя й правда» [11, с. 251].

Житло як власний космос тут постає у всій своїй повноті. Опис етнографічних деталей його внутрішнього облаштування містить лише основні та глибоко символічні компоненти. Скриня — символ достатку. І хоч ця ж «скриня пішла замість столу», проте все ж він наявний, бо стіл у хаті — то «престол», «долоня Божа», своєрідний жертвник, за яким не лише споживають їжу, але й на якому лежить хліб, де шанують гостей, відправляють обряди. Це свідчення того, що у хаті є господар. Обличчям же господині були лави — поліфункціональний атрибут української хати. Лави жінка завжди тримала у чистоті, бо на них готували їжу, сиділи самі й садовили гостей (іноді при достатку застеляючи килимами чи ряднами, особливо у свята), на широких лавах при чисельній родині навіть спали, найчастіше діти.

Прикрашений сволок (символ міцності не лише хати, а й родинної спілки) та божник (як зв'язок із святістю, з Богом) додають гармонії простій оселі. Вся ця значущість символічного наповнення «Дому» сакралізує життєвий простір селянина, одухотворюючи його, фактично трансформуючи у домашній храм.

Про таку ж найважливішу цінність «Дому»-оселі для людини йдеться і в оповіданні письменниці «Лихо не без добра». Головна героїня твору Галя, проживши майже півжиття із невісткою та братом і будучи їм за наймичку, постійно зневаженою, нарешті, у заміжжі облаштувала власну оселю, створила родину. Тільки тоді відчула себе людиною, утвердилася як жінка, матір, господиня: «Я все дома: не ходжу на роботу, дітки дрібненькі — треба його доглядати, обшити й наварити. Я тепер живу так, що й... Сама собі господиня! Що хотіла, те й зробила, — усе гарно. Де сіла, де поставила, не оглядаюся — ніхто мені не указ» [11, с. 21]. Житло як «простір родового буття» (С. Кримський) тут виступає ще й запорукою людської гідності.

Свідченням закритості, відмежованості родинного світу оселі є твір Ганни Барвінок «Хатне лихо». Його головна героїня Параска була гордою жінкою. Вона часто терпіла знущання чоловіка, проте нікому не жалілася, виконуючи його



забаганки. Те, що відбувалося в їхній хаті, ніколи не було оприлюднено: «Жінка — як та голубка: хоч і тяжко наругу терпіти, а на самоті все знесе від любого чоловіка, покірنا буде; а при людях — і не посварись!..» [11, с. 81]. В оповіданні немає прямих описів хати, де живе родина, але вона тут виступає отією «покришкою» (мається на увазі відома приказка «Хата — покришка»), яка оберігає-ховає від чужих очей і добро, і сімейні негаразди, аби цілісність родинного вогнища, сімейного мікрокосму не була зруйнована. Тому Параска й ніколи «не виносила сміття з хати», піклуючись про морально-етичне обличчя родини.

Натомість про зруйнування родини-«Дому» йдеться в оповіданні «Накритка» (ця тема досить розвинена у творчості письменниці). Батько, часто перебуваючи у довгих мандрах, як голова родинної спілки не вберіг її цілісності. Своєю відсутністю, недоглядом він порушив структуру сімейного простору. Через це «Дім»-родину спіткало горе, від якого так намагалася застерегти мати. Повернувшись одного разу додому та заставши доньку вагітною, батько всю вину поклав на плечі дівчини, яка через нерозуміння, докори, наругу людей, як Шевченкова Катерина, змушена була залишити рідний дім. Проте коли її дитина померла, вона знаходить у собі сили кинути батькові в очі слова докору: «Чому ж не сидів дома, не пильнував своєї дитини? Ще й матір покинув уродливу молоду на спокусу людям!» [11, с. 314].

Отже, «Дім» — це не лише матеріальна, але й духовна та морально-етична категорія, оскільки уособлює в собі й цілісність родинної спілки, адже «Дім» є Домом лише тоді, коли у ньому живе родина, панує гармонія у людських стосунках, розуміння, що властиво лише людям. Згадаймо Оленку із оповідання Ганни Барвінок «Русалка». «Ковзаючи» між реальним і міфічним простором, та й сама усвідомлюючи себе представницею то першого, то другого, вона не має власної оселі, яка б захистила її від поневірян, а «чужа хата — не своя», тим більше, що й героїня у людському соціумі сприймалася «чужою», представницею потойбіччя. Вона ніби й прагне його знайти, прижитися хоча б біля чужих людей, та звичка щось ніби й ненароком, незлостиво вкрасти видає її русалчину вдачу

(недарма у Русальний тиждень жінки на лугах та заплавах не білили полотна, аби русалки його не вкрали на сорочки).

Із вищезазначеного можемо стверджувати, що «Дім» для українців — це одночасно і топос (життєвий простір із семантикою можливого розширення в парадигмі понять «хата – обійстя – село – батьківщина»), і локус (як духовна й морально-етична субстанція). Для його означення вживають велику кількість епітетів, у тому числі й антонімічних (свій/чужий; повний/порожній; замкнений/незамкнений; світлий/темний; замешканий/незамешканий; теплий/холодний та інші); у ньому можуть панувати почуття, також різні до протилежних (довіри/недовіри; добра/злоби; симпатії/антипатії; любові/ненависті; гармонії/дисгармонії тощо), що визначає його обличчя як для самих мешканців, так і перед соціумом. Саме з такою різноманітною семантикою і трансформувалася ця складова концепту «Дім – Поле – Храм» у малій прозі Ганни Барвінок, тому й чітко усвідомлюється фактично у кожному творі.

Бінарний смисловий локус «Поле» із описаного вище концепту «Дім — Поле — Храм» олітературений у творах Ганни Барвінок не менш змістовно, адже світ її оповідань — це світ села і селянина, для якого власне поле (земля) були одвічною мрією, метою, а праця на цій землі — основою добробуту його родини, тому не обтяжувала, а навпаки, приносила радість. Культ землі та хліба, що тісно із ним пов'язаний, хліборобської праці, відображений на сторінках оповідань письменниці, проглядається в поведінці та судженнях героїв, їхніх життєвих історіях та прагненнях, описаних обрядах, усьому тому, що наповнювало будні й свята селянина хліборобською ідеєю. Звернення до неї показує зорієнтованість письменниці на цілком народні уявлення про землю не лише як джерело добробуту, але й як джерело національної духовності — «духовний простір», де, за твердженням С. Андрусів, «простирається тіло нації» [6, с. 340].

Також І. Франко часто звертався у своїх творах до селянської тематики. У статті «Влада землі в сучасному романі» він писав про значущість землі для хлібороба: «Позбуття частини землі, що досі була в його володінні, для землероба однаково боляче, як втрата частини власного тіла» [288, с. 184]. Можна говорити

про те, що культ землі та потяг до трудової діяльності на ній закладені в українців на генетичному рівні. На цьому «Полю»-землі він стверджує безперервність свого буття як етнофор, ідентифікує себе як представник етносу, нації, адже на ній жили і працювали його предки, народжувалися його діти. Земля — це те найцінніше, що раніше він міг передати своїм нащадкам. На думку В. Липинського, «земля, як етнічне підгрунття, має особливу енергетику, що впливає на долю та індивідуальність народу» [185, с. 75]. Тут доцільно згадати про «антеїзм» як принцип зв'язку із землею, що виявляє вкоріненість у буття, у рідний ґрунт. Етноментальний «антеїзм», як вважає В. Личковах, «зароджується в хліборобському характері праці праукраїнців, у селянському способі їх традиційного життя» [187, с. 191]. Українець не мислить себе поза землею як економічним простором; обробляючи та культивує її, він стверджує таким чином своє фізичне буття.

Виокремлюючи інтегративний локус «Поле», С. Кримський як автор концепту «Дім – Поле – Храм» вкладає у нього таку семантику: «Це є не обов'язково позначення степу; це семіотика природи; це загальний знаменник походження етносу, рідний край, батьківщина, коріння роду» [151, с. 274], на якому селянин розгортає свою життєву діяльність і що служить гарантом добробуту його родини. Як можна простежити, саме через архетип «матері-землі» як «символ народного багатства та національного єднання на власному етнічному ґрунті» [151, с. 276] відбувається «перетікання», поєднання семантичних констант локусів «Дім» та «Поле», адже образ Батьківщини, рідної землі уособлював єднання нації через загальний материнський ґрунт, землю предків, на якій виник та сформувався цілий народ. Таке поєднання для українського етносу є органічним. Тому в семантиці окресленого локусу основне значення все ж належить «Полю» як «окультуреному простору», що не заперечує й освоєння, окультурення Степу, як вільної, нічийної землі, перетворенню його на Поле. Архетип Поля як власної землі, на думку С. Кримського, «в українському менталітеті інтегрував аграрно-виробничий, соціально-історичний та духовно-культурний атрибути національного життя, звичаїв та обрядів» [152, с. 431].

➤ Підтвердження думки про взаємодію, фактичне поєднання топонімів «Дім» та «Поле»-земля як природного простору буття людини знаходимо ще у праці О. Афанасьєва «Поэтические воззрения славян на природу», де вчений зазначав: «Від загальноприйнятого уявлення про Землю народ землеробський переносить своє релігійне пошанування на окремі родові наділи, подібно до того, як культ вогню перейшов на шанування домашнього вогнища; земля, на якій оселявся рід, яка оброблялася його руками і яка дійсно була його годувальницею, ставала йому рідною» [8, Т. 1, с. 149]. Жертвоприношення, які з давніх часів здійснювалися слов'янами при закладанні нового житла, на думку дослідника, також зводяться до культу Землі, адже «...ця остання умова вказує на ті жертвоприношення, які здійснювалися в давнину, при закладанні хати, в честь богині Землі — “да потерпит она воздвигаемое на ней здание...”» [8, Т. 2, с. 84].

У прозі Ганни Барвінок локус «Поле» постає найчастіше у вигляді власного наділу землі, яку обробляють господарі, забезпечуючи родину продуктами харчування, хлібом, який виступає не лише фізичним імперативом, але й як духовна субстанція, адже без нього не відбувається жоден обряд, він головний атрибут календарних та родинних свят. Тому «Поле» у творах письменниці, відображаючи буденне та святкове життя українців, найчастіше постає у першому своєму значенні, насамперед як господарсько-економічний простір, на якому селянин реалізовується, головню, як власник-господар і годувальник сім'ї.

До прикладу, в оповіданні «Половинщик» знаходимо свідчення про те, що обробіток землі чітко регламентується згідно з народними прикметами та хліборобським календарем. Тому своєрідним введенням до сюжету твору є слова: «Всі поля округи хутора Закрутки поорано. Тільки один половинщик Опанас Харченко доорював послідній упруг толоки» [11, с. 206]. За таке зволікання герої твору має докір та сором від сусідки, з якою ділить поле, хоч жінки рідко втручалися у справи оранки та сівби: «Ти дуже пізно ореш, Опанасе! Се тільки вдовина справа пізнитися. У тебе свій плуг і син дорослий, добрий помішник. Ти баришся, а й мені з того втрата: земля не підпариться, то й не буде в тебе доброго жита» [11, с. 206]. Своїми словами вона підтверджує піклування про урожай та

знання основ господарювання. Поданий епізод перегукується із народним прислів'ям про те, що «хто не посіяв до Богослова той не варт доброго слова» (за православним календарем день Івана Богослова — 9 жовтня).

У цьому оповіданні простежуємо також тісний зв'язок та взаємозалежність локусів «Дім» і «Поле». Порушення вчасної та благодотворної праці на землі спричинила руйнація сімейних устоїв: Опанаса постійно гнітять чутки про зраду дружини: «От що! Уже дев'ять літ про свою дружину чую, та віри не дійму. Таке ж удачне, вродливе чортеня. А вона що надо мною коверзувала!.. Зрадила, та ще й як!» [11, с. 207]. Через нівеляцію родинних цінностей герой навіть мав на думці «втікати в степи, на Донщину», залишити власний обжитий простір, змінивши його на невідомий, чужий «Степ»-Донщину, де б завдяки праці, можливо, міг би створити і нове родинне вогнище, і освоїти нове «Поле»-землю. Донщина тут виступає чужим, неосвоєним, невідомим «Поле»-Степом. Тому перемагає прив'язаність до рідного топосу-батьківщини, місця народження і предків. Нерішучість та вагання героя призводять до затягування часу так, що, за його словами, й «пора вже перепорилась» [11, с. 206], він став немолодий. І знову ж: налагодження сімейних стосунків сприяє активізації його господарчої діяльності, і праця на землі знову приносить героєві задоволення.

Деяке зміщення гендерних обов'язків щодо обробітку «Поля»-землі, ведення хліборобських справ спостерігаємо в оповіданні Ганни Барвінок «Молотники». Багата вдова, маючи в досталь землі для обробітку, хоч і вдало керує господарством, перебравши на себе й обов'язки чоловіка, але все ж при цьому залишається жінкою, тому змушена користуватися найманою працею робітників, тимчасово допускаючи їх до власного простору. За свою роботу вони мають «п'ятнадцяту коробку» змолоченого збіжжя. У цьому випадку земля вдови і робота на ній для молотників є працею на чужому, хоч і близькому «Полі». Це тимчасове джерело заробітку й достатку при відповідному суспільному устрої, бо постійним може бути лише власна земля: «У нас у кого немає свого плуга і волів і не збирається на те, щоб хоч бути супряжником, той становиться молотити за коробку» [11, с. 190].

У згаданих оповіданнях топос «Поле» чи то власна земля, чи чужа, чи як частина неосвоєного Степу постає насамперед як джерело економічного добробуту. Працюючи на ньому, селянин забезпечує достаток родини, може стверджуватись, а тому має з цього як матеріальне, так і моральне задоволення.

Душа кожного народу проявляється через духовні ціннісні орієнтири. Саме своєю духовністю етнос постає перед світом таким, як він є. Це його «обличчя». У духовних цінностях заковані пріоритети й особливості ментальності нації. Духовно-ментальні ціннісні екзистенціали народу у концепті «Дім – Поле – Храм» С. Кримського репрезентовані локусом «Храм». За визначенням ученого, ідея «Храму» — це «святині» людини та етносу, «вираз благословення вищих сил, небесного заступництва. Він поєднується з національною ідеєю і в цьому розумінні означає зв'язок небесного та земного, ідеологію софійного, освяченого мудрістю буття» [151, с. 274].

Отже, локус «Храм» має у своєму підґрунті архетип Софійності, оскільки образ Софії Премудрості Божої виступає як одна з найважливіших домінант православної культури, він має глибокий філософсько-символічний смисл, поєднує в собі небесне та земне. За С. Кримським, архетип Софійності можна розглядати як принцип мудрої організації буття, що проявляє себе у таких рисах української етноментальності, як її настанови та прагнення до порядку, ладу, довершеності та гармонії у повсякденному житті. В. Личковах називає це «Український Sacrum» — «сфера святого, священного, освяченого», що «розкривається через ідею світовідношення як СВЯТОВідношення, що визначає сакральні горизонти етнокультури, в тому числі світогляду, ментальності, фольклору, мистецтва» [187, с. 187].

Християнський же архетип Софії — «Божественної Премудрості» — втілює у собі «жіноче породжуюче начало, (“Матір Світу”), єдність Землі та Неба; Істини, Добра і Краси; Віри, Надії й Любові» [187, с. 190].

Навіть сьогодні важко уявити собі етнічного українця, позбавленого релігійних почуттів, який стоїть осторонь духовного життя. Ще до прийняття християнства слов'яни були глибоко віруючим народом. Його релігійність

основувалася на міфологічному світогляді, який згодом у багатьох своїх формовиявах трансформувався в ідеологію православ'я.

У короткій прозі Ганни Барвінок локус «Храм» відображений насамперед у ставленні селянина до церкви як духовної інстанції, адже в описаний період відвідування Божого храму було внутрішньою, майже природною потребою кожної родини в Україні.

Благоговійне ставлення до сакральних місць збереглося в нашого народу ще з часів язичницьких богослужінь, тому про «Божі чуда» завжди розповідають з міфологічною достовірністю та вірою, як, скажімо, в оповіданні письменниці «Горе на горе скинулося», де згадується про явлення на зрізі дерева лику святого Миколая — там постав, за текстом, Рихловський монастир: «Усе твориво Боже дивне... сади..., яри, у яру церква, явленна ікона на пеньку з'явилася [...] святого Миколая [...]. По обох боках яри і там дуби вікові [...] у три обійма. Ще Божа роса не спала, іскріє по дубових листях, по траві [...], а люде саме йдуть... Які пасіки, сади... там молитва несеться з усіх сторін: монахи співають божественні пісні...» [11, с. 406].

Описаний епізод не зовсім традиційний, бо храми в Україні, як і в давнину язичницькі капища, завжди будувалися на підвищеннях. У цьому ж разі зміна відбулася завдяки з'явленню чудотворної ікони.

Цікавим відображенням конкретних часопросторових імперативів є епізоди оповідань Ганни Барвінок, у яких, запозичена із народного наративу, наявна ідея переваги «Храму»-церкви (як Божого храму), що тісно переплітається із міфологічними сюжетами фольклорних переказів, введеними авторкою у канву твору. Зокрема, в оповіданні «Забісована дівчина Настуся» йдеться про «страшну» могилу «грішного чоловіка» Стельмаха, котрий «з журби по грошах і вмер без причастя неприкаяний» та про якого «йшла поголоска, що визирає з-під могили, да кого попаде, так і цупить у проклятущу яму» [11, с. 276]. І саме «странній» (архетип «Мудрого Старого»), який уособлює в собі трансцендентний зв'язок із предками, дає пораду, як позбавитися цього лиха. Вихід — у побудові Храму на кошти, зібрані «попросом», що з морально-етичного боку вже

освячувало цю справу, стверджувало прилучення до категорії сакрального, до «неба» кожного члена соціуму. Саме це призводило до знівелювання, знецінення того негативу, який ішов від «страшної» могили.

Відвідування щотижня храму Божого для селян створювало атмосферу свята, вдячності, відпочинку від повсякденності, своєрідного «храму душі», адже сільська церква була ще й місцем зустрічей, спілкування (біля церкви), і не лише для представників старшого покоління, але й для молоді. Сюди збиралися, аби у молитві та розмовах разом провести святковий час, створюючи духовну альтернативу робочим будням. В оповіданні з казковим мотивом «Чорт у кріпацтві» читаємо: «Важко було дідові плентатись до церкви. Та вже (мислить собі він) “якось доплентаюсь”. Ще й до вутрені не дзвонили (а се було в неділю), ще тільки почали з села овечат на перший ряст ізганяти. Дід заздалегоди піднявсь, палічку взяв, шкандибає» [11, с. 125].

Молоді жінки, а особливо дівчата завжди ретельно ставилися до того, аби вдягнутися якнайкраще та виглядати «не гірш від інших», що також визначало певний настрій. Наприклад, Тетяна із твору «До іншої ходить» «як убралась, як наділа квіти, почепила стрічки, намисто, лиман і пішла до церкви, то, звісно, всіх дівчат заломила своїм станом, своєю красою. В церківку ввійшла, як зоря зійшла, так у щедрівці співають. Свічку пішла поставити, так і зашепотіли люде: давно не бачили, то вона ще розцвіла...» [11, с. 322]. Народнопісенне порівняння підкреслює етимологічну єдність із поетичною традицією, її художньою образністю.

У своїх працях С. Кримський згадує також про те, що «Дім» та «Храм» як простори буття українця нерідко ототожнюються, перебувають у відношеннях пересічення. У таких судженнях учений говорить про них як місця перебування людської душі й посилається на слова Г. Сковороди: «Коли ставиш дім, будуй його для обох частин свого єства — душі і тіла. Коли вдягаєш і прикрашаєш тіло, не забувай і про серце...» [159, с. 107]. Можна стверджувати, що ставлення людини до цих локусів разом узятих слугує побудові, досягненню ладу та гармонії у «храмі душі», оскільки якщо «Храм» — це втілення святинь, осередок



святості, то «Дім» наповнений не стільки духовним та сакральним змістом, скільки морально-етичними цінностями.

Пересічення та поєднання локусів «Дім» і «Храм» відображено в епізодах творів Ганни Барвінок, у яких про «хатній храм» — червоний кут, «божник», наявністю якого селяни оприсутнювали повсякчасну прихильність до Бога навіть у повсякденному житті, звертаючись до нього із щоденними вранішніми, вечірніми, трапезними і, звичайно ж, святковими молитвами. Це було повсякденною потребою, цьому навчали батьки дітей із покоління до покоління. Таку традицію письменниця передає у вигляді монологу головної героїні оповідання «Праправнучка Баби Борця» Марусі Горбоносики: «Мати моя, було, велять, щоб щодня Боже слово промовляла: “Отче наш”, “Вірую”, “Помилуй мя, Боже” читала. Не посилала мене до церкви часто, хоч і сама часто не ходила. А віри своєї доглядала. Каже: “Прочитай молитву Господню широко, хоч і дома, да вірненько роби, то Бог тобі й допоможе» [11, с. 259]. Мало того, у цьому ж творі відображено розуміння простим народом Божих заповідей, ставлення до праці на землі, яка для селян була справді «сродною» (Г. Сковорода). Тому й продовжується вищезазначений монолог героїні про материнську настанову словами: «Так роби, дитино моя, щоб на твоїх руках аж кров показала. Бог любить трудящого. На чуже не поривай очей, чужим добром не напасешся, своє дбай. Так і твоя прабаба чинила. А будуть залишки, — убогшому подаси. Оце Богові усе приятство» [11, с. 259]. Словами «так і твоя прабаба чинила» стверджується спадкоємність традиції. Наведений епізод змістовно перегукується із настановами про молитву та її значення, поданими у праці Якова Ієромонаха «Дім християнина: традиції і святині», де акцентовано на тому, що «віра з’являється через спілкування з Богом — молитву. Якщо людина молиться, вона починає відчувати присутність Бога в своєму житті, і їй уже не потрібні інші докази Божого існування, звертаючись до Господа, кожен отримує по своїй молитві» [114, с. 49].

Для простого народу в суспільній обставі XIX століття духовне виховання та освіта були їх найвищими виявами, в тому числі й порівняно з науковими

знаннями. Через це героїня оповідання «Праправнучка Баби Борця» (Маруся Горбоносиха) з обуренням розказує сусідці про шкільну науку свого сина: «Я так би хотіла, щоб його добре вчили; а то прийде з школи, дак усе тільки про крокодила да про ведмедя, да хлівець тобі намалює» [11, с. 255]. На запитання співрозмовниці «А ти б чого хотіла?», щоб навчили дитину, жінка рішуче відповідає: «Чого? Молитов: се нам найпотрібніше; да нехай би мені прочитав що-небудь з Псалтиря. А той крокодил нащо мені здався?» Вона переживає, «що як наб'ють голову тими крокодилами та ведмедами, дак і молитвам буде тісно» [11, с. 255]. Матір саме в молитвах і Святому Письмі вбачає основи освіти та духовного зростання сина, оскільки і сама все своє життя «тільки на Господа милосердного вповає» [11, с. 255]. Ідея «Храму» як спасіння душі простежується й у згаданому вище творі Ганни Барвінок «Забісована дівчина Настуся», у якому наявний також міфологічний мотив: через дівочі чари парубок Грицько перетворюється на вовкулаку, а Маруся, «почувши, що справді з'явився, подалася у черниці, щоб гріх свій одпокутувати, своє горе погасити, постами да молитвами душу од пекельної муки ослобонити. І тут, було, ходить до церкви да мовчки плаче» [11, с. 273]. Бажаючи заспокоїти доньку (Химку) після втрати нареченого (оповідання «Горе на горе скинулося»), «мати її надумалась і повела її на прощу в Рихловський монастир, щоб вона збулася [...] свого горя... Таке молоде, ще б розпускатися-цвісти, а вона в'яне-хилиться...» [11, с. 406].

Порушення спокою, «храму душі», його гармонії, як бачимо, приводить людей до храму Божого. Налаштування такої душевної гармонії відбувається у людей чесних і з чистим сумлінням особливо у свята, як скажімо, описано авторкою у творі «Святе Різдво на хуторі», що жанрово наближається до етюд-ідилії, оскільки не містить ні прив'язаності до конкретного місця події, ані персонажів, а є скоріше твором елегійно-настрояним про «свято душі», ту благодать, яка приходить до селянина-хуторянина (ідея «Дому»-хутора) під час Різдва, різдвяної містерії, в якій є місце і молитві Богу, і колядкам-щедрівкам (які тут же приводить авторка зі своїх записів), і пошанівку предкам. Очевидно, переживши подібні відчуття із героями своїх творів, письменниця роздумує:

«Чому істота людська не відчуває цього чуття повсігда? У його на душі тепер так тихо як на небі, — така благодать. Душа повна молитви, благовіння к Богу і поетичних вражіннь — нічим ще не сполохана, не змуджена істота його, і вона носить у собі краплю того високого духа. Так би й замерти, втонувши в ті почування, поки житейські потреби і вражіння не обуяли його душі» [11, с. 376]. Побудова такого «храму душі» і є, напевне, вищою екзистенцією, коли людина перебуває у злагоді із собою, світом та Богом.

Локус «Храм» у прозі Ганни Барвінок відображений і на рівні образної системи. Найяскравіше людина-«Храм» оприявнюється в оповіданні «Русалка» через образ дідуся («Мудрого Старого»), який прихистив у своєму нехитрому курені відкинуту соціумом дівчинку. У її образі перетинаються принципи двох світоглядів: міфологічного та християнського. Якщо для жителів села вона русалка, то для дідуся — Божа «комашка», «золота оленка». Очевидно, не випадково він дав їй таке ім'я (письменниця спочатку його пише з маленької літери, як загальну назву). Як можна дізнатися, це регіональна назва «бедрика», «божої корівки», яка, за уявленнями давніх українців, була священною комахою, адже у неї на спинці сім сакральних чорних цяток. Ім'я ж Олена із давньогрецької мови перекладається як «смолоскип», «сонячне світло», «світла», «вибрана» [264, с. 169].

#### *«Домонтар»*

Досить цікавим щодо відображення концепту «Дім – Поле – Храм» є оповідання Ганни Барвінок «Домонтар», яке за розгорнутістю подій наближається до повісті. У цьому творі відображено всі складові зазначеного концепту у взаємозв'язках та передбачуваній бінарності семантики.

«Домонтар» — одне із найбільш вдалих оповідань письменниці стосовно побудови й динаміки розвитку сюжету. Час, зображений у творі, співвідноситься приблизно із народним календарем, бо виїзд чумаків у Крим по сіль та їх повернення чітко регламентувалося порами року. Увесь інший час — це збір коштів головним героєм та будівництво у Нехворощах нової церкви. Зображені у ньому «типові герої в типових обставинах», разом з тим, і достатньо

індивідуалізовані; описані їх окремі вчинки є настільки значущими, що зумовлюють круті повороти сюжету, і викликають й утримують у постійній напрузі увагу читача.

Змістовно в часі описано достатньо невеликий відрізок життя сім'ї Грицька Шугая. Але дії героїв, особливо головного персонажа, відображають ментально-архетипні характеристики, притаманні у певний період для цілого народу.

Символічний локус «Дім» спочатку тут позначає реально існуючу місцевість, обійстя, в якому протікає-здійснюється фізичне й духовне буття родини. Воно сповнене затишку й матеріального та духовного комфорту, що досить лірично зображує авторка: «Хатина їх, серед зеленої лощини, біліє як лебедик на воді проти сонця. Утонуло в запашному лісі маленьке зелене кругле подвір'я Грицькове Шугаєве. Кругом його, мов захист, високий дубовий ліс, а поміж дубом береза, липина, кленина. Коло двору в одному місті тільки єсть прогалина біля царини, як вийде за ворота да за царину, так і розійдуться в обидва боки проти тебе веселі ниви, а на горбочку притулилась убогенька церківця» [11, с. 273]. І живе герой на цьому обійсті, «мов на весіллі гуля». Змальований національно-буттєвий простір постає фактично ідилічною картиною, що не потребує ніякого вдосконалення. Вона створена працею справжнього господаря для себе і своєї родини, де мікросвіт людини гармонійно вписаний у світ природи. Тут організовано побут і ритм життя так, що вони «живуть собі тихо в холодочку, мов у ярочку» [11, с. 273]. Природа в цьому випадку ніби допомагає герою розкрити себе, своє внутрішнє «Я», допомагає самовиразитися, пізнати себе через продукт своєї праці і в цьому віднайти стійку життєву позицію, «угрунтування», смисл життя, гармонію душі. Людина і природа тут існують не паралельно, і їх спілкування не зводиться до діалогу. Їх буття можна розглядати як спільне у «символічному світі мудрості чи духовного життя» (С. Кримський).

Уже в зазначеному описі «Дому» як буттєвого простору маємо виходи на топоси «Поле» та «Храм». Топос «Поле» — це насамперед власна земля, «веселі ниви» як джерело достатку, які простяглися, як вийти «за ворота да за царину». За

визначенням С. Кримського, «це семіотика природи; це загальний знаменник походження етносу, рідний край, батьківщина, коріння роду» [151, с. 274].

Інша, протилежна, семантика «поля» постає у підтексті. Це «Степ» як світ чужий, ворожий, від якого загородив обійстя, «мов захист, високий дубовий ліс». Доповнює цю зовнішню облаштовану гармонію української господині «убогенька церківця» [11, с. 95], «Храм», що й завершує у першій картині цілісність концепту. В описі нічого не згадується про сусідів, а село Нехворощі розмістилося аж за церквою, видно тільки «самі димарі» та «журавля з полового колодязя», а тому можна говорити про те, що у ньому втілено й ідею «Дому»-хутора, який вважався у ті часи в українців найкращим місцем-простором для життя.

Бажання мати власне господарство, хутір, де неподалік розташовані нива, пасіка, садок, млин, ставок були майже невід'ємною мрією кожного українця, адже для нього важливим було здійснитися, перш за все, як добрий господар, вміла господиня. Ця діяльність розгорталася у межах таких топосів буття, як «Дім»-оселя та «Поле»-власна земля. Для повноцінної екзистенції у межах «Дому» необхідно підтримувати життєву енергію через раціональне харчування, яке і забезпечує нам локус «Поле» як власна нива. Він є тим «рогом достатку», який постачає до столу життєдайну їжу. «Поле» визначене як «семіотика природи», а тому доцільно завважити, що природа підлягає освоєнню людиною, яка, обробляючи та засіваючи ниву, зрощує продукт для себе, тобто індивід підпорядковує природу під власні потреби.

➤ *Подібні уявлення про заможність селянина віднаходимо у повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдом»: «Чуб был вдов; восемь скирд хлеба всегда стояли перед его хатою. Две пары дюжих волов всякий раз высовывали свои головы из плетённого сарая на улицу и мычали [...]. В сундуках у Чуба водилось много полотна, жупанов и старинных кунтушей с золотыми галунами» [55, с. 114].*

Українець-господар, який володів такими якостями, як працьовитість, наполегливість, відповідальність і т.ін., ставав не просто газдою, який привласнював собі дари природи, а вмілим відтворювачем її. Він не тільки

споживав, але і вкладав, дбаючи про прийдешні дні, оскільки розумів, що земля — це той життєдайний топос, який має після нього годувати інші покоління. Отже, просторовий локус «Поле» визнавали фактично «полем життя», на якому господарювали предки і господарюватимуть нащадки.

Ідилію такого господарювання письменниця передала локально, показуючи головного героя за різними господарськими заняттями: 1) на пасіці — «Грицько в пасіці порядкує. Бджілок годує, можлиші рої відділяє, новенькі улійки лаштує на нові рої. [...] Все в його спірно та гарно йшло: чи то того, що в його на душі так було ясно, чи то вже Бог йому, яко доброму і правдивому, чоловікові спорив» [11, с. 100]; 2) при різних роботах на власній землі: на косовиці — «Був він собі чоловік такої вдачі, що у всьому кохався. Клепання кіс йому піснею здавалось, а важка трава, лягаючи покосами, шептала йому якусь предивну казку, мов дитині» [11, с. 100]; на згрібанні сіна — «У неділю надвечір двинулась на Грицькову сіножать нова толока. Грицько сам був за погонича. Палажка з дитиною у першому ряді, а за нею дівчат з граблями, скільки мажа здержала. [...] Їхали співаючи через село» [11, с. 101]; на жнивях — «Грицько з Палажкою, хвалячи Бога, зайняли постать на батьківщині. Скрізь і перед ними й поза ними бреніють жіночі чіпки, чоловічі шапки, дівочі квітчані волошками голови...» [11, с. 102]. У розглянутих епізодах за традиціями романтизму письменниця опоетизувала важку селянську працю, яка, проте, коли тривала на власному полі («полі життя»), приносила достаток, була в радість.

Центром «Дому» в оповіданні «Домонтар» є хата, якою опікується господиня, створюючи у ній внутрішню гармонію і лад: «...Вранці наймит почав двір підмітати, а наймичка очепурити сіни, а Палажка прибрала гарно світличку: рушники шиті порозвішувала, на чистому настільнику положила гарно випечений хліб» [11, с. 109]. Сакральними місцями «Дому»-хати («сволок», «боги» — тобто божник, «червоний кут» і «хліб») господиня займається сама, не допускаючи сюди навіть наймитів («чужих»), оберігаючи сімейний простір, адже відомо, що дубовий сволок означає не лише надійність будови, але й культ предків, міцність устоїв сімейного осередку, їх благополуччя, злагоду та здоров'я. Із проханням про

всі блага господарі звертаються до «богів» — домашніх ікон, що символізують духовний світ родини.

➤ За твердженням О. Потапенка, ікона (образ) — «символ Царства Духу, Господа; молитви; божественної гармонії; світла, слави Божої і величі; устремління світу, людей до Всевишнього; святості; олюдненого образу Бога» [243, с. 101]. Через домашні (хатні, родові, сімейні) ікони, як писала О. Белова («Славянские древности»), «виявляється [...] зв'язок з культом предків і покровителів дому. Вважалося, що за домашніми іконами знаходилися душі “родителей”» [15, с. 399]. Окрім цього, дослідниця зазначила, що «іконам приписувалася здатність освячувати простір. Поруч із хлібом, сілля, освяченою водою їх залишали на місці, вибраному для будівництва житла (сх.-слов., зах.-слов.), вносили в дім (разом з хрестом, священною книгою, освяченою водою, свічкою) на новосілля...» [15, с. 400]. З хатніми іконами виконували багато ритуалів, обрядів, гадань та інших магічних дій.

Покритий обрусом (скатертиною) стіл (хатній «престол») із «хлібом» на ньому означає життєвий достаток та благополуччя.

➤ За «Словником символів культури України» (стаття Л. Довбні), «стіл — символ єдності, родинної міцності й злагоди; гостинності; доброзичливості; шанобливого ставлення до людей» [86, с. 210]. За столом відбувається більша кількість домашніх обрядів, споживається щоденна і святкова їжа, тому він є одним із основних атрибутів оселі. Про окремі функції столу йдеться у відповідній статті А. Топоркова (Етнолінгвістичний словник «Славянские древности», Т. 5) [280, с. 165–170].

Приділяючи увагу внутрішньому облаштуванню оселі, господиня таким способом турбується про духовну чистоту й повноту «Дому» як буттєвого простору, що відображається й на стосунках між членами родини, збагачує їхній духовний світ.

Жінка з давніх часів вважалася берегинею родинного вогнища. Без неї «Дім» занепадає. На противагу опису в оповіданні «Домонтар», це досить ілюстративно показано в оповіданні Ганни Барвінок «Не було змалку — не буде й до'станку» в

епізоді, де дядина характеризує перед головною героїнею Зінькою її коханого Хведора: «Оце кріпак пройшов, Тищенкових. Таке убожество! Сказано — без хазяйки: батько старий, ні матері, ні сестри нема, самі собі й обідати варять, хліб печуть, варево кладуть», а батько Хведора «підбився [...], сам хиляючись коло печі [...] — Іноді й хати не топить, так у холодній і сидить, як сина нема» [11, с. 64]. Коли батько дорікає синові за те, що той не жениться, бо «у робочу годину і сорочки нікому випрати», Хведір відповідає: «Я лучче, — каже, — сам виполощу, аніж візьму собі не до любові» [11, с. 64]. Бачимо, що син прагне створити власний «Дім» на засадах насамперед любові, моральних і духовних цінностей. Діждавшись часу, готував свою оселю для сімейного щастя: «Сам хату змазав, чепуривав так, що!.. Люде дивуються: [...] Сам хату, приспу маже, — дожидається своєї голубки» [11, с. 72].

Отже, локус «Дім» в оповіданні «Домонтар» постає через парадигму понять «власне обійстя» – «оселя» – «родина» – «впорядкований побут» – «сродна праця» (Г. Сковорода) — «звичай», що приносить достаток, а тому й радість (саме дотримання звичаїв наповнює світ родини духовністю, відчуттям свята). Це той етнічний ідеал осілого буття, родинної вкоріненості, якого досяг головний герой і який щодо нього різко протиставляється «Полю»-Степу.

Знаючи, що Грицько Шугай чесний, сміливий та бувалий чумак, односельці довіряють йому стати очільником чумацької валки. Хоч і з важким серцем, та спочатку він погоджується на це, проте у першу ж ніч, відійшовши недалеко від села, Грицько тихцем залишає товаришів і, не зважаючи на публічний осуд, який чекав на нього з боку односельців, повертається додому, до родини, розлуки з якими не зміг подолати: «Думка його не розпускала вже тепер орлиних крил у тому просторі: линула вона тихим голубом у захищене кубелечко, у ту білу хатину поміж темним гайовим оступом. Грицько сам того не відав, як він любив свою світличку з кімнатою, свою сім'ю, поки не вийшов був оце за село, поки не зникли з очей його Палажка з дитиною на руках» [11, с. 99].

Перебуваючи у високій екзистенції туги, що споріднена з кордоцентризмом, герой насамперед виправдовується сам перед собою, намагається пояснити свій



вчинок, свої душевні терзання, перелаштування свого світогляду на суто сімейні цінності: «Хай парубки та вбогі ходять по тих далеких степах, а в мене хіба дому немає? То інша річ, як я був самотній, як ніхто не журився по мені, та хотілось світу побачити, пісень тих старосвіцьких у дорозі наслухатись, про давню нашу славу козацьку наговоритись та нажуритись» [11, с. 99]. При таких спогадах оживає у Шугая козацький дух, коли «підеш у поле, думка молодіє, і сумно, і весело разом. Воли — як брати; а як на їх ярма помережані, колеса точені, усе доладу, то мов я в дорогому жупані серед отамання бенкетую» [11, с. 99]. Проте одруження, відповідальність за родину та облаштування власної оселі накладають на нього інші обов'язки, на перший план у його житті виходять відмінні від попередніх уподобання та орієнтири: «Тепер же мені миліш від усього ти, моє подружжя, та дитина моя люба. Єсть до кого мені слово промовити і кого послухати» [11, с. 99].

У вчинку Грицька яскраво проявляється типово-ментальний інтровертизм українського характеру, специфіка якого, на думку В. Яніва, полягає в тому, що етнофор «не є зануреним у себе, а тільки спрямований на себе. Такий почуттєвий інтровертизм потребує контакту з іншими людьми. Самотність для українця неможлива» [334, с. 105].

➤ *До комплексу системоутворюючих ознак, властивих українській ментальності, найперше, спираючись на думку Б. Савчука, варто віднести «інтровертність психічних функцій у сприйнятті та ставленні до оточуючої дійсності, що знаходить вираз у зосередженості особи (народу) на проблемах свого внутрішньо-індивідуального світу» [257, с. 437]. У реальній дійсності це проявляється у широкому діапазоні діяльності народу. Поряд із намаганням уникати непевних контактів із зовнішнім світом, що часто трактуються як джерело подвійної моралі, проявом якої стає прикрита злість або оманлива покірність, ми зустрічаємо в українців тихе «заглиблення у власний зовнішній світ, ніби спроба відгородити себе від зовнішнього чужого світу». Якнайкраще це ілюструє народна мудрість через приказки: «Моя хата скраю, я нічого не знаю», «Тихше їдеш, далі будеш» і т. п. [257, с. 437–438].*

*Самозаглиблення, занурення у власне «Я», притаманне українському інтровертизму, призвело до інтенсифікації внутрішнього особистого життя українців. Відображенням такої ознаки повною мірою можемо вважати виокремлення локусу «Дім», де відбувається концентрація життєвої активності людини у власному внутрішньому світі. Цей простір ретельно оберігається, ніби оточується невидимою огорожею і являє собою сакральне місцезнаходження, куди чужинець не в змозі потрапити без певного ритуалу входження. Таким ритуалом, наприклад, стає народження або весілля, яке зумовлює обрядове входження «чужого» у локус «Дім», але вже з маркером «свій». Оберігання інтимного, родового простору «Дому» проявляв таку властиву ментальну рису українця, як настороженість та обачливість при будь-яких контактах.*

Повернення героя додому, до родини, через яку він не зміг заново відчувати такої милої йому раніше волі разом з побратимами серед просторого степу, ілюструє значущість локусу «Дім»-родина у житті українців. Тому вищезазначений інтровертизм проявляється насамперед у постійному контакті з сім'єю, в усвідомленні її цілісності, а себе — її частиною. Іпостась господаря «Дому», чоловіка й батька на цьому етапі є для нього природнішою та пріоритетнішою, аніж чумака-побратима (козацька сутність). Тобто можна стверджувати, що Грицько Шугай, взаємодіючи із «Домом» та «Полям»-Степом (за Є. Більченко, «антиподом впорядкованості» або «Диким полем» [21, с. 86]) і «Полям»-землею як дійсними топосами власного буття, явно надає перевагу першому та «Полю» як власному економічному простору для розгортання господарської діяльності. Не до серця стало чоловікові чумакування, де «його господа — степи безкраї, його стеля — зоряне небо, його ліжко — холодна земля» [11, с. 98], а «краще молоденького чумакування було Грицькові домонтарство з любим подружжям» [11, с. 101].

Проте конкретна ситуація (відверта відмова від чумакування) призводить до конфлікту у цій взаємодії між локусами «Дім» та «Поле» («Степ»), конфлікту героя із самим собою та суспільством. І хоч він, повернувшись, з серцем говорить дружині, що «хай товариство сміється з мене, що я й отаманства відбіг, що я

домонтар, бабій. Се дурниці!..» [11, с. 98], насправді це не так, бо, як спостерігаємо далі, цей вчинок порушує гармонію життя родини. Стосунки із соціумом («Що люди скажуть?») — також частина українського інтровертизму. Думка громади, а тим більше — громадський осуд визначав морально-етичні орієнтири етнофора, впливав на його особисті переживання і навіть на стосунки в родині.

Так і Грицько Шугай: з одного боку, він намагається знайти розраду у праці на своєму господарстві та на землі, що завжди приносила йому достаток, а тому й моральне задоволення. Працюючи, він втішає себе: «Нехай хто хоче чумакує! Не вичумакує собі такої веселості серед безкраїх степів!» [11, с. 102]. Цим визначається перевага «Дому» та «Поля» як власних топосів справді «сродної» праці, яка приносить достаток і задоволення. З іншого ж боку, чоловік стає сумний, неспокійний, не такими теплими стають і стосунки в родині, гнітять його глузування односельців: «Вернувсь Грицько у свою світлицю, та вона здалась йому тепер ніби вся чорним сукном завішана» [11, с. 105]; «Тяжко було йому перенести зневагу від товариства, що він служив йому щирою правдою, не минаючи ласкою своєю малих, а послугою і допомогою старших. Добрі та тихі люде чують іноді серцем обиду важче, ніж завзяті. Засумовав Шугай вельми, аж похилився наче до землі, аж наче пристарився трохи» [11, с. 106].

В улагодженні описаного внутрішнього та зовнішнього конфлікту героя, породженого дихотомією локусів «Дім» — «Дике поле», вирішальну роль відіграє локус «Храм», що достатньо багатолико й різнопланово постає в оповіданні «Домонтар».

За сюжетом твору, у вирішенні конфліктної ситуації головну роль відіграє рішення мудрого священика, котрий, «спізнавши» думку парафіян про Грицька та оцінивши вміння селянина, господарський досвід, моральний стан та його причину (про що дізнався від дружини, котра часто спілкувалася із Палажкою), дає йому досить складне доручення — зібрати гроші на нову церкву, після чого сумісно з громадою «настановляє» Шугая титарем. До Грицька повертається і моральний спокій, і повага людей.

Проте Ганна Барвінок, описуючи цей шлях героя до позитивної розв'язки, неодноразово показує читачеві і його вагання, і непростий внутрішній стан, пов'язаний саме із міжлокусним перебуванням. На цьому шляху до «Храму» (храму Божого, і «храму» душі) спостерігаємо моральне зростання і становлення Грицька не лише як господаря, батька, голови родини, але і як людини громадської, повноправного члена соціуму, як особистості.

Загалом локус «Храм» постає у творі в образі старої «церковці»: «Заховалося за церквою село, та не закрило від Грицька Шугая — що в ньому є найкращого; у йому джерелястий, криничастий ставок, що підійшов під саму горбовину і висвічує в собі, як у дзеркальці, стареньку, похиленьку церківцю з її трьома главами (такі вони вже старі, що вже здаються сушеними в попелі грушами) і трьома чорними хрестами» [11, с. 95]. Саме у цій церкві зосереджується духовне життя громади. Сюди в неділю та у свята сходяться усі прихожани, тут гуртуються і для спільної молитви, і для вирішення спільних справ.

Через непорозуміння зі старим священиком Грицько рідко бував у церкві, «бо сумував щонеділі, що, боячись одного гріха, мусив робити другий: не ходив до Божого дому. Тай не знав, котрий гріх тяжчий: чи той, що гірке думав в церкві про попа, чи той, щоб не чувати від говіння до говіння Божої служби» [11, с. 103]. Це не означало духовного упадку героя. Він ревно молився вдома, а несправедливого священика йому заміняв безрідний дід, якого прихистив, проявивши Боже милосердя. Відтак мав собі мудрого порадника в господарських справах та помічника на пасіці (вияв архетипу «Мудрого Старого»): «Іди, Палазю, сама до Божого дому, як закон велить, а я помолюсь дома вкупі з дідом на пасіці» [11, с. 103].

Приїзд у село «молодого попа», який із допомогою громади взявся будувати новий Божий дім, став для головного героя переломною подією у житті. Для людності села цей священик став мудрим проповідником, порадником, людиною-«Храмом». Спостерігаючи неабиякі господарські та організаторські здібності у Грицька та бажаючи повернути його до церкви як прихожанина й (що найбільше) реабілітувати в очах односельців, він доручає йому «зібрати грошей по

християнському миру» [11, с. 110] на нову церкву. Саме він «любою розмовою» зцілив душу Грицька: «Здавалося йому піп читає у його серці, як у книжці, і всі його рани загоює своїм розумним словом» [11, с. 110].

Саме під час цієї подорожі ми знову бачимо головного героя поза своїм звичним рідним обійстям, поза «Домом». І це знову «Поле», світ чужий та небезпечний, адже тепер він турбувався не лише за свою родину, а відчував відповідальність перед усією громадою. Збираючи гроші на храм Божий, він «будував» храм власної душі. Це випробування також далось йому нелегко, якось уночі він повертається додому, але переборює малодушність, дослухавшись до поради дружини: «Се ж тобі гріх великий! Ми ж такого горя, такого суму збулися, а ти й забув про Божу ласку! Їдь, серце, — я сього не хочу, щоб ти святе діло кинув! Було не братися, а взявсь — то треба себе перед людьми шанувати» [11, с. 113]. Зазначений епізод яскраво засвідчує перехідний, межовий стан героя фактично від локусу «Дім» через «Поле» до локусу «Храм», іншими словами — передає трансцендентування особи з емпіричної площини через соціокультурну у площину духовну і дає змогу говорити, за словами Є. Більченко, «про наявність двох іпостасей фігури Я: сакральної (божественної), пов'язаної із “Храмом”, та профанної (земної), пов'язаної із “Домом” та “Полям”» [21, с. 85].

Тому не випадковим на цьому етапі оповідання є втручання Божого провидіння чи то заступництва. Це Грицьків сон про заможного пана, котрий перед смертю вирішив віддати свій статок на будівництво церкви. Вони, власне, порятували один одного: Грицькові не потрібно було скитатися світом, і було виконано останню волю дідача. Така Божя ласка до головного героя цілком зрозуміла, адже він, пересиливши себе, залишив свою оселю та родину не заради власного збагачення, а заради духовного подвигу. Служіння людям, дотримання моральних устоїв та цінностей сприяли й поверненню внутрішнього спокою героя, встановленню ладу в родині.

Діяльність Грицька Шугая увінчалася побудовою нової церкви у селі та призначенням його на посаду титаря: «Робота кипіла, церква як з води йшла. Цілий рік будували і спорудили церкву — як рясну маківку в городі» [11, с. 115].

Разом із Божим храмом постав і духовний храм героя, очистилася совість, повернулася повага односельців, він знову віднайшов душевний спокій, рівновагу і гармонію, укріпилися його життєві орієнтири: «Більш од усіх раділа душа Грицькова Домонтарева. Вже його перестали Шугаєм звати. Щасливий він був тепер кругом» [11, с. 115].

Локус «Храм» постає в зазначеному оповіданні ще й як молитва, яка зцілює душу, заспокоює, сприяє вдалому завершенню справ і подорожей. Вона промовляється не лише у церкві чи біля домашніх ікон, але й при справі, як єдина надія у складних ситуаціях, в дорозі: «...На сей сум нема ліків, окрім молитви» [11, с. 107]. Наприклад, в аналізованому творі детально описано, як чумацька валка вирушала у подорож: «Помолилися до церкви [...], попрощались, промовили дружні останні речі [...], хто й так зітхнув. Помолилися іще раз, попрощались іще раз; замахнули пуги і рушили паровиця за паровицею з-під холодочку, повагом-повагом, на широкий шлях» [11, с. 96].

Семантику «Храму» В. Личковах услід за С. Кримським інтерпретує загалом як «місце зберігання духовних цінностей, присутність Неба на Землі» [187, с. 188]. Зважаючи на це, можемо спостерігати за діями героїв твору, за тим, як вони плекають «храм душі» у свято, при виконанні обрядів. Яскравим зразком такого духовного піднесення можна вважати зображення Ганною Барвінок Святвечора в родині Грицька Шугая: «Як же зійшла вечірня зоря, поставили на покуть кутю з узваром. Грицько приквоктував, щоб неслись кури, і дитинку вчив, держучи на руках. Потім посідали гарненько всі за стіл. Палажка взяла в Грицька дитину з рук, та й почали вечеряти, кутю справляти. Парубок вийшов так, що ніхто не постеріг, та й торохнув товкачем у ворота, гукнувши: “Морозе, морозе, іди куті їсти!” А далі ще торохнув, проганяючи мороза, і всі звеселились, як діти; дитинка туди ж реготалась, наче й вона розуміла, що воно є. Так весело празникували на Шугаєвому хуторі кутю. На другий день zostавили на самого діда дитину і всі пішли до церкви...» [11, с. 112]. У цьому описі відчувається народна стихія, глибоке розуміння звичаєвості, що надає оповіданню майже уснословесного звучання та засвідчує його фольклоризм.

Гармонійне поєднання душевного та духовного, родинного ладу й спокою та народного й християнського обряду якраз і відображають «Sacrum», семантичний локус «Храм» у синкретизмі найголовніших його виявів: «храм» християнський (як символ віри, Дім Божий), духовний (молитва й дотримання обряду) та душевний (повага громади, сімейна злагода, а звідси — і внутрішня рівновага).

Як бачимо, відновлення гармонії «Дому» відбивається у різних аспектах життя у цьому родинному просторі, в тому числі, закріплюється і в обрядовості. На противагу, зруйнування гармонії «Дому» теж торкається цієї сфери, а також відображається у звичаєвому праві, як показано, до прикладу, в оповіданні Ганни Барвінок «Три шляхи», яке хоч і написано дещо пізніше, проте зберігає всі особливості стилю попередньої творчості письменниці. У творі згорьовані батьки, донька яких не зберегла дівоцтва, замість весілля, хоч хлопець (Андрій) і не проти одружитися з Улітою, за безцінь розпродують на базарі доччине віно (скриню): «...Поклав скриню на воза, та й поїхав з бабою на базар. Вивезли скриню з віном повну, як налито, підняли віко, та й каже старий: “Купуйте, люде добрі, хто дочок чесних та гарних має!” Та так усе віно вдвох й шуляють, — то в один бік, то в другий» [11, с. 421]. Дуже по-жіночому глибоко авторка передає при цьому почуття батьків: «На базарі, звісно, мир зібрався. Жаль статечного батька й матір... Батько дуже блідий став. “Беріть, беріть, люде добрі! — каже. — Може ви щасливіші будете від нас...” Та все тільки швиргає... швирг, швирг, що там не є! Мати хоч сльозою змива ту досаду, а батько... Мати голосить: “Краще б я тебе, моя донечко, оцими рушниками, що пряла, волоконце до волоконця стуляла, в яму спустила, пом’янула б з честю і людей пошанувала б!..”» [11, с. 421]. Слова матері тут передають поетику народних голосінь. За глибоким драматизмом це оповідання наближається до новели.

➤ *Загалом в оповіданні «Три шляхи» корінь дисгармонії «Дому» ще глибиший. По-перше, батьки не зважили на кохання доньки та відмовили Андрію віддати за нього Улиту через бідність хлопця. А по-друге, маючи лише одну доньку, вони не привчили її до праці, не навчили шанувати старших, і це мало не зруйнувало її новостворену сім'ю. Але місію «вирівнювання» ситуації тут виконує сусідка*

*Улити, яка стала її духовною матір'ю й настановила її на добрий шлях, призвичаїла до жіночої праці, що й зберегло родину.*

Символічно-змістове наповнення локусу «Храм» має ще ширші значеннєві межі, які не є чимось фіксованим, а тому, як і «Дім» та «Поле», щоразу в конкретних ситуаціях може набирати іншого ситуативного наповнення, фактично до безмежності. Скажімо, у «Домонтарі» до сфери духовного належить також збереження історичної пам'яті про козацькі часи та подвиги. Образом втілення її виступає курган, якому виявляють пошану насамперед чумаки: «Од'їхавши гоней зо троє, зупинилися чумаки коло Гандибер-могили. Був колись воїн Гандибер, що обороняв усю Україну; то йому високу могилу насипано, дарма, що він умер ченцем у Трахтимирові. Такий тоді був звичай» [11, с. 96]. Народна легенда переносить читача у далеке минуле. За відсутності документальних свідчень легенди та перекази були і залишаються тими усними «хроніками», які донесли свідчення і про події дійсні, й про бажані, звеличуючи доблесть і славу рідного народу. У цьому випадку твір є транслятором фольклорної пам'ятки, що також служить її збереженню.

Образ кургану — це та «Страж-гора» (С. Пушик), яка в цьому контексті стоїть на сторожі героїчного духу і пам'яті народної. Недарма головний герой оповідання, виправдовуючи себе через невідале чумакування, згадує козака-воїна, чим засвідчує тверде переконання в тому, що коли б йому потрібно було стати на захист «Дому»-оселі та «Дому»-Вітчизни, він би також був гідний козацької слави: «Якби варто куди на військову чату, як наші діди та прадіди козакували, з турками та з татарами вуйтувалися, то побачили б і мене, який я вдався! Поміряв би й я, скільки п'ядей у кого між очима й плечима, може б і не згірш того Гандибера! Не квапився б я тоді до печі і знав би я свій кош; не воликами б я почвалав, а бистрим конем, птицею полетів би. Здається, козацтво своєї слави не зопсувало; де треба постояти, постоїмо; слава наша не вмре, не поляже. [...] Зажили наші слави так, що їх слава ще й нашою стала» [11, с. 98]. І хоч ці слова героя передані в час його душевного сум'яття, проте навіть не виникає сумніву у



їх правдивості. Глибокий фольклоризм твору тут тісно змикається з його історизмом.

#### **4.3.3. Поза жанром, але в контексті проблеми: топоси та архетипи національного буття в «оповідних» соціально-побутових поемах Т. Шевченка «Катерина» і «Наймичка»**

Для порівняння й доведення спроможності та ефективності концепту «Дім – Pole – Храм», використаного при дослідженні різних векторів фольклоризму літературної прози доби романтизму, спробуємо застосувати методологію архетипного аналізу в епічно-поетичних творах окресленого періоду, обравши для цього найвідоміші соціально-побутові поеми Т. Шевченка «Катерина» і «Наймичка».

Багатогранна й різноманітна творчість Т. Шевченка для українців — не просто знакова. Вона концентрує в собі ментальні, психологічні й архетипні коди національного буття. Саме тому, очевидно, уже більше як півтора століття вона є актуальною і залишатиметься такою завжди. Поетична спадщина Кобзаря настільки глибока, що, незважаючи на численні праці, в яких вчені з точки зору наявних наукових напрацювань та поглядів, які відповідають конкретному історичному періоду, намагаються аналізувати й тлумачити її, тут завжди залишається простір для досліджень та відкриттів. Можна розуміти це так, що кожне із нових етапних наукових потрактувань творчості митця є ще однією сходинкою до спроби осягнення насамперед поетичного генія Т. Шевченка, адже саме в цій галузі найяскравіше проявився його непересічний таланти.

На кожному етапі розвитку літератури, а відповідно, й літературної критики, дослідники знаходять інші аспекти для аналізу і тлумачення творів Великого Кобзаря. Проте щоразу це ніби відкриття ще одного шляху, нове прочитання, ще одне етапне потрактування, ще одна сходинка, спроба осягнення глибини його непересічного слова. Власне, процес пізнання як багатогранної особистості Т. Шевченка, так і його творчої спадщини — безкінечний, мабуть, тому, що його твори «позачасові»: глибоко занурені у минуле, правдиво відображають

теперішнє йому буття і прозїрливо, навіть пророчо нацїлені у майбутнє. Інтерес до них не згасає і не згасне, бо вони закорїнені в нацїональну буттєвість з усїма її рїзноманїтними проявами, завжди передають глибоку екзистенцїю, переживання і вїдчуття найтонших порухів душі героїв, якї нїби вихоплені із реального тогочасного життя.

Перерахувати працї вчених, якї аналізували твори Т. Шевченка — марне намагання. Але все ж варто згадати, що вїд перших вїдгуків П. Кулїша, М. Костомарова та інших письменників середини ХІХ столїття до нинїшнього часу доробок Кобзаря дослїджували І. Франко, І. Дзюба, Ф. Погребенник, О. Засенко, М. Шамота, Т. Комаринець, Н. Крутїкова, Н. Чамата, Д. Чалий, Є. Шабліовський, Л. Новиченко, В. Шубравський, Н. Зборовська, Г. Сидоренко, В. Смілянська, В. Шевчук, Ю. Барабаш, М. Коцїубинська, В. Погребенник, Є. Нахлїк, О. Вертїй, П. Іванишин, Я. Гарасим та багато інших.

Сьогоднї, із виникненням та розвитком рїзних їнтердисциплїнарних наукових галузей, художнї твори, як зазначалося вище, їнтерпретують, залучаючи категорїї фїлософської та лїтературної герменевтики, етнофїлософїї, етноестетики, етностилїстики та інших дисциплїн, що плїдно застосовують окремі вчені (О. Вертїй, П. Іванишин, Я. Гарасим) і для аналізу творчостї Т. Шевченка.

У контекстї розв'язуваних проблем спробуємо дати обґрунтування нацїонального способу художнього мислення поета на основї вїдображення модусу «нацїонального буття» (П. Іванишин), «генетично-чуттєвого» фольклоризму та вїдображення концепту «Дїм – Поле – Храм» у «епїчно-оповїдних» поемах «Наймичка» і «Катерина». За жанром лїтературознавцї визначають цї твори як соцїально-побутовї, але з огляду на пропоновану схему аналізу, можемо вважати їх ще й глибоко психологїчними та фїлософськими, в яких, до того ж, досить виразно представлений також їсторично-етнографїчний пласт народного життя.

Нацїональний характер художнього мислення поета досить чїтко простежується через потрактування вїдображених у його творах українських ментальних архетипів.

Стосовно «Наймички» не можна не згадати, що Т. Шевченко написав ще й однойменну повість російською мовою. І. Франко у габілітаційному викладі ««Наймичка» Т. Шевченка» писав, що «ся тема зацікавила його досить довго і що він обробив її два рази: раз в повісті, написаній мовою російською, густо перемішаною зворотами українськими, а другий раз в поемі, написаній по-українськи. Порівняння тих обох творів дає нам можливість заглянути глибоко в робітню творчого генія Шевченкового» [291, с. 447]. Такі зіставлення є справді цікавими.

Достеменно невідомо, який із цих творів було написано раніше. Вчений, проаналізувавши тексти, впевнено стверджував, що першою була написана повість, а потім текст викристалізовувався в поемі. Відзначаючи порівняно з повістю стриманість та лаконічність поеми в описах героїв та, особливо, природи, можемо констатувати і її значно вищу мистецьку вартісність, що простежується також у викладі І. Франка.

Серед наведених ним порівнянь, найяскравішим є епізод перед тим, як Трохим і Настя (в поемі) та Яким і Марта (в повісті) знайшли дитину: «Поет тут і там снує ту саму провідну думку, та в поемі виказує її коротко, без усіх лишніх подробиць, але способом таким пластичним та ясним, а при тім в такому зв'язку з попередньою рефлексією, що тих кілька рядків робить далеко глибше і суцільніше враження, ніж аналогічна сцена в повісті, де реалізм подробиць шкодить суцільності враження. Так і чуємо, порівнюючи ті і многі інші місця обох цих творів, що поет наш, свідомо чи несвідомо, держався тої думки, що поезія — то згущена, сконцентрована, скристалізована дійсність» [291, с. 457]. Звичайно, семантичні локуси етнобуттєвого концепту «Дім – Поле – Храм» у повісті представлені більш розлого, тому в плані висвітлення та порівняльного аналізу це може бути окрема компаративна студія. Проте завдання цієї частини роботи показати відображення складових зазначеного концепту в поетичних розлого-оповідних творах Кобзаря — «Наймичка» та «Катерина». У цих двох поем по суті одна і та ж тема — доля покритки. І так по-різному вирішує її автор.

Поєми Тараса Шевченка «Наймичка» та «Катерина» у певному розумінні (наприклад, за способом викладу сюжету) можна вважати й поетично-нарративними, оскільки вони містять у собі окремі ознаки народної оповідності, про що згадаємо нижче. За цими ознаками можемо диференціювати рецептивні зв'язки цих творів на різних (чи певних) рівнях із фольклором. Скажімо, уже перші рядки поеми «Наймичка» малюють перед читачем національну картину простору-буття:

У неділю вранці-рано  
Поле крилося туманом;  
У тумані, на могилі,  
Як тополя, похилилась  
Молодиця молодая... [319, с. 329]

Ключові лексеми «поле», «могила», «тополя», що відразу візуалізують окреслений простір, і людина («молодиця молодая»), яка є центром цього простору, оживлює його своєю присутністю, разом репрезентують певний етнічно-ментальний топос. Аби виразніше уявити собі його місце в цілісній моделі національного буття, звернемося вкотре до міжгалузевого універсального концепту С. Кримського «Дім – Поле – Храм».

Виписана (вищеподана) у пролозі картина у згаданій системі архетипів тяжіє до локусу «Поле» у його другому значенні, як «Степ» (як антипод «Дому», що протиставляється з інтегративному локусу «Поле» у значенні «власна земля»), тобто світ чужий, ворожий. Для молодого покритки Ганни це світ самотності, відкинутості, вигнання.

Вдруге до топосу «Поле» по тексту аналізованого твору поет звертається словами «уже Марко чумакує», маючи на увазі уже дорослого сина Ганни, а потім ще неодноразово зображує героя поза межами «Дому». Зважаючи на це, можемо вважати його, хоч і перманентним, представником зазначеного буттєвого простору.

Не менш репрезентативно представлено окреслений локус і в поемі Тараса Шевченка «Катерина», причому своєю повною бінарною семантикою. Спочатку це земля, частина буттєвого простору українця з її одвічним «баладним» образним

об'єктом — тополею, що, як відомо, у народній творчості виступає символом дівочої долі або й загалом дівчини, яка виглядає коханого з далекої дороги («як тополя стала в полі»), виявляє глибинну рецепцію до фольклору, засвідчуючи природно-світоглядний, «внутрішній» фольклоризм твору. Інше значення архетипу «Поле» — це, як згадувалося, «Степ», з яким за сюжетом стикається головна героїня, залишивши батьківський Дім та рідне село. Отже, зважаючи на сюжет поеми та стосовно головної героїні, можна вибудувати змістову систему головних і міжлокусних архетипних констант, що являють собою національно закоріненій архетипно-змістовий базис твору: «Дім – Поле – дорога – тополя – доля – Степ».

З перших рядків твору поет знайомить читачів із представником «чужого» простору у «своєму» для героїні. Це «москаль», котрий, відповідно, сприймається як «чужий» (саме цією лексемою й означається), а тому ворожий, оскільки виявляє невластиву для представників цього простору поведінку:

Кохайтеся, чорнобриві,  
Та не з москалями,  
Бо москалі — чужі люде,  
Роблять лихо з вами.  
Москаль любить жартуючи,  
Жартуючи кине,  
Піде в свою Московщину,  
А дівчина гине... [317, с. 92]

«Московщина», як і «Туреччина», — це «Поле» — «Степ», «Дике поле», чужина. Москаль — представник «Степу», тоді як Катерина — представниця «Дому». У них не тільки різні топоси життєперебування, але й пріоритети буття. Власне, у поемі кривдник Катерини лише на короткий час (коли знаходиться на постої у її селі) вирваний із топосу, представником якого він є. Після короткої сцени прощання з Катериною він постійно або «у поході», або «в дорозі», «на шляху», де й зустрічається пізніше і з Катериною, і з сином Івасем, їдучи в «берліні». Для нього у творі ніби й не існує «Дому», який для українця є основним буттєвим простором і поза яким головна героїня почувається самотньою, незахищеною:

...Світ, бачся, широкий,  
Та нема де прихилитись  
В світі самотнім [317, с. 99].

Спочатку в поемі локус «Поле» постає влітку. Це ще межі осяжного буття героїні, ще «своя», рідна земля, «край родової вкоріненості» (В. Личковах), хоч уже й не «Дім», проте знаний, свій простір, у якому й небезпеки лише «природні», а тому сприймаються не так загострено-трагічно. Автор, виявляючи екзистенції жалю, співчуття, турбується, де ніч застала його героїню:

...Де ж Катрусю пригорнула:  
Чи в лісі, чи в хаті?  
Чи на полі під копою  
Сина забавляє,  
Чи в діброві з-під колоди  
Вовка виглядає? [317, с. 100]

➤ Рідна природа, на думку С. Кримського, також є архетипом, що символізує «материнське родове начало» і в українській культурі «має позитивний смисл». У цьому тексті, як і в аналізованому («у пролозі до «Гайдамаків» Шевченка: кобзар співає, а у відповідь йому — море грає, степ з вітром розмовляє, та розкривається Висока могила»), природа «наповнюється символами життя і підноситься над пантеїстичною поетизацією зовнішнього буття тим, що є резонатором людської душі» [150, с. 312]. Такий же екзистенційний зв'язок з природою передано Т. Шевченком у поезії «Перебендя» [320], де головний герой на могилі «з Богом розмовляє».

Настає зима, коли Катерина минає рідні краї, йдучи «на Московщину». Це вже чужий, незвіданий простір — «Степ», який не приймає, не співчуває її горю, як і його представники. Тут вона зустрічається із коханим, але він теж «чужий», він не виходить за межі свого простору:

Реве, стогне хуртовина,  
Котить, верне полем;  
Стоїть Катря серед поля,  
Дала сльозам волю [317, с. 104].

Або:

Реве, свище завірюха.  
По лісу завило;  
Як те море, біле поле  
Снігом покотилось [317. с 105].

Не витримавши фізичних, а головне — моральних та психологічних випробувань, без підтримки, серед чужих людей у чужому просторі, героїня не витримує, йде із життя, але залишає ці поневір'яння у спадок синові, в якого після її смерті немає

...Ні родини, ні хатини;  
Шляхи, піски, горе... [317, с. 108]

Проаналізуємо, наскільки повно у цих поемах загалом представлений інтегративний локус «Дім». У поемі «Наймичка» його репрезентовано насамперед хутором як місцем «родового буття» українця, а Настю і Трохима (дід і баба) можна вважати закоріненими предками і представниками цього родинного простору:

...Придбали хутір, став і млин,  
Садок у гаї розвели  
І пасіку чималу... [319, с. 330]

«Хутір-Дім» тут виступає символом достатку, родинного вогнища, власного світу, космосу, захищеності від світу іншого, чужого. Це і центр фізичного буття, і духовної свободи, затишку, тепла. Для порівняння тут знову можемо пригадати особисто ствержену «хутірську філософію» П. Куліша та зображений ним же у «Чорній раді» хутір Хмарище.

Локус «Дім» у поемі «Катерина» текстуально представлений вузько, проте у підтексті розуміється дуже глибинно: це рідне село, односельчани, криниця, вишневий садок, батьківська хата. Порухення патріархальних устоїв соціуму в рідному просторі (селі) призвело і до порушення рівноваги та спокою (ладу) в батьківському Домі героїні:

Сидить батько кінець стола,  
На руки схилився;  
Не дивиться на світ божий:  
Тяжко зажурився.

Коло його стара мати  
Сидить на ослоні... [317, с. 96]

Мало того, через знехтування морально-звичаєвими нормами цього простору між Катериною та найближчими (як і дальшими) її представниками зазначеного локусу відбувається і зміщення констант у дихотомії «свій — чужий»:

Батько, мати — чужі люде,  
Тяжко з ними жити [317, с. 94].

Або:

Та не кажи добрим людям,  
Що є в тебе мати [317, с. 96].

Чи:

Будь щаслива в чужих людях,  
Дитя моє любе,  
Іди од нас... [317, с. 97]

У щастя «в чужих людях» не вірять ні батьки, ні сама Катерина, яка прозріливо передбачає свою трагічну долю:

В чужу землю, чужі люде  
Мене заховують,  
А своєї ся крихотка  
Надо мною ляже... [317, с. 97–98].

«Крихотка» рідної землі, взята у батьківському саду, уособлює для Катерини весь простір її звичного буття, все найрідніше із локусу «Дім».

Символічний локус «Храм» у Шевченковій поемі «Наймичка» репрезентований опосередковано через головну героїню, котра ніби зв'язує, синтезує усі три буттєві топоси. Із щирою молитвою звертається вона до Бога у київських храмах, аби оберігав її сина та його родину, замовляє «молебствіє Варварі», привозить освячені речі: Маркові «святу шапочку», невістці «перстеник» Варвари, онукам «хрестики», «дукачики», «намиста разочок» і «червоний з фольги образочок», що неабияк шанувалося як сімейні святощі і реліквії. Саме наймичку Ганну можна вважати міжлокусною представницею: «Поля» — відкинуту рідними у степу та мандруючу до Києва; «Дому-Хутора»,



хоч і не рідного, але пожиттєвого і пошанованого пристанища біля чужих, проте добрих людей та рідного сина; «Храму», до якого ходить ревно молитися.

У поемі «Катерина» до локусу «Храм» герої звертаються насамперед на рівні молитви, звернень до Бога:

... Нехай тебе Бог прощає  
Та добрії люде;  
Молись Богу та йди собі —  
Мені легше буде [317, с. 97].

Або:

... Пішла в садок у вишневий  
Богу помолилась [317, с. 97].

Чи:

... Встали сіромахи,  
Помолились на схід сонця,  
Пішли понад шляхом [317, с. 109].

Досить цікаво спостерігати, як у сюжетно-життєвих перипетіях твору відбувається «проростання» одного архетипно-буттєвого локусу в інший. Це, як ми зазначали вище, відбувається через зміщення глибинних буттєво-сміслових акцентів, найчастіше за допомогою міжлокусних символічних констант, які поєднують складові концепту «Дім – Поле – Храм» в єдине ціле і разом з тим зберігають межі між локусами всередині тріади. Це архетип *дороги, шляху*, який виступає своєрідною межею між «Домом» і «Поле», між світом «своїм» і «чужим», «тим» і «цим». Ця лімінальність добре проглядається у фольклорі, до поезики якого як у зовнішніх зв'язках, так і у внутрішніх смислах рефлексує автор:

Як тополя, стала в полі  
При битій дорозі... [317, с. 98]

Або:

...Та тим часом розпитаю  
Шлях на Московщину.  
Далекий шлях... [317, с. 100]

Чи:

...Ідуть шляхом чумаченьки,

Пугача співають [317, с. 101].

«Чумаченьки» у народній свідомості, як і козаки, є національними представниками «Поля», хоча кінцевою метою подорожі «шляхом» чумаків є порівняно швидке повернення до «Дому», а козаків — не завжди. Тому можна стверджувати, що символічна константа «дорога» вступає в об'єктивно-міжлокусні відносини з основними ментально-буттєвими архетипами — «Дім», «Поле» і «Храм», в аналізованій поемі більше між двома першими.

Отже, бачимо, що в поемах Т. Шевченка «Наймичка» і «Катерина» символічно, як на рівні етнічно-ментального простору, так і на рівні системи образів, відображено модус «національного буття», який, за визначенням В. Личковаха, є сукупністю топосів «дійсного буття людини», «визначають горизонти її [...] етнонаціонального існування» [189, с. 5].

Зв'язки іншого, духовно-емоційного порядку між зазначеними локусами здійснюють, як їх означає П. Іванишин, «модуси екзистенції» [106, с. 38], такі, як туга, радість, турбота, жаль, страх, любов, ненависть і подібні. Адже саме перебування чи й просто апелювання до іншого топосу національного буття та відносини між їх представниками і викликають ці почуття. І чи то позитивними, чи негативними вони є, в будь-якому випадку їх емотивна енергія, сила чуттєвості концентрується і проходить через «серце». Засобами художнього слова поетові вдається передати «чуттєве» й змусити відчувати «надчуттєве» у яскравих народних образах та сценах із народного життя. Власне, тут спостерігаємо тяжіння до кордоцентризму, що виявляється в аналізованому творі численним апелюванням до «серця». Скажімо, глибоким співчуттям-переживанням наповнене Кобзареве народнопоетичне звертання до героїні «серце моє». Не менш щирі та глибоко чуттєві емоції простежуємо й у таких рядках твору:

Серце в'яне, співаючи,  
Коли знає, за що;  
Люди серця не побачать,  
А скажуть — ледащо [317, с. 92].

...Як буде серденько

По волі гуляти [317, с. 99].

Де ж ті люде, де ж ті добрі,  
Що серце збиралось  
З ними жити, їх любити?.. [317, с. 99]

... А серденько одпочине,  
Поки сльози ллються [317, с. 103].

Вилле сльози на могилу —  
Серденько спочине [317, с. 108].

Про намір Катерини піти з життя, не витримавши випробувань, які випали на її долю, Т. Шевченко пише:

Коло серця — як гадина  
Чорна повернулась [317, с. 104].

Тяжіння до кордоцентризму як спосіб передання найглибших переживань героїв спостерігаємо і в поемі «Наймичка»:

...Чистим серцем Поблагословила  
Свого Марка... заплакала  
Й пішла за ворота [319, с. 337].

Особливо заслуговує на увагу висококульмінаційний та драматично-психологічний момент твору, коли тільки йдеться про одруження Марка і те, хто ж буде на весіллі за матір:

А наймичка у порогу  
Вхопилась руками  
За одвірок та й зомліла.  
Тихо стало в хаті;  
Тільки наймичка шептала:  
«Мати... мати... мати!» [319, с. 336]

Свого часу М. Костомаров щодо таланту Т. Шевченка передавати поетичним словом найтонші та найпотаємніші переживання писав: «Я побачив, що муза Шевченка роздирала завісу народного життя. І страшно, і солодко, і боляче, і чарівно було заглянути туди!!!» [144, с. 165].

Зрештою, власний життєвий досвід та споглядання тогочасної дійсності викликали у поета ту бурхливу реакцію, яку відчуваємо у його творах,

фольклоризм яких різноплановий за формовиявами, високоемоційний, просякнутий глибоким естетизмом, справді «природний». Він сприймав фольклор як «невіддільну частину народного буття, без розуміння якої не можна пізнати життя, розкрити духовний світ» героїв [141, с. 30]. У фольклорі, як далі зазначив вчений, Т. Шевченко «знаходив глибоку життєву й художню правду. Саме тому він не тільки черпав звідти матеріал для своїх творів, але й вводив у них, часто без найменших змін, народні прислів'я, уривки з пісень [...], вдавався до змішування, поєднання окремих рядків фольклорних зразків, перетворення пісенних мотивів і деталей, завжди, проте, зберігаючи цілісність задуму, або переосмислював народнопоетичні образи й звороти...» [141, с. 29].

Фольклоризм поем «Наймичка» та «Катерина» можна охарактеризувати як «генетично-чуттєвий», оскільки поет постійно апелював до душевних переживань своїх героїнь, надзвичайно глибоких материнських почуттів, показу здатності простої жінки на високу самопожертву.

Звернення до народної творчості тут відбувається іноді способом асоціативного паралелізму. Скажімо, використана у пролозі до «Наймички» пісня про вдову, яка народила двох синів, становить закумуляований стержень-зав'язку. Героїня знаходить інше вирішення життєвої драми, ніж вдова у пісні, й саме довкола цього розвивається сюжетна канва поеми.

Поетичний таланти Т. Шевченка настільки пластично-високий, що йому вдається органічно римувати навіть, здавалось би, наративні фольклорні форми, про що згадувалося вище. Важко не помітити казкового зачину до першої частини поеми «Наймичка», що надає йому оповідності:

Був собі дід та баба.  
З давнього-давна у гаї над ставом  
Удвох собі на хуторі жили,  
Як діточок двоє, —  
Усюди обоє [319, с. 330].

Як і в казці, у цих двох персонажів відносно сталий вік і час проживання (нечітко визначений) — «з давнього-давна».

До ознак народного наративу тяжіє загалом оповідний тон і характер «Наймички», а також передача діалогів:

«А хто нас, Насте, поховас,  
Як помремо?»  
«Сама не знаю!  
Я все оце міркувала,  
Та аж сумно стало:  
Одинокі, зостарілись...  
Кому понадбали  
Добра цього?..» [319, с. 331–332]

Так само досконало, правдиво й по-життєвому дотепно передано забаву діда й онучки:

...А внучка в юпку одяглась  
У Катрину і ніби йшла  
До діда в гості. Засміявсь  
Старий і внучку привітав,  
Неначе справді молодицю:  
«А де ж ти діла паляницю?  
Чи, може, в лісі хто одняв?  
Чи попросту — забула взяти?..  
Чи, може, ще й не напекла?  
Е, сором, сором, лепська мати!» [319, с. 338–339]

Не оминув автор й елементів ідилії, що стилістично тяжіють до народних оповідей і були дуже характерні переважно для літературної прози того часу (Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, Ганна Барвінок та ін.):

Поєднались. Молодиця  
Рада та весела,  
Ніби з паном повінчалась,  
Закупила села [319, с. 334].

Або:

...На хутір знову благодать  
З-за гаю темного вернулась  
До діда в хату спочивать [319, с. 335].

Хоча, як зазначав Т. Комаринець, поет «різко виступав проти вузького етнографізму» [141, с. 30], все ж окремі етнографічні деталі, хоч і узагальнено,

іноді з елементами гіперболізації, ненав'язливо, побіжно, без зайвої деталізації, але впевнено переносять читача у стихію народного життя, як, наприклад, під час опису обряду весілля у поемі «Наймичка»:

Через тиждень молодиці  
Коровай місили  
На хуторі. Старий батько  
З усієї сили  
З молодицями танцює  
Та двір вимітає,  
Та прохожих, проїжджачих  
У двір закликає [319, с. 336].

Або:

Розвернулося весілля.  
Музикам робота  
І підковам. Вареною  
Столи й лави миють [319, с. 337].

Так поет кількома рядками-штрихами зумів передати і елементи обряду, оскільки головним атрибутом українського весілля завжди був і є коровай, і почуття радості, життя у достатку, спокої, що було мрією кожного селянина.

Часто поруч із прислів'ями, приказками, фразеологізмами Т. Шевченко використовував суто життєвий досвід, що проявляється у народних повір'ях та прикметах:

А тим часом сичі вночі  
Недобре віщують  
На коморі... [319, с. 340]

Звичайно, як вияви фольклоризму в аналізованих поемах можна виокремлювати й інші лінгвістичні засоби та художні ознаки, запозичені поетом із народної мови, фольклору. Це і постійні епітети, діалектизми, метафори, церковнослов'янізми, ідіоми, паремії, звертання, які, зливаючись із авторським текстом, становлять органічну єдність, засвідчуючи одночасно неповторну оригінальність Шевченкового стилю. Ці засоби уже були і далі цілком можуть стати предметом окремої розвідки як загалом у творчості Кобзаря, так і окремих його творів.

Підсумовуючи сказане щодо «генетично-чуттєвого» фольклоризму поем Т. Шевченка «Наймичка» та «Катерина», звернемося ще раз до слів Т. Комаринця, який писав: «Фольклоризм Шевченкових побутових поем не вузько предметний, він виявляється в типовості зображення, в глибокому відтворенні устрою й суті народного життя. [...]. Від запозичень окремих деталей, введення типово народних чи трансформованих поетом мотивів і образів до органічного сплаву нової якості — такий генезис Шевченкового фольклоризму» [141, с. 31]. А щодо зв'язків із народною творчістю у творах Кобзаря дослідник зазначав, що «інтерес до фольклору, зумовлений розвитком романтизму, відповідав переконанням і потребам Шевченка», і, пишучи свої високохудожні твори, він керувався «не модою чи якоюсь літературною школою», а потребами часу, якостями свого таланту і традиціями, серед яких зростав і виховувався, слухаючи «пісні матері, оповідання діда, розповіді й перекази старих людей та думи кобзарів» [141, с. 29].

#### **4.4. Рецепція архетипних образів в українській романтичній прозі**

##### **4.4.1. Архетипний образ Мудрого Старого (Старця) в українській культурній традиції**

У культурній традиції кожного народу побутують свої співці. Скажімо, у Франції та Англії це ваганти, трувери, трубадури і менестрелі, в Німеччині — шпільмани та мінезингери, на Слов'янщині — гусярі, скоморохи та «слепчаки-п'євоки» і т. п. В Україні — це лірники, а ще більше — кобзарі-бандуристи, котрі настільки глибоко відображали свідомість народу, його не лише естетичні, але й морально-етичні пріоритети, що, подібно до козаків, стали архетипними образами, які зустрічаємо і у фольклорі, й у авторській творчості різних періодів. З огляду на те, що кобзарство як явище зі зміною суспільних відносин зазнавало трансформації, то відповідну рецепцію його простежуємо й у літературі, яка фактично постає транслятором інформації про унікальне явище національної культури, що майже зникло у первинних своїх формах, зазнавши докорінних змін.

Кобзарювання як творчий феномен мандрівних співців на сьогодні в Україні фактично знівельоване у своїх природних формах побутування. Проте кобзар (як і оповідач в оповідній творчості), втіливши в собі риси національного архетипу Мудрого Старого, трансформувався у фольклорно-архетипний образ, котрий через народні та авторські твори, як і козак, репрезентує українську культуру на Батьківщині й у світі, ставши фактично символом українськості як такої. С. Кримський стосовно постання й існування таких архетипних образів зазначав: «Розглядаючи архетипи тих чи тих національних культур, ми маємо на увазі не якісь “духовні гени”, а певні пресупозиції, тобто тенденції, які в різні епохи реалізуються образами. Ці образи іноді різняться засобами вираження, але структурно утворюють певні прототипи чи можуть бути реконструйовані як прототипи» [150, с. 305].

Образ кобзаря чітко виведений у творчості письменників XIX століття (коли ще превалювала літературоцентрична модель в українській культурі загалом): П. Куліша, Т. Шевченка, М. Костомарова, М. Маркевича, Панаса Мирного та



інших, адже у тогочасному соціумі досить помітною була його присутність і впливовість. Більше того, кобзарі виступали однією із етнокультурних та етнопсихологічних констант тогочасного суспільства. Звичайно, перевершити Т. Шевченка глибиною традиційності зображення та філософічності осмислення зазначеного героя в поезії до цього часу не вдалося нікому. Недарма його поетичний том було названо «Кобзарем», і його самого за внутрішніми асоціаціями творчості ми називаємо Великим Кобзарем України. Народні співці, бандуристи-кобзарі є героями багатьох поетичних творів Т. Шевченка («Гарасова ніч», «Катерина», «Гайдамаки», «Мар'яна-черниця», «Сліпий», «Великий льох» та ін.). Проте найбільш узагальнюючого, філософського звучання набув цей образ у поезії «Перебендя».

Натомість у прозі окресленого періоду найвиразніше простежується образ «Божого Чоловіка» («дідуся», «діда», «старця»), в якому дуже прозоро проступають риси архетипного образу Мудрого Старого та який своїми основними рисами виростає із народної культурної традиції (цей архетип К. Юнг пов'язував із «шаманами примітивного суспільства» [331, с. 57]). Особливо чітко виведено цей образ у малій прозі першої половини XIX століття та першому українському історичному романі П. Куліша «Чорна рада».

Характер цієї проблеми зумовлює компаративні студії у трьох напрямках: 1) аналіз образу кобзаря у народній культурній традиції; 2) відображення цього образу в літературі (прозі та поезії); 3) художнє зображення його соціального статусу в різні історичні епохи (XVII і XIX століття), що зумовлює показ трансформаційних процесів та ознак кобзарства як явища у часі та просторі, які відбуваються зі змінами у суспільстві. Тому спочатку розглянемо концепт кобзаря як народного культурного феномену, а пізніше простежимо його вкорінення у літературу 30–60-х років XIX століття, для якої висвітлення цього образу (зважаючи на романтичний період її розвитку) можна вважати знаковим.

Дослідження історії розвитку кобзарства в Україні, а також зображення образу кобзаря у творах окремих письменників — тема наукових розвідок і праць таких відомих дослідників, як П. Куліш, Ф. Колесса, І. Франко, Г. Хоткевич,

М. Лисенко, О. Фаміцин, В. Кушпет, В. Мормель, В. Ємець, К. Черемський, М. Хай, М. Литвин, А. Бондаренко, М. Завадський, В. Мішалов, Б. Жеплинський, О. Єременко та багатьох інших. На особливу увагу тут заслуговує праця В. Кушпета «Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.)». Не можна оминати увагою й недавній фільм режисера Олесья Саніна «Поводир» про одну з найбільш трагічних сторінок в історії українського кобзарства. Доречними тут є слова В. Кушпета, який писав: «Протягом XIX — поч. XX ст. питаннями кобзарства, лірництва займалися (переважно як етнографи) досить багато письменників, художників, музикантів, науковців та й взагалі різних аматорів народних традицій. Одні свідомо занурювалися у народну культуру, розуміючи важливість її збереження для майбутніх поколінь, інші займалися дослідженнями лише в силу своєї професії. Сьогодні кожна з цих розвідок, публікацій, рукописів є національним багатством і потребує глибокого аналізу та опрацювання» [183, с. 16]. І хоча пізніше стосовно окремих письменників та дослідників він говорив про так званій «“кобзарський” міф», створений ще у XIX столітті, наголошуючи на тому, що деякі із них нібито «пересмикували факти із життя старцівської братії», намагаючись «вибудувати єдиний, спільний для всіх виконавців “кобзарський” родовід» [183, с. 27], якого, звичайно ж не було, тому що паралельно існували й інші народні виконавці.

Все ж численні дослідження схиляють нас до того, що кобзарі у різні часи вирізнялися з-поміж таких «старців» і способом життя, і високою згуртованістю та самоорганізацією, і моральним обличчям. Кобзарство змінює своє призначення залежно від потреб зміненого суспільства, що, зрештою, і сам В. Кушпет довів своєю працею. Очевидно, дослідник, кажучи про «пересмикування» інформації, мав на увазі ще й ідеалізацію (особливо у літературних творах) цих народних співців. Проте незаперечним є й те, що такі твори донесли до нашого часу не лише високохудожні образи наших «гомерів», але й досить велику частку достовірної інформації про них.

Видатний український фольклорист Ф. Колесса писав: «Ніяким способом не можна цих співців народних перемішувати зі звичайними дідами-жебраками.

Кобзарі мають високе розуміння про своє співацьке призначення як носії великих ідей, що відривають людей від життєвої суєти та підносять до Бога, вказують на правду й неправду в людських відносинах, нагадують про смерть і суд, і вічність, і з другого боку утверджують пам'ять про історичну минувшину народу, про його страждання і героїчні подвиги. Поетичним словом і грою уміють витискати чисті сльози благородного зворушення, що підносить людину» [139]. На думку ж Д. Яворницького, «кобзар — відголосок життя знедолених: з його вуст ви почуєте і страждання голоти, і сміх та жарти — все, чим живе людина» [139].

Кобзарями в народі номінували не всіх мандрівних старців та музикантів, які володіли тим чи іншим народним струнним інструментом та вміли співати. Ця назва акумулювала в собі певний соціальний статус і означала певний спосіб життя, переконання, дії. Дослідники С. Чайка та М. Чайка зазначали: «Щодо назви “кобзар”, то вона хоч є похідною від назви “кобза”, але кобзарями, вже від початку, стали називати не тих, що вміли грати на кобзі, а тих, що сіяли в народі зерна правди, закликали до виявлення й побороювання неправди, вказували шляхи визволення для поневолених. Отже, сутність назви “кобзар” визначалась не тим, на чому він грав і співав. Звідси має бути зрозумілим і те, чому народ наш лірників і навіть окремих співців, що ходили без кобз і лір, часто також називав кобзарями...» [302, с. 440].

Той факт, що образ кобзаря є у нас наскрізним у народній та авторській творчості, а також те, що його в сучасній гуманітаристиці досліджують музикознавці, фольклористи, літературознавці, філософи, культурологи, свідчить про ознаки його як образу архетипного. Власне, зважаючи на це, можемо говорити про «метатекстуальність» кобзаря як «мегаобразу» та різновекторність його прочитання в українській культурі. Щоправда, рецептивне відображення цього образу в літературі XIX століття більше все-таки стосується трансформації його традиційного бачення у тогочасному суспільстві («паратекстуальність»).

Кобзарство, або кобзарське мистецтво (термін започаткував Гнат Хоткевич) — своєрідний мистецько-світоглядний феномен української культури, позначений національною специфікою, що має глибоке коріння та,

сформувавшись як епічний жанр ще за часів князівської доби, найбільшого розквіту набув у часи козаччини як високодуховний національний вияв народної культури.

У різні історичні періоди змінювалися й самі форми кобзарювання, і навіть способи гри на бандурі. Дослідник Б. Жеплинський та його послідовники вважають, що кобзарське мистецтво представлене трьома напрямками: традиційним, концертним та побутовим. Традиційне кобзарство «відроджує зразки давніх народних інструментів освоює і пропагує давній традиційний кобзарський репертуар». Концертний напрям «представляють виконавці, які мають музичну освіту». Важливе місце в їхній творчій діяльності приділяється концертному виконавству, вдосконаленню інструментів. Менш розвиненим на сьогодні є побутовий, який об'єднує тих, що грають тільки «для себе» [96, с. 12]. Звичайно, така класифікація відповідає сучасному аналітичному підходу до вивчення цього явища і щодо, скажімо, його стану у першій половині XIX століття чи інші ранні періоди просто не мала би сенсу, оскільки концертно-сценічне мистецтво на той час ще не було розвинене.

Кобзарство як національно-культурний феномен не є чимось одновимірним, незмінним. Воно з часів виникнення й до сьогодні переживало різні етапи свого розвитку, але завжди засвідчувало високоморальний духовний статус самих кобзарів. Принаймні свідчення, які дійшли до нашого часу і описані в історії України та української культури XV–XIX століть, збереглися у текстах творів, що їх виконували кобзарі, літописах, хроніках, а також у художній літературі, промовисто говорять про те, що ці люди користувалися неабияким авторитетом у суспільстві.

Семантика самого терміна «кобзарське мистецтво» сприймається неоднозначно, тому при його поясненні, як вважає В. Кушпет, «панує повна плутанина, оскільки кожен розуміє його на свій розсуд» [183, с. 15].

Аби достатньо чітко зрозуміти і пояснити це поняття, яке ґрунтується «на фундаменті традиційного виконавства», на думку дослідника (з погляду його як музикознавця), «потрібно, з одного боку, і практично, і теоретично оволодіти

основами традиції, а з іншого — звернутися до діяльності та творчості засновників кобзарства як концертного жанру (Г. Хоткевича, В. Ємця, З. Штокалка) та їхніх послідовників» [183, с. 15–16]. До речі, названі бандуристи немало прилучилися і до вивчення й дослідження кобзарства як явища української культури.

Трансформувались із знищенням козацтва у XVIII–XIX століттях майже винятково у ремесло суто сліпих, кобзарство не втратило свого морального забарвлення. Про це свідчить той факт, що кобзарі не були тільки прохачами милостині, тобто у народному розумінні — старцями, жебраками. Серед них були й люди досить заможні. Про них також багато пише П. Куліш у фольклорно-етнографічній збірці «Записки о Южной Руси». Такі представники суспільства вважалися абсолютно відмінними від інших мандрівних музикантів, нерідко займаючи навіть поважні посади у суспільній ієрархії села. Дослідник В. Мормель писав: «Кобзарів слід відрізнити від інших старців — у них більше поважності, солідності. Усі вони були люди трудящі та ввічливі, вони дуже вдумливо ставилися до життя. У кобзарів та лірників заробіток не милостиня, а заслужена винагорода за спів та гру на музичному інструменті», наголошуючи, що у цей період поняття «кобзар» «...фіксувало не вміння грати на музичному інструменті та співати в його супроводі, а певний соціальний стан та статус співака, а також обов'язкову сукупність якихось рис його світогляду і світовідчуття у поєднанні з деякими морально-етичними якостями» [211, с. 29].

Стосовно творчої складової цього феномену, то варто акцентувати: визначальною рисою її є те, що первинно кобзарі були творцями та виконавцями насамперед поетичного епосу — історичних пісень і, особливо, дум, яких не виконували інші народні співці. Зважаючи на це, О. Єременко визначила «етнічний концепт» кобзаря. На її переконання, це «людина, яка виконує думи, інтелектуально і естетично урізноманітнює етос народного побуту, його буденне життя» [93]. Пізніше дослідниця уточнила, що кобзар може виконувати, окрім дум, ще й пісні (духовні й світські) та, «розважаючи реципієнтів, впливає на національне і моральне самоусвідомлення їх як українців» [94], з чим можна

цілком погодитися. Проте естетично-розважальна, як і заробітчанська, місія кобзаря у певні періоди була далеко не єдиною і, найімовірніше, не основною. Цим вони й відрізнялися від інших старців та жебраків. На перший план у їхньому мистецтві виступає морально-етичний первень, за що, очевидно, й називали їх перші дослідники народними «гомерами», «рапсодами», «філософами». А в народному середовищі, про що завважив В. Кушпет, «їх звали “старцями” або “дідами”. Вони століттями виконували особливу духовну місію серед простого люду і створили той унікальний пласт української культури, який ще й сьогодні залишається не до кінця вивченим та розгаданим» [183, с. 19].

Через складність долі старців-кобзарів, яка іноді була навіть трагічною, ми на сьогодні не маємо повного уявлення про виникнення цього феномену, його побутування у різні (особливо ранні) періоди, втративши, на жаль, велику кількість їх усної творчості. Причиною цього, як пише В. Кушпет, було те, що «з одного боку, самі старці тримали всі відомості про себе в таємниці, і спроби українських етнографів записати їх не завжди мали успіх, а з другого — багато матеріалів було знищено або ж свідомо спотворено» [183, с. 20], чому сприяла політика і царизму, і більшовизму.

Стосовно дум як провідного кобзарського жанру відомо, що у народі їх називали «плачами» (через це початок твору називається «заплачкою»). Зі спогадів очевидців знаємо, що насправді при виконанні дум співці, вкладаючи всю емоцію у твір, іноді плакали і викликали таку ж реакцію у слухачів. У ХІХ столітті дослідження цього жанру розпочали М. Максимович, П. Куліш, М. Костомаров. С. Козак писав, що без пісень та дум «важко зрозуміти не тільки українських романтиків [...], а й менталітет українців, їхню духовність, спосіб відчуження власної історії, національної тотожності». На думку вченого, саме ці жанри впливали «на теоретичні й політичні обґрунтування “ідеї народу”», із них «прямим шляхом» впливають суспільні та філософські джерела творчості письменників доби романтизму [138, с. 70].

➤ *Одні з перших розмислів над думовим епосом як жанром народної творчості належать П. Кулішеві. Подані вони у його згаданій фольклорно-*

етнографічній збірці «Записки о Южной Руси» як коментарі до публікації текстів дум та містять думки про їх виникнення за спорідненістю поезики з іншими видами пісенної творчості.

Якщо коротко сказати про цю збірку П. Куліша, то важливо, що після її виходу було надзвичайно багато захоплених відгуків, була й об'єктивна чи й необ'єктивна критика. Але незаперечним з висоти часу є факт, що у той період вона стала яскравим явищем не лише словесності, а й загалом української культури. І. Франко писав, що в історію української етнографічної науки «ім'я Куліша тривко записане його “Записками о Южной Руси”» [293, с. 288], а Т. Шевченко стосовно виходу першого тому збірки в листі із ув'язнення до М. Лазаревського назвав це видання «алмазним подарком», наголошуючи, що «такої розумної книги, такого чистого слова я ще не читав» [318, с. 333]. Коли ж вийшла друга книжка, то поет у своєму «Щоденнику» залишив запис про те, що «цю книгу скоро напам'ять буду читати» і що це «діамант у сучасній історичній літературі» [321, с. 18].

Щодо того, хто вперше вжив слово «дума» як термін на означення жанрового різновиду народної творчості, серед учених і досі немає єдиної думки. Окремі вектори наукового дискурсу із цього питання простежує у статті «Українські народні думи: термін і дефініція» Микола Дмитренко [85, с. 20–27]. Проте відомим фактом є, що наукове визначення (а отже, і введення до аналітичного дискурсу) терміна «дума» дав М. Максимович, назвавши їх у «Передмові» до збірки «Малороссийские песни...» 1827 року «героїчними співами про бувальщину, що стосуються переважно часів Гетьманщини...» [196, с. 111]. Вчений і в наступних своїх збірках 1834 та 1849 років видання акцентував увагу на цьому жанрі, намагаючись щоразу якнайчіткіше окреслити його характерні ознаки.

Саме через пізнання виконавця П. Куліш прийшов і до способу фіксації та осмислення цих творів і, як зазначив М. Дмитренко, «вперше так глибоко, багатоаспектно порушив складні проблеми атрибуції, природи творчого акту, особливостей творчості колективної та індивідуальної, виконання та методики

записування» [84, с. 183]. Виділяючи думи, він спирався на народне розуміння їх: «Вникнемо в народні назви пісень жіноцькими, козацькими і невольницькими» [174, с. 151].

Схвальну оцінку Кулішевим публікаціям дум у збірці дав М. Костомаров у рецензії на перший том «Записок...». Він ніби продовжив теоретичне осмислення цього жанру. Наприклад, якщо П. Куліш обмежився напівхудожнім визначенням дум, говорячи, що «наши рапсодии суть наши поэтические летописи», то М. Костомаров при аналізі матеріалу зробив спробу поширеного наукового визначення: «Думами називаються старі Південно-Російські співи епічного змісту із притаманним у всіх народів плином мови; вони співаються виключно сліпими бандуристами, лірниками і кобзарями. Ніхто, крім цих сліпих, не співає таких дум в народі. Вони складені римованою прозою, а тому більша частина збирачів пам'ятників народної поезії пише їх віршами, які залежать від рими» [145, с. 46]. Таке визначення жанру думи змістовно майже повністю збігається із сучасним, хоч на сьогодні, як написав у згаданій вище статті М. Дмитренко, «огляд відомих дефініцій жанру засвідчує потребу суттєвих уточнень, доповнень» [85, с. 27]. М. Костомаров наголосив на відмінностях думи і пісні, а також підтримав думку П. Куліша про авторство дум і, у зв'язку з цим, намагався дати відповідь на питання, чому думи, подібно до пісень, не виконуються широкими колами людей.

Крім того, у дослідженні не фігурує думка про можливість колективного складання дум (наприклад, тими ж невольниками), хоч і не заперечено їх одноосібне творення талановитими представниками народу. Є відомості, що новотворчістю в галузі пісенного жанру займався і Остап Вересай. У листі від 14 березня 1862 року П. Куліш просив його надіслати «ту пісню, яку склав» [39, с. 224]. Однак авторськими ці твори назвати не можна хоча б з таких причин: ми не знаємо імені автора жодної думи; висока варіативність при усній передачі і виконанні цих творів дає підстави говорити про значно нижчий ступінь стійкості текстів дум порівняно з піснями.



*Про генетичні особливості дум, частково спираючись на дослідження О. Любашенко, досить підставно пише у монографії «Українські народні думи: особливості національного характеру і типологія героя» М. Набок, зазначаючи, що «жанр українських народних дум обумовлюється своєрідністю характерів його епічних героїв, художньої структури, принципів та засобів поетичної системи, виконавської манери кобзарів та лірників, способів відображення дійсності і т. п. Тому в системі “жанр — епічний герой — поетична система” відтворено взаємозв’язок, код цих складових, які “передають комунікативний смисл, закладений колективний автором у кожне речення висловлювання та поетичну форму в цілому”» [215, с. 5]. Авторка також наголосила на суттєвій відмінності дум від інших поетичних стилів.*

Щодо виконання кобзарями духовних пісень (молитов і псалмів) можна зазначити: це також була не маловажлива сторінка їхнього виконавського мистецтва (особливо після скасування козацтва), адже всі вони були людьми глибоко віруючими. Тому, збираючи матеріали для вищезгаданої фольклорно-етнографічної збірки «Записки о Южной Руси» в середині XIX століття, П. Куліш зазначив, що кобзарська дума і пісня у тогочасному суспільстві «заступали... друге місце після піднесення душі до Бога в молитві» [174, с. 135]. Отже, поведінка, історична (епос) і духовна (псалми) складові творчості народних «гомерів» породили їх відповідний соціальний статус та риси, які за достатньо тривалий період дають підстави співвідносити кобзаря з образом Мудрого Старого (Старця).

Третьою складовою виконавського репертуару кобзарів була розважальна музика, яка займала в їхній творчості другорядне місце. Досить переконливо-ілюстративними тут видаються рядки із поезії Т. Шевченка «Перебендя»:

Отакий-то Перебендя,  
Старий та химерний!  
Заспіває Чалого —  
На Горлицю зверне,  
З дівчатами на вигоні —  
Гриця та веснянку,

А у шинку, з парубками —  
Сербина, Шинкарку  
З жонатими на бенкеті  
(Де свекруха злая) —  
Про Тополю, лиху долю,  
А потім — У гаю,  
На базарі — про Лазаря,  
Або, щоб те знали,  
Тяжко-важко заспіває,  
Як Січ Руйнували [320, с. 110].

Співзвучно згадано про це і в поемі Т. Шевченка «Гайдамаки», в якій кобзаря названо, як подекуди у народі на той час, Волохом. Як здогадуємося, це не ім'я, і навіть не етнічність. Цим підкреслюється його «іншість», навіть незрозумілість, прийшлість, а отже, й лімінальність:

А де ж Волох? Заспівай лиш  
Нам, старий кобзарю!  
Не про дідів, бо незгірше  
Й ми ляхів караєм;  
Не про лихо, бо ми його  
Не знали й не знаєм.  
Веселої утни, старче,  
Щоб земля ломилась, —  
Про вдовицю-молодицю, як вона журилась [315, с. 170].

Отже, можемо говорити про те, що від XVII до XIX століття в репертуарі кобзарів відбулася переорієнтація в напрямку від історичного епосу до духовних пісень. Тобто поступово їх частка стає приблизно однаковою, а з часом духовні пісні виходять на перше місце, коли в козацькі часи це були все-таки більше епічні жанри. Розважальні твори так і залишилися другорядними.

➤ *До речі, в радянські часи, коли бандура стала інструментом для вивчення в музичних школах, дві перші й основні складові кобзарського репертуару свідомо нівелювали, а залишилася лише лірично-розважальна його частина, концертна. Кобзарів було оголошено фактично поза законом, оскільки наявність «вуличних жебраків» для «будівників комунізму» була ганьбою. Це призвело до зникнення кобзарства як явища.*

Кобзарство — мистецтво, яке мало тяглість у часі та просторі розвитку української культурної традиції, мистецтво, яке «пов'язане з органічною необхідністю кожного народу мати своїх власних виразників накопиченого культурного, духовного й інтелектуального досвіду», і роль та місце цих співців-музикантів в загальнокультурному поступі «визначаються певним етнічним середовищем та історичним періодом» [183, с. 19].

Якщо звернутися до минулого, то віднайдемо у кобзарів саме ті риси, за які в народі їх називали «Божими людьми». У їх виконавській практиці та переконаннях переважали патріотичні мотиви, багато місця відводилося оспівуванню любові до рідної землі, віри в Бога, чесності, добра, відданості, що загалом для українців були і залишаються найбільшими духовними цінностями. Тому можна говорити про те, що у кобзарстві основною була не стільки власне мистецька субстанція в розумінні продукування та одержування естетичного задоволення, скільки саме духовна місія кобзарів. Тому дуже ілюстративними стосовно цього видаються слова В. Кушпета: «Кобзарство не є мистецтво в розумінні естетичної насолоди. То — найдавніше традиційно-духовне етнічне явище, що об'єднало в собі філософський спосіб мислення, духовний спосіб життя, де спів та музика є лише формою спілкування з людьми, способом передачі певної сутності інформації» [182, с. 46].

➤ *Думку про те, що кобзарі були не просто музикантами та виконавцями, але й постійними «будителями» совісті народної, моральним взірцем для людності проводив і П. Куліш у «Записках о Южной Руси», пишучи про бандуру як духовний інструмент, який користувався великою шанною серед простих людей, а особливо серед кобзарів: «Бандура — це орган для вираження глибоких душевних рухів, а не веселий інструмент для танців, хоч веселість або комізм в Малоросійському характері завжди існують поряд з сумом і бандурист може з жалю вдарити танцювальну, ніби бажаючи закружитись в танці і забути хоч трохи свій жаль» [174, с. 136].*

Суголосними із Кулішевими є й думки В. Кушпета, висловлені у сучасній його монографії «Старцтво: мандрівні співці-музиканти на Україні (XIX — поч. XX

ст.)», де автор пише, що «у козацькому простонародному середовищі, де кобза поруч із шаблею була побутовим предметом воїна, навряд чи взагалі існувало окреме поняття про виконавця. Саме тому відомі всім зображення козаків — виконавців на кобзі звать “козак Мамай”, а не “кобзар Мамай”» [183, с. 27]. Та при зміні середовища побутування, коли, скажімо, талановитий «козак переходив на службу до пана як співець-музикант», відразу ж змінювалася й «функціональна спрямованість» його мистецтва, бо, як вважає згаданий дослідник, «манера гри та співу, репертуар залежали від естетичних уподобань господаря» [183, с. 27].

З часів свого виникнення і до сьогодні кобзарство переживало різні етапи свого розвитку, але завжди засвідчувало високоморальний статус самих кобзарів. Факти, які дійшли до нас із різних джерел, промовисто стверджують, що мандрівні співці користувалися високим авторитетом та повагою у суспільстві. Досить часто до кобзарів зверталися за порадою, а то й за благословенням, і вважалося: якщо якусь справу поблагословив кобзар, то це прирівнювалося до благословення її священиком.

Можемо простежити, що саме завдяки мандрівному (загалом або частково) способу життя, духовно-епічному репертуару та високому моральному статусу в суспільстві образ кобзаря у народній культурній традиції (що пізніше закріпилося й у літературній творчості) за основними своїми ознаками співвідноситься з юнгівським архетипом «Мудрого Старого» («Старця»), який є одним із найбільш значущих для людини і має універсально-міфологічні виміри. Природна, духовно-творча й поведінкова матриця образу кобзаря відповідає переконанням ученого про те, що етична складова характеру «Мудрого Старого» робить його зрозумілим для суспільства, оскільки образ несвідомого конкретизується найбільше через моральні людські якості. Завдяки цим рисам народних мандрівних співців кобзарство, на думку О. Єременко, уособлює «онтологічні цінності українського народу, його історичну пам'ять, романтико-героїчну рецепцію минувшини, сугестивний аспект та характерологічні риси мислеобразу, в якому акцентовані

світоглядні, раціональні і водночас апріорні практики народної духовної культури, смислові домінанти свідомості народу» [94].

Як згадувалося, сучасні етнологи визначають «селянськість» та «козацькість» (О. Нельга) як одні із основних архетипно-ментальних рис українців. У цьому розумінні кобзарі в різні періоди історії виступали носіями важливих символів і козацтва, і сільського життя, які можна назвати саме національними за своєю суттю. Глибоко вкорінившись у народну культуру, вони раніше були невід'ємною складовою повсякденного життя українців, а нині й самі стали своєрідним символом українства і українськості, бо майже втратили природну сферу побутування та й сутнісно принципові складові свого репертуару (думи і псалми).

Якщо розглядати місце кобзаря на рівні образної системи в контексті міжгалузевого універсального концепту «Дім – Поле – Храм», то можна стверджувати, що він є представлений у кожному із цих буттєвих топосів, і саме завдяки своїм архетипним ознакам. Щоправда, на різних етапах розвитку кобзарства як явища простежується більша прив'язаність до того чи іншого життєвого простору. Наприклад, у «козацький» період побутування, який можна вважати розквітом кобзарського мистецтва, він відповідає більше топосу «Поле», відображаючи систему понять, які на той час його представляють: «Степ» – «Запорізька Січ» – «козацька вольниця» – «військові походи» – «епос». Після скасування Січі кобзарство стало винятково заняттям і мистецтвом (а також засобом для існування) незрячих представників суспільства. У попередньо зазначеній парадигмі змінюється система домінант у топосі «Поле» на: «мандрування» – «заробіток» – «епос», при цьому втрачається іпостась «воїна-барда». Водночас, багато кобзарів у цей період починають вести осілий спосіб життя чи то повністю, чи мандруючи лише у теплу пору року на територіях, що регламентувалися кобзарськими братствами, таким способом надаючи перевагу топосу «Дім», як, до прикладу, Остап Вересай, з яким певний період листувався П. Куліш, або описані в Кулішевих «Записках о Южной Руси» Андрій Шут, Архип Никоненко, Харко Цехмістер. Окрім того, в їхньому виконавському репертуарі епос все частіше поступається духовним пісням (псалмам), які кобзарі

виконують здебільшого біля церков у храмові свята чи загалом святкові дні, закликаючи люд до віри в Бога, доброти, милосердя та милості, а отже, апелюючи до топосу «Храм».

➤ У 1856 році Пантелеймон Олександрович познайомився з Остапом Вересаєм, який уже з першої зустрічі справив на нього сильне враження. Досить довго вони листувалися, письменник кілька разів допомагав кобзареві, висилаючи йому гроші. Він вважав бандуриста надзвичайно творчою особистістю, мав за найближчого друга і звертався в листах не інакше, як «Друже мій Остапе!» або «Любезний мій друже Остапе!». Окремі матеріали із листування П. Куліша та О. Вересая збереглися і надруковані в журналі «Киевская Старина» за 1904 рік та у книзі «Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані». Особливо цікавими є два з них, написані 1865 року. У першому він втішав кобзаря, який, очевидно, жалівся на свою долю, і, разом з тим, по суті дав оцінку його творчості:

*«От і ти, Остапе, маєш не таке, як інші люде, діло, та й без тебе не можна обійтись мирові Божому. Тебе на те создав Господь, щоб не забувалась на світі наша стара старовина. Темний ти чоловік, а як заграєш у бандуру та заспіваєш, то і в такого серце стрепенеться, що весь світ із'їздив. Тим твоє діло, друже Остапе, спасенне, і ти на свою долю не нарікай, хоч вона тобі і гірка здається. Одарив тебе Бог розумом і словом таким, що видюци в тебе учаться і письменні люди тебе поважають» [233, с. 225]. Наступний лист Куліша — це ніби духовна настанова старшому товаришу і йому подібним, а також турбота за майбутні покоління: «...От же ти не сгашай свого духа, а що маєш на серці, все виспілуй і словами промовляй. Ще ж до сього треба тобі, друже Остапе, знайти хлопця такого, щоб усі твої пісні перейняв. Нехай вони не вмирають, як прийде година, для всіх єдина. ...Одно се діло одчинило б тобі двері у царство небесне. ...Се ж у тебе скарб давній, предківський і так не чесно було б тобі його в землю з собою закопувати. Нехай не вмирає предківська слава..., а щоб слава козацька во віки вічні не вмирала, навчай своїх пісень усякого охочого, не вважаючи, яка тобі з того буде користь. Тоді я тебе ще більше поважатиму, і твоя пам'ять навіки на*

землі зостанеться» [233, с. 225]. Звучить як своєрідний моральний кодекс етнографа.

Архетип кобзаря (як народного співця та Мудрого Старого) дуже давній. Його тяглість зримо простежується з часів Київської Русі, коли бачимо його вже повністю сформованим. Високого сплеску набуває цей архетип у козацьку добу, що стала періодом формування його національних рис. У ХІХ столітті цей образ набирає специфічних ознак і починає активно інтегруватися в авторську творчість.

#### **4.4.2. Еволюція екзистенційно-соціумних рис кобзаря як Мудрого Старого (за матеріалами «Чорної ради» П. Куліша та поезії «Перебендя» Т. Шевченка)**

Як відомо, архетипи й архетипні образи розкривають психологічні константи людства, що проявляється насамперед у міфологічних структурах, використанні традиційних тем, образів та їх індивідуально-творчому відображенні. Тому архетип кобзаря як міжлокусного представника соціуму («Мудрого Старого») дуже по-різному проявився в літературній творчості 30–60-х років ХІХ століття.

Особливо цікавим виявилось порівняння цього архетипного образу, втіленого у романі «Чорна рада» в іпостасі «Божого Чоловіка» та «Перебенді» із однойменної поезії Т. Шевченка, що фактично відображають два періоди побутування кобзарства в Україні — «козацький» та «післякозацький». Можливо, дещо претензійно В. Кушпет пише про таку трансляцію образу кобзаря у літературну творчість: «Приблизно з середини ХІХ ст. поняття “кобзар” набуло в українській культурі все більш романтичного забарвлення, аж доки не перетворилось у міфічний образ на кшталт “козака Мамая”. Патріотичні сили другої половини ХІХ — початку ХХ ст., прагнучи використати образ кобзаря як символ у вихованні національної свідомості українців та виходячи зі своїх уявлень про те, яким мав би бути такий кобзар, витворили штучний образ “напів-Гомера”, “напів-Бояна”» [183, с. 20]. Звичайно, література ніколи не була лише документом, «історичним паспортом» будь-якої епохи, тому й не може претендувати на стовідсоткову достовірність у зображенні своїх героїв. Маємо

зважати на художність викладу при змалюванні персонажів, стильові віяння епохи (тут йдеться про синтез окремих рис романтизму та реалізму), зрештою — на авторську позицію. Проте, як згадувалося вище, для прискіпливого історика літературні твори (як і народні) є не менш важливим джерелом, ніж інші.

Зважаючи на це, можемо говорити, що кобзар у вищеназваних творах П. Куліша і Т. Шевченка зображений з досить високим ступенем правдивості. Тому залучення цього образу в авторські твори письменників є одним із способів відображення їхньої діяльності та збереження пам'яті про них для прийдешніх поколінь. Тим більше, що В. Кушпет і сам далі з глибокою повагою цитує слова П. Куліша із «Записок о Южной Руси»: «Врятувати від забуття пам'ятник життя свого народу є істинний подвиг, який уже й нині має повну важливість в очах кожної освіченої людини» [183, с. 24].

Найперше: знаковим та глибоко символічним є вже те, що обидва автори (П. Куліш і Т. Шевченко) у своїх творах традиційно не називають кобзарів особовим іменем, а лише так, як називав їх сам народ.

Назва «Божий Чоловік» («Чорна рада» П. Куліша) свідчить насамперед про духовну вищість, мудрість, жертвовність і, як бачимо із роману, незвичайність цих представників соціуму, котрі виступають «посередниками між Богом і людьми», до котрих за порадою звертаються навіть козацька старшина та священники. Очевидно, таке ставлення до мандруючого кобзаря сформувалося у свідомості українців значно раніше, під впливом культу предків та міфологізації гостя. Адже, як згадувалося раніше, будь-який мандрівник — це «чужий», котрий піддавався небезпекам лімінальної зони — дороги, а тому на час подорожі ставав межевою істотою — гостем, людиною, яка, подібно полазнику, усвідомлювалася як представник «того» світу або принаймні мала стосунок до нього.

Зображений у романі П. Куліша, як і в згаданій поезії Т. Шевченка, кобзар постійно перебував у дорозі. Тому виходить, що весь час був гостем, бо приходив із гостинця-шляху-дороги. Саме з цим, очевидно, пов'язувалося те, що часто він володів деякими рисами, які були невластиві та незрозумілі іншим членам суспільства і які щонайбільше наближають цей образ до архетипу «Мудрого



Старого»: «Звався Божим Чоловіком сліпий старець-кобзар. Темний він був на очі, а ходив без поводиря...», лікуючи та замовляючи козакам рани, він «помагав своїми молитвами, а може, і своїми піснями» [181, с. 43].

Майже ідентично-трансцендентно, хоч і не зовсім очікувано, виринає подібний опис кобзаря у повісті М. Гоголя «Страшна помста»: «Пел и весёлые песни старец и повоживал своими очами на народ, как будто зрящий; а пальцы, с приделанными к ним костями, летали как муха по струнам, и, казалось, струны сами играли; а кругом народ, старые люди понурил головы, а молодые подняв очи на старца, не смели и шептать между собою» [55, с. 171].

Дещо лірично-лаконічно, але з таким же підтекстом характеризує свого Перебендю і Т. Шевченко:

Отакий-то Перебендя,  
Старий та химерний:  
Заспіває, засміється,  
А на сльози зверне [320, с. 111].

Що стосується самої лексеми «перебендя», то Л. Кодацька у передмові до «Кобзаря» 1983 року видання пояснила, що перебендя — це «людина, що вміє весело, дотепно розповідати і співати» [135, с. 593]. У «Словарі української мови» Б. Грінченка лексема «перебендя» трактується як «балагур», «капризник», «привередник», тобто «дивак», «химерник» [63, с. 108]. В «Толковом словаре живого великоруського языка» В. Даля «перебендивать» має значення «причудничать», «привередничать» [74, с. 31]. Відомий також факт, що Т. Шевченко використовував псевдонім Перебендя для підписування листів, що свідчить про особливу близькість поетові цього персонажа, з яким він себе часом ототожнював, як і з кобзарем.

В обох аналізованих художніх творах ненав'язливо, але дуже чітко акцентовано на рисах кобзаря як архетипного образу української культури, що склалися в національній традиції: мудрість, самозаглиблення, філософізм. Як згадувалося вище, його «зовнішня» сліпота призводить до «внутрішнього», чуттєвого та відчуттєвого бачення світу. Стосовно цього П. Куліш в «Записках о

Южної Русі» писав: «Жебраки виключаються незрячістю з звичайних умов існування, нібито для того, щоб, розвинувши в своєму неминучому самозаглибленні мислительські здібності, вносити в суспільство релігійно-філософську стихію і таким чином підтримувати духовне життя його на висоті» [174, с. 47]. Тому, напевне, своєрідність і відчутна дієвість традиційного кобзарства в деякі періоди розвитку суспільства полягає у м'якому, ненав'язливому коригуванні окремих рис національної психології та поведінки. До порад кобзарів дуже прислухалися, бо вважали, що, перебуваючи на самоті, вони спілкуються з Богом. «Божий Чоловік» у романі П. Куліша сам вказує на своє призначення і таких, як він: «Умудрив Господь твою сліпоту, то співай же добрим людям, не прогнівлиючи Господа; так співай, щоб чоловік на добре, а не на зле почувся!» [181, с. 48].

З приводу цього у «Чорній раді» автор відписав про те, що «в його пісня лилась, як чари, що слухає чоловік і не наслухається... Співаючи пісню, од серця голосить і до плачу доводить, а сам підведе вгору очі, неначе бачить таке, чого видючий зроду не побачить» [181, с. 48]. Таку ж трансцендентність спостерігаємо і в образі Шевченкового Перебенді:

...Старий заховавсь  
В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,  
Щоб вітер по полю слова розмахав,  
Щоб люде не чули, бо то Боже слово,  
То серце по волі з Богом розмовля,  
То серце щечече Господню славу,  
А думка край світа по хмарі гуля [320, с. 111].

Перебування «в степу на могилі, щоб ніхто не бачив» (висока могила — трансцендентно-енергетичне місце у просторі степу) посилює ефект спілкування кобзаря з предками і космосом, тобто внутрішньої медитації, коли, позбавленому зору, йому відкриваються інші канали бачення світу, невластиві пересічним людям.

Співзвучним за передачею подібної екзистенції тут видається мотив самозаглиблення, переданий в оповіданні О. Стороженка «Козак Бубенко-

Швидкий», де головний герой любив влітку ночувати в степу на могилі: «Коли б ти знав, синку, як мені весело, як мені легенько серед темної ночі в степу одному мізкувати на могилі... Так темно, що око не бачить рукава своєї сорочки, а тихо, що вухо не почує шелесту биліни: а серце бачить Божі дива, душа чує його мову. Хоч тіло моє прикипа до землі, та думки летять у небо і граються там з зірочками, як діточки з камінцями. Сидиш, сидиш, і незчуєшся, як сон тебе вкриє, а розбуркає сонечко! Прокинешся: кругом тебе овечата щипають травцю, скроплену росю, а вівчар на сопілку затинає зуба. Набереш того пахучого холодку повнісінькі груди, наче нап'єшся живою водою...» [273, с. 159]. У цьому короткому та дуже символічному тексті на думку Р. Крохмального, «розкривається українська душа, наповнена відчуттям справедливості, безмежної, як роздолля українського степу; розкривається її радість та втіха від зустрічі вічна-віч із Богом — символом правди й абсолютної волі. Зустріч ця відбувається у гіперболізованій темряві, що символізує у тексті сили зла, протистояти яким можна лиш перебуваючи в координатах сакрального буття» [160, с. 570].

Степ тут є безумовною складовою аналізованого вище архетипного універсального концепту «Дім – Поле – Храм», тією «формою буття природи» та (за Д. Чижевським) простором, який «поруч з тими західньо-європейськими ландшафтами» є «головним носителем величності» [305, с. 16].

Маючи на увазі ці приклади, важко не погодитись із думкою О. Єременко про те, що «співець-кобзар стає уособленням філософського первня народу» [93]. А П. Іванишин стосовно цього зазначав, що «сліпий кобзар-мудрець бачить герменевтично, звідусь істину суцього» [105, с. 43].

Кулішів кобзар, втілюючи в собі також риси козака-характерника, може бачити майбутнє, як у випадку із Петром Шраменком: «Божий Чоловік положив Петрусеві на голову руку да й каже: — Добрий козак; по батькові пішов. Одвага велика, а буде довговічний, і на війні щасливий: ні шабля, ні куля його не одоліє, — і вмере своєю смертю» [181, с. 50]. Навіть зовні, за спостереженням Василя Невольника, «Божий Чоловік» відрізнявся від пересічних людей, «був ясен на виду, мов душа його жила не на землі, а на небі» [181, с. 48].

Зважаючи на це, можемо стверджувати, що письменник надзвичайно глибоко занурився в епоху та й загалом стихію козаччини, невід'ємною національною складовою якої був козак-кобзар. Із твору дізнаємося, хто у ті часи ставав на шлях кобзарювання. Часто це були старі козаки, бувалі у військових походах, які не раз дивилися смерті у вічі, але через старість уже не могли тримати зброю в руках. Іноді це були козаки, що побували у турецькій неволі, деякі з них були викуплені і повернулися на рідну землю, ще інші — визволені козаками. Найчастіше на важких роботах у неволі вони залишали свою силу, тому не могли вже поповнити козацьке військо. Проте, як зазначає О. Шевчук, «їх спів часто був сильнішим за цілу сотню озброєних воїнів, бо не давав українцям, гнобленим чужинцями, загинути. Вони завжди виступали порадиниками людей, в горі і radoшах йшли пліч-о-пліч зі своїми співгромадянами, закликаючи їх до боротьби за краще життя» [322, с. 16].

Окремі кобзарі козацької доби — козаки, осліплені у неволі, які перенесли страшні тортури і були випущені, аби наводити жах своїми розповідями на співвітчизників. Саме тому і пісні їх були незвичайними, особливо думи. Можна припустити, що саме вони дали початок традиції кобзарювання незрячими, котрі після скасування Січі збережуть її, надавши своєму мистецтву морально-етичного спрямування, але не втративши повністю й епічності, адже думи та історичні пісні залишилися провідними творами в їх репертуарі.

Проте в романі «Чорна рада» простежується й суттєва відмінна риса «Божого Чоловіка» від Шевченкового Перебенді — це жертвність. Маючи грошей «повні кишені», він, як уже згадувалося, «у латаній свитині і без чобіт», а за гроші «викупляв невольників із неволі». Саме «за теє-то за все поважали його козаки, як батька, і хоть би, здається, попросив у кого останню свитину з плечей за викуп невольника, то й тому оддав усякий...» [181, с. 43]. За це Василь Невольник шанує старого кобзаря: «А ти виспівав за мене сто золотих червених; от я ізнов між хрещеним миром, ізнов почув козацькую мову!» [181, с. 44].

Окрім того, у творі П. Куліша кобзар більше виступає як член соціуму, він зображений постійно в оточенні людей, серед козацтва, його слово вагоме у

вирішенні питань навіть державної ваги. Можливо, автор у романтичному ключі дещо ідеалізував цей образ (наближаючи цим ще більше до архетипу «Мудрого Старого»), але він не називав його ні старцем, ані жебраком, бо той насправді не старцює, ані жебракує, тому не викликає жалості, а більше — повагу. «Божий Чоловік» у відображеному часопросторі має свою високу місію — «викупляти невольників із неволі» та пробуджувати патріотичні почуття у козаків.

Кобзарі були серед побратимів і в години дозвілля, під час перепочинку, і навіть у походах, нагадуючи своїми піснями та думами біль рідної землі, збуджуючи їхні найкращі патріотичні порухи душі. П. Куліш у вищезазначеному романі описав епізод про те, як козаки, навіть обідаючи, слухали кобзарський спів: «Два кобзарі, сидячи навпроти їх, іграли усяких лицарських пісень про Нечая, про Морозенка, Перебийноса, що здобули по всьому світі несказанної слави; виспівували і про Берестейській рік, як козаки бідовали да, бідуючи, серця собі гартовали, — і про степи, і про Чорне море, і про неволю і каторгу турецьку, і про здобич та славу козацьку; те усе поважним словом перед товариством викладували, щоб козацька душа і за трапезою росла угору» [181, с. 129].

Виводячи образ кобзаря, «Божого Чоловіка», письменник у «Чорній раді» часто використовував принцип антитези, різкого протиставлення. Тому кульмінаційною точкою, вершиною цього образу у творі є розмова Божого Чоловіка із молодим Петром Шраменком. Усвідомлюючи суєту земного буття, примарність політичних перипетій, кобзар прагне звеличити людську душу, бачить щастя людини в її праведності, далеко поза матеріальною сферою та владними амбіціями. Це для нього найголовніше, тому й нічого не значать в його житті ні гетьманство, ні багатство, ні слава. У розмові з Петром, який нарікає на долю, жалкуючи за батьком, Божий Чоловік рішуче зауважує: «...А праведному чоловікові якої в світі треба нагороди? Гетьманство? Багатство або верх над ворогом? Діти тільки ганяються за такими цяцьками, а хто хоть раз заглянув через край світу, той іншого блага бажає... Немає, кажеш нагороди? За що нагороди? За те, що в мене душа лучча од моїх ближніх? А се ж хіба мала милость Господня? Мала милость, що моя душа сміє і може таке, що іншому і не присниться?.. Інший

іще скаже, що такий чоловік, як твій панотець, уганяє за славою! Химера! Слави треба мирові, а не тому, хто славен. Мир хай навчається добру, слухаючи, як оддавали жизнь за людське благо, а славному слава у Бога!» [181, с. 173]. Цей монолог, поданий у кінці роману, проказаний як заповіт Петрові Шраменку перед тим, як покинути Череваневе обійстя, «стирає» з цього образу ті ноти «песимізму», які були притаманні йому в попередніх редакціях твору.

Письменник концентровано не описав портрета кобзаря, який «збираємо» по твору з деталей: «сліпий був на очі», «у старій свитині», «без чобіт» і «без поводиря», «довга, до самого пояса, борода», що «процвіла сідинами», «ясен був на виду, мов душа його жила не на землі, а на небі». Більше пізнаємо Божого Чоловіка по думках, які він виконує так, що аж «сіяє на виду [...] якимсь світом» і кожен готовий віддати йому за це «останню свитину з плечей».

Він ніби поза сюжетними перипетіями і водночас грає роль «невидимого актора», з'являючись саме там, де потрібна його допомога (наприклад, від ран виходити або, як Василя Невольника, із полону викупити) чи порада житейська. Як вважає В. Івашків, у кінцевому варіанті роману письменник не тільки «“забрав” у нього національну позицію, справді зробивши його в певному сенсі космополітом (суголосно із В. Петровим. — Ж. Я.), а й викреслив усі риси характеру, які хоча б у чомусь його принижували, робили “земним”» [112, с. 196]. Божий Чоловік, виступаючи ніби й реальним персонажем, водночас є втіленням вищої ідеї віри, правди, добра, істини, софійності, у нього «одна дорога по всьому світу» [181, с. 44]. Та й бандуру він вважає інструментом не для розваг, а для «старосвітських співів», які «й людям у подобу, і Богу не противні», а тих, хто на «бандурках» «ріже до танців» — «дух мій не терпить сього!» [181, с. 48]. Він живе в соціумі, але стоїть вище цього соціуму. Хоча, разом з тим, усією своєю сутністю він є феноменом української національної традиції.

Натомість Шевченків «Перебендя» більш самотній, відрізнений від суспільства не лише незрячістю, але й способом життя та своїм становищем серед знедолених (інший соціум) людей, які часто сприймають його спів і загалом присутність саме як старцювання.

Попідтинню сіромаха  
І днює й ночує;  
Нема йому в світі хати;  
Недоля жартує  
Над старою головою,  
А йому байдуже;  
Сяде собі, заспіває:  
«Ой не шуми, луже!»  
Заспіває та й згадає,  
Що він сиротина,  
Пожуриться, посумує,  
Сидячи під тином [320, с. 110].

Тому він ховається зі своїми думками «в степу на могилі, щоб ніхто не бачив», бо хоч і люблять його люди, але люблять за те, що «він їм тугу розганяє». Перебендя, пізнавши смисл людського буття (подібно Кулішевому «Божому Чоловіку»), у цьому знедоленому, кріпацькому, бездіяльному соціумі відчувається самотнім:

Його на сім світі ніхто не прийма.  
Один він між ними, як сонце високе.  
Його знають люде, бо носить земля;  
А якби почули, що він, самотній,  
Співа на могилі, з морем розмовля, —  
На Божее слово вони б насміялись,  
Дурним би назвали, од себе б прогнали [320, с. 111–112].

Фактично показовим тут є конфлікт митця і його оточення (майже особистісна реакція), і поет схвалює таке усамітнення, а щоб його «не цурались», радить догоджати навіть багатим, тим самим показуючи безправ'я у тогочасному суспільстві не лише кобзарів, але й загалом простого люду:

Добре єси, мій кобзарю,  
Добре, батьку, робиш,  
Що співати, розмовляти  
На могилу ходиш!  
Ходи собі, мій голубе,  
Доки не заснуло  
Твоє серце, та виспівуй,

Щоб люде не чули.  
А щоб тебе не цурались,  
Потурай їм, брате!  
Скачи, враже, як пан скаже:  
На те він багатий [320, с. 112].

Зорієнтований на свій час, свою дійсність, Т. Шевченко фактично розкрив дві можливі форми побутування у ній народних співців: перша — це спосіб мандрівний (або напівмандрівний чи напівосілий) як шлях важчий, проте котрий ще зберігає залишки традицій мудрих народних «рапсодів» козацької доби, як головний герой поезії «Перебендя»; друга (не численна, не традиційна, проте одиничними випадками, все ж, представлена) — ніби напророчена поетом, хоч прямо ним не змальовується, проте в останніх рядках простежується. Це талановиті співці, які, аби вижити, змушені догоджати усім («багатим»), пристосовуватись. Окремі з них навіть досягли високих титулів (подібно кобзареві Розуму, що «потураючи» цариці, став графом Розумовським), проте втратили при цьому екзистенційні риси «Мудрого Старого», тим самим перетворившись на звичайних талановитих виконавців.

Зокрема, І. Франко вважав поезію «Перебендя» «примірником того, як у першій добі поетичної діяльності Т. Шевченка перехрещувалися і зливалися найрізніші впливи і як геніальна натура нашого поета уміла впливи ті щасливо перетопити в одну органічну і глибоко поетичну цілісність» [292, с. 287–288]. Самого ж кобзаря, зображеного на початку вірша, дослідник називав «постаттю наскрізь реальною, живцем вихопленою з українського життя» [292, с. 297]. А Г. Неділько вважає, що «в другій частині твору образ народного співця переростає в узагальнений образ поета», який «наділений романтичними рисами» [221, с. 89].

Порівнявши зображення кобзаря у розглянутих двох різножанрових творах (романі П. Куліша «Чорна рада» та поезії Т. Шевченка «Перебендя»), що тяжіють до зображення двох різних хронотопів та відповідають народній візії у них цього образу, хоч і не позбавлені рис авторського художнього домислу в романтичному ключі як панівного стилю у мистецтві й літературі того часу, можемо зауважити:



1) оскільки через зазначений архетипний образ у літературі 30–60-х років XIX століття, зокрема, в аналізованих творах, відображено побутування кобзарства в Україні у різні часові проміжки (XVII та XIX століття), то у них чітко простежуються й різні форми його трансформації у часі та просторі, фактично від «Божого Чоловіка» до Перебенді з притаманними їм рисами, про що йшлося вище;

2) при зміні суспільного середовища побутування кобзарства як явища (від XVII до XIX століття), відповідно, і статус народного співця у народній культурній традиції змінюється, проте сталою домінантою залишаються його архетипно-трансцендентні риси «Мудрого Старого», що простежуємо крізь призму проаналізованих творів, у яких спостерігаємо як спільні, так і відмінні риси у зображенні образу кобзаря;

3) багатовекторні рецептивні зв'язки аналізованих авторських творів із народним баченням архетипного образу кобзаря надзвичайно глибокі та свідчать про їх «внутрішній», справді «генетичний» фольклоризм.

\*\*\*

Ми і досі можемо говорити про те, що феномен кобзаря залишається до кінця не збагнутим і не розгаданим. Із глибини століть він здається близьким, зрозумілим і водночас таємничо-незнаним. Майже втративши кобзарство як унікальний національно-культурний феномен, ми не можемо досягнути його до кінця, настільки воно глибоке і різноманітне. Звичайно ж, ідеться про побутування кобзарства у «мандрівному» його вигляді, в якому зобразили його у своїх творах Т. Шевченко та П. Куліш.

На жаль, у роки радянської влади кобзарське мистецтво як культурне явище було майже знищене. Власне, воно, можна сказати, перестало існувати у своєму «природному» варіанті. У загальновідомому процесі «стирання національних відмінностей» (і тут адепти комунізму не були оригінальними), кобзарів зарахували до жебраків, які, очевидно, псували картину зовнішнього достатку і показного щастя, рівності, що повсюдно впадало у вічі.

Коріння ж такого ставлення до кобзарства насправді потрібно шукати значно глибше. Моральний авторитет кобзарів, а також їх репертуар, що складався, як було зазначено, великою мірою із дум, історичних пісень, псалмів, пробуджували національну самосвідомість, релігійну духовність, вільнолюбство, думки про незалежність та утверджували принципи християнської моралі, що в умовах впровадження атеїзму та визнання релігії як «опіуму для народу» було мало не прямою антирадянською пропагандою. Кобза-бандура стала звичайним інструментом, грі на якому дітей навчали в музичних школах.

Але все ж таки, як завжди, у найкритичніші для народу і національної культури часи, знайшлися люди, котрі не дали повністю знищити кобзарство. І в 70–80-ті роки майже підпільно, послідовно, без розголосу і визнання в Україні пропагували це мистецтво національно свідомі представники народу. Скажімо, у 80-ті в Києві були відомі такі кобзарі, як Григорій Ткаченко — єдиний виконавець, що мав стару кобзу і вмів на ній грати давнім зінківським методом, при якому кобзу ставили на коліна, спираючи на груди, і грали обома руками на всіх струнах; Володимир Бобир, котрий у роки Другої світової війни не розлучався з бандурою навіть на фронті; Семен Гнилоквас, а також Павло Супрун — сліпий кобзар, який отримав вищу музичну освіту, закінчив Київську консерваторію по класу бандури, обравши цей інструмент, бо у ті часи йому через незрячість як вокалісту був заказаний шлях на велику сцену. Зараз у святкові дні його можна зустріти з бандурою біля воріт Софійського або Михайлівського соборів у Києві.

В останні десятиріччя ХХ століття було відновлено щорічні Всеукраїнські з'їзди представників кобзарства із різних регіонів України, і їхні концерти проводилися найчастіше у Будинку вчителя. Маскуючи репертуар патріотичними піснями радянських часів, кобзарі тут виконували й думи та історичні пісні.

Після створення кафедри фольклористики у Національному університеті ім. Тараса Шевченка її керівник Лідія Францівна Дунаєвська часто запрошувала кобзарів у студентські аудиторії. Але, на жаль, говорити сьогодні про повне відродження у природному варіанті цього національно-культурного явища,

мабуть, не можемо. Надто глибоко підрубане його коріння і надто міцно зрісся із ним насаджений майже за століття стереотип розуміння кобзарства як жебрацтва. Хоча певні трансформовані форми вияву цього культурного феномена існують і нині, є талановиті представники, які намагаються донести до української людності у наш непростий час глобалізаційних процесів кобзарське слово. Як не дивно, але частіше можемо зустріти сьогодні українського кобзаря (як екзотичного виконавця) на вулицях Кракова, Парижа, Мюнхена чи Лондона, ніж в Україні.

Як згадувалося, П. Куліш надзвичайно цінував як самих кобзарів, так і їхню творчість, для збереження якої доклав чимало зусиль, вважаючи народні пісні джерелом етнічної та національної самосвідомості. Його роздуми про порятунок скарбів традиційної культури «як носіїв металінгвістичного коду, за допомогою якого народ увічніюється» (Р. Крохмальний) на сьогодні, мабуть, є навіть більш актуальними, ніж у ХІХ столітті. Письменник наголошував на важливості кобзарства як національного культурного явища, «бо, коли не зостанеться на світі ні одного бандуриста, а цей час близько, і коли слідів старосвітського життя почнуть шукати лише у книгах та рукописах, тоді ім'я кожного збирача творів народної поезії буде мати щось спільне з їх невідомими творцями» [174, с. 154]. Насправді сьогодні «мандрівне» кобзарство уже саме стало реліктом нашої національної культури, а нечисленні, на жаль, кобзарі — «живими архетипами», які його представляють.

Створення капел бандуристів, щорічні концерти кобзарів-традиційників, викладання класу бандури в музичних школах та середніх і вищих музичних навчальних закладах — ці форми трансформації кобзарського мистецтва свідчать про те, що маємо на сьогодні третю, сучасну, фазу вияву цього явища — сценічну, в якій, простежуються риси «функціонального» фольклоризму», але архетипні риси кобзаря як «Мудрого Старого» у ньому, на жаль, уже втрачені.

#### 4.4.3. Архетип Мудрого Старця у малій романтичній прозі

Як було зазначено вище, архетип *Мудрого Старого* є притаманний нашій культурній традиції загалом, а тому знайшов своє відображення і в літературі, зокрема — у художніх образах. Не залишився поза увагою цей феномен і в малій прозі аналізованого періоду. Окремі узагальнені його риси простежуємо в образі «псевдонімного» гоголівського Рудого Панька, у Квітчиних оповідачах, у «странніх» та «дідусях» («дідах»), кобзарях із творів Ганни Барвінок та О. Стороженка. Звичайно, тут дуже прозоро відчуваються живі зв'язки із фольклором (часто при прочитанні цих авторських наративів згадується Ох із однойменної казки як мудрий, знаючий наставник, що володіє характерництвом, причетний до ініціаційних ритуалів).

Не можна не згадати у цьому контексті «дідуся» із оповідання «Русалка» Ганни Барвінок. Він не кобзар, як «Божий Чоловік» із «Чорної ради» П. Куліша, проте ця номінація йому не менше пасує, оскільки сам є для людей взірцем безкорисливості, доброти, які (за твором) виявляє насамперед до безпритульної дівчинки-«русалки».

Герой живе суто духовними цінностями і цим радикально відрізняється від інших персонажів. У нього немає імені (як, до речі, і в «Божого Чоловіка» із роману П. Куліша). «Дідусь» не працює на землі (чи то через старість та неміч, чи з огляду на своє духовне призначення і суспільну роль), не оре, не сіє, не прагне будь-яких матеріальних благ, як його односельці, живе у курені, має одну сорочку на зміну (та й ту береже «на смерть»), а ще однієї не бере навіть від жалісної сусідки, бо знає, що вже не зносить її, задовольняється малим, від людей приймає тільки найпростішу їжу, та й то, здається, для того, аби нагадувати їм про милосердя і любов до ближнього. Як кажуть у народі, «живе одним днем», та й тим, що має, ділиться із покинутою дитиною. Якщо на людський розсуд дідусь живе за межею бідності, то він таким себе не вважає: «Є люди бідніші за мене [...]. Христос любить латаних» [11, с. 218]. Він як сама істина, праведність, а багатий любов'ю Божою, «храм» його душі світлий і високий.

Парадоксальність цього образу полягає ще й у тому, що, живучи між людьми, він є позасоціумним, бо не такий, як вони, живе за своїми законами, втілюючи в собі «посланця Божого», бо постійно за сюжетом складається враження, що він мудріший за інших, володіє якимись таємними знаннями. Мабуть, саме це дає йому право чинити не за правилами соціуму, а за велінням душі й серця. Адже коли всі зі страхом відмовилися від дівчинки-«русалки», знайденої в житі на Русальному тижні, дідусь взяв її до себе. Вона теж інакша, і, можливо, ця інакшість зріднила їх. Вони обоє «без роду-племени», без статку: «Така ж сирота, як і я на світі. Комашечкою, золотою оленкою пустив тебе Господь на сонечко, як і мене колись, та й любо нам на Божому світі» [11, с. 217].

Русалка стала для старого тим світлом, «Божим подарунком», на який він уже не сподівався (а може, чекав, щоб виконати свою земну місію?). Вони один одному замінили родину, і тим самим стали «як інші люди», бо якщо самотність та «інакшість» «дідуся» ніби й не тяготила його, з огляду на вік, мудрість та й, очевидно, розуміння свого призначення, то для дівчинки відразу могла стати фатальною. Дідусь за сюжетом твору помирає лише тоді, коли виконав свою місію стосовно «русалки»: по-перше, фактично врятувавши дівчинку від стурбованих з'явою «представниці іншого світу» жителів села, виростивши її до віку, коли їй нічого не загрожувало й вона сама могла себе прогодувати, та, по-друге, прилучивши її до християнських цінностей (навчаючи основних молитов, як «Отче наш», «Богородиця», читаючи їй Святе Письмо), до праці й цим самим фактично соціалізувавши її. Він дає їй перші доступні знання про світ, розповідаючи про місяць, зорі, сонце, намагається прищепити морально-етичні норми людського суспільства, любов і повагу до праці, пересипаючи свої повчальні розповіді народними прислів'ями типу «Роби, небоже, то й Бог допоможе», «Під лежачий камінь вода не біжить» [11, с. 220], навчає, що лише у труді здобуваються всі життєві блага. Пам'ятаючи його повчання, Оленка сама, ставши дорослою, обирає, чи (що вірогідніше) односельці, щоб відрізнити її від інших Оленок, дають їй прізви(ще)сько, або швидше сільську ідентифікаційну номінацію, яка давалася за приналежністю до роду чи за ім'ям батька/чоловіка —

«Дідусівна». Проте героїня так і залишається частково межевою істотою, «ковзаючи» між людським та інфернальним, християнським та міфічним, що і приводить її до трагедії, бо не справилася вона зі своїми почуттями, зі своїм коханням. Так і не став до кінця зрозумілий для неї світ людей. У підтексті художнього твору тут можна також розуміти заступництво Мудрого Старого («дідуса»), котрий, дивлячись на несправедливість людей та поневір'яння дівчини, забирає її до себе. Подібний міфологічний мотив, що проглядається у «Русалці» Ганни Барвінок, як пам'ятаємо, пізніше високолірично втілить Леся Українка в образі Мавки з «Лісової пісні».

В оповіданні Ганни Барвінок «Забісована дівчина Настуся» згадується «страшна» могила «грішного чоловіка» Стельмаха, котрий «з журби по грошах і вмер без причастя неприкаяний». Пророчі слова «*страннього*», тобто подорожуючого (за народним баченням — гостя, представника світу предків, котрий водночас втілює в собі й архетип Мудрого Старого, і головна ознака цього — володіння таємними знаннями) про те, що «сей мрець не даватиме вам довіку впокою» [11, с. 276], жахають людей, що ладні були вже й на переселення, проте «церква ж близенько». Цей же трансцендентний «странній» дає пораду, як позбутися цього страху: «Церкви не кидайте..., а заспокойте злюку-грішника. А як його... заспокоїти, дак ось як: назбирайте попросом грошей доволі та поставте над ним великого хреста, — такого, що дванадцятьох тільки зняти з землі [...]. Коли ж схочете ще більш його заспокоїти, нехай між вами обереться хто сміливий та піде вночі на грішну могилу, візьме жменю землі з могили та й посипле нею на Великдень круг церкви, по тому сліду поповому, як піп ходив святити паски. Тоді грішна душа заспокоїться й кістяки тлітимуть в домовині до страшного суду» [11, с. 276]. Така «апокрифічна», неканонізована обрядність, засвідчуючи міфологічно-християнський синкретизм народного світогляду, все ж надає перевагу «Храму»-церкві як найголовнішій інстанції у вирішенні насамперед духовних проблем, а, вплетений у канву твору, цей сюжет фактично приводить до позитивної розв'язки — одруження Настусі із Грицьком, котрий таки наважився заради дівчини піти вночі на «страшну» могилу.

Дуже епізодично і легко, майже непомітно проходить образ «діда» («Мудрого Старого») в оповіданні Ганни Барвінок «Домонтар». За сюжетом, Грицько Шугай як добрий господар та богобоязливий християнин «діда старенького до себе прийняв, усе до його гомонить, радиться, що коли лучче робити в господарстві, чи орати, чи сіяти» [11, с. 100]. Доглядав він його у такому віці не ради вигоди (хоч і прислухався до дідових порад), а через те, що «любив старість не так, як інші селяне, що й рідного батька поти слухає й поважає, поки той при силах» [11, с. 100]. Окремої характеристики старому у творі письменниці ніби й не дає, читач пізнає його через окремі дії: то він за «роями» дивиться, то вечерю із Грицьком варить, то у жнива за хатою пригляне, то за дитиною. Архетипні риси проступають у героєві дуже завуальовано: виглядає так, що живе він для того, аби інші були кращими, зокрема йдеться про морально-етичний образ самого Грицька. А в години душевного сум'яття, коли, не знайшовши спільної мови зі старим «попом», Шугай не йде до церкви, дід стає йому отим «Божим Чоловіком», з яким він «вкупі» молиться у пасіці.

Архетипний образ Мудрого Старого у прозі зазначеного періоду наділяється різноманітними як зовнішніми, так і внутрішніми рисами, проте завжди його вирізняє «дивна» поведінка (до речі, за юнгівським баченням, не завжди ідеально правильна), трансцендентність, невідповідність законам соціуму. Саме таким зображено «*межигорського діда*» з однойменного оповідання О. Стороженка, що «такий якось чудний був — зовсім». У ньому вгадується то закоренілий козак, то ревний християнин, то такий собі світський гульвіса, — він щоразу інший. Слова про те, що «дід» «приїхав на байдаку з кошовим на Межигор'я» свідчать про неабияку повагу до нього та нагадують про обряд «прощання козаків із світом», більш детально описаний у романі П. Куліша «Чорна рада». Адже, як зазначив Р. Крохмальний, «кошовий не лише номінально, але й насправді козацький батько. Образ січовика, збережений пам'яттю бабусі, багато в чому співпадає із характеристикою світогляду запорозького козака, складеною Д. Яворницьким» [160, с. 571]. Проте герой не завжди ще може «смирити» свою душу, бажаючи із

«світом» (тобто людністю, а не лише служителями монастиря) хоч рідких контактів, змінюючись при них сам.

Коли набридала йому чернеча братія та смиренне й тихе пасічництво, а виривалася з глибини душі козацько-характерницька сутність («батько казав, що він літ п'ятдесят був січовиком, бився з ордою та вже, як зістарився [...], зробивсь у ченців пасічником» [273, с. 100]), то дід ішов у гості до товариша та й згадував із ним минулі часи: «Як зачнуть об війні розмовляти, то дідуган зараз і в боки береться, і вус крутить, і чорта згадує» [273, с. 100], ніби й не ченець. Та й ченцем він був не таким, як усі, «бо молився він якось чудно, не так, як ченці, а мовчки, поклонів не кладе; а чотків було йому ченці й не настануться: уранці подарують, а ввечері вже не питає — загубив» [273, с. 100]. Проте коли молився, то так щиро й віддано, аж змінювався при цьому зовні, що для дівчини, яка мимовільно почула його молитву, було дивно і якось ніби й страшно («аж груди мені заложило»): «Тільки ввійшов, так і хряпнувся навколішки; як ударить себе в груди, так руки й залякли в його навхрест; як гляне на ікону, аж очі, що вже од старості позападали, викотились і заблищали, аж побілів, як крейда!» [273, с. 101]. Такої гарячої молитви героїня, як видно, не чула, та й не сподівалася почути, тому «як глянула» вона на діда, то «здалося» їй — «не то Господь, і стіна почула його молитву!...» [273, с. 101]. Будучи в гостях, дід, «поки ще не вип'є», то і «многії літа співа», і «апостола чита». Коли ж «випив чарку-другу», поведінка його відразу змінюється. Тоді, за словами дівчини, «зараз почне пісні співать, баляси точить та таке вигадувать, хоч з хати тікай; було й мене зачіпа...» [273, с. 100]. Та й співав він теж не так, як усі, а «компонував пісні й думки». «Компонував» у цьому контексті означає «складав». Отже, це була ще й творча натура, очевидно, раніше «дід» і кобзарював. («Думками» тут названо думи, текст однієї із них, складеної, за словами оповідачки, «дідом» про своє сирітство в молодості, автор контамінує у канву твору). Як спостерігаємо, у героя кругом проглядається ота «козацька ментальність», про що словами оповідачки можна сказати: «Така вже, бачите, запорозька натура: ні літа її не вивітрять, ні під сивим волоссям не сховається» [273, с. 100]. Будучи пасічником, статурою та поведінкою



«межигірський дід» «на пасічника не походив». Але в будь-якій своїй (не лише чернечій, але й «іншій») іпостасі він був бажаним гостем у кожній оселі.

Не менш колоритно проступають архетипні риси «Мудрого Старого» в образі «діда»-мастака (так у народі називали умільців у будь-якій справі, в тому числі й майстерних оповідачів-«балагурів»), зображеного в оповіданні О. Стороженка «Кіндрат Бубненко-Швидкий»: «Давно вже в його на грудях лежить широкий кряж сирій землі, а й досі по тульчинській околиці гоготить луна од його оповідання. І що то був за дід! Між дідами дід, а між молодими ж то молодий; бо серце ще грало у старого» [273, с. 150].

Така характеристика відразу вступає в дисонанс із портретом «дідизного старця», з яким читача вперше знайомить оповідач (ним в оповіданні виступає сам автор). Здався він йому «обскубленим птахом: таке зморщене-миршавеньке, голомозе; нижня челюсть задралась догори, ніс похнюпивсь, неначе спорять, кому перше у рот лізти, руки — як курячі ніжки, спина стулилася з грудями, і так увесь висох, як сплющений чорнобривчик між листами псалтиря» [273, с. 151]. Останнє порівняння надзвичайно вдало та образно передає зовнішність героя. Ніхто не знає достеменно, скільки діду Кіндрату років («більше ста», «як були ще хлоп'ятами, то знали його вже немолодим»). Він не реагує ні на спеку, ні на холод («у його нема шапки, отак, як бачите, ходить і літо, і зиму; ні сонце його не допече, ні мороз не приморозить, ніщо не дошкулить його кісток, шкурою обтягнутих») [273, с. 151]. Живе сам по собі та й хто знає, з чого і де («була колись у його і жінка, й діти, і хата, і земелька, а теперечки як бачите: наг яко благ»). Звичайна людина, мабуть би страждала через таке становище, а «він живе собі та й живе, та ще як подивишся, то йому жити не обридло; завжди веселий, не пролива й чарки, а на весіллі то буває й потанцює» [273, с. 151], «ніяк не вгадаєш, що в нього на душі й на серці» [273, с. 160]. Ночує він часто, як Перебендя Шевченків, «у степу на могилі», де й тягнеться до абсолюту його трансцендентне існування («...Як мені весело, як мені легенько серед темної ночі в степу одному мізкувать на могилі...», де «думки летять у небо...» [273, с. 159]). Його «іншість» проглядається навіть у тому, що «на його ніколи й собаки не гавкають, а крикне

на неука, то, хоч який баский, затруситься та як вкопаний і стане» [273, с. 159]; а ще у тому, з чого дивується і сам автор, і читач: «Хиле, нензне тіло, а вік довгий; кого б не спіткала злая доля, то вже він за того і болить серцем, і йде його втішати, а з свого безголов'я кепкує; спом'яне свою безталанну сім'ю, як вирізали його дітей і жінку і спалили хату, — і розрегочеться...» [273, с. 160]. Проте глибоко в душі стереже старий свій сум, свої страждання, «ховає од людей» своєї горе, що «скребло і скребе душу», никається із ним, «як скупий з грішми», бо «чуже лихо, як кажуть, людям сміх, похлипаєш раз, люди пожалують, удруге — одвернуться, утретє — стануть сміятися» [273, с. 161].

Тим що від діда «нема громадї ніякого вжитку» («перестарівсь», через це навіть «не можна, як одинокого, у некрути віддати»), то не внесли його у «ревізьку сказку», аби й податку за нього не платити («може, — кажуть, — він опам'ятується та вмре»). Навіть громадський голова характеризує його як наче й не зовсім людину перед Цибульським, хоч насправді усі його поважають: «Хіба ж то чоловік? [...] Там нема і пів... та де! Й десятої часті чоловіка не зосталось. Ось подивіться лишень, що там за руїна така!..» [273, с. 154].

Кіндрат Бубненко-Швидкий ніби й живе серед односельчан, і ніби його й немає, він у часі й просторі та водночас поза ними. Це дає йому право не боятися говорити всім правду в очі, хто б то не був та який би високий «пост» не займав. Прості люди його любили, а «чини» (навіть «піп») побоювалися та запобігали перед ним. Та не з усіма «дід» любив порозмовляти, і не в кожную хату заходив. Він бував тільки там, де було потрібно щось особливе сказати чи то заступитися за того, за кого ніхто інший заступитися не міг; не боявся ні бідності, ні чинів, він ніби вічний у своєму бутті, хоч нелегким був його життєвий шлях, проте вистояв він у таких життєвих випробуваннях, які, здавалося б, людині не під силу: усю родину поховав, «був козаком у Потоцького», ходив «до Залізняка» та «з Гонтою» і «по Волощині швендяв»; «куди вже його нечиста мати не турляла, чого з ним не траплялось! Був він і шинкарем, і наймитом, і пасічником. Не один ківш лиха підсунула йому злая доля: випив же їх бідолашний, до самого дна і, як бачите, ні гадки собі!..» [273, с. 152–153].

➤ Автор, задавши гумористичний (насмішкуватий) тон, дотримується його при характеристиках «чинів», при чому вгадується по-гоголівськи влучне, а іноді й в'їдливе кепкування. Скажімо, у такому народногумористичному тоні, як і в М. Гоголя, наслідування якого проглядається в багатьох творах О. Стороженка, описано портрет пана Цибульського: «Таке плюгавеньке, товстеньке, кирпате, очі як осокою попрорізувані, а пика широка та червона, як новий п'ятак, аж блищить. Якби на казанку натикать сажею очі й ніс та зверху накинуть картуза з червоним околom, то не треба й патрета: був би на його похожий, як рідний брат» [273, с. 153].

Але буває «дід» не тільки веселим та дотепним. Із психологічним надрином звучить його розповідь (вставна новела) про «козацьку сльозу», що дуже вдало вияскравлює талант О. Стороженка як письменника з-поміж епізодів, які почасти нагадують творчість інших тогочасних авторів («Молять бога, щоб він оборонив люд од огня, меча, потопу, граду і хороби: зложи до купи усе те лихо, і вийде з нього тільки одна козача сльоза. [...] Глибоко вона криється у серці, важка вона, не латво її зворушить; а як же видавлюють її з ока, то горе і людові, і краю, і людині!...» [273, с. 162]). Із героєм при цих словах навіть зовні відбулася різка зміна: «Дідуган схопивсь і підступив до мене; голос його дрижав, груди важко колихались, очі горіли. Се не той вже був дід, що смішив і втішав, ні; здавалось, се приплентач з того світу прийшов на землю оповідать те, чого ще люди не знають...» [273, с. 162]. Помирає дід Кіндрат також «трансцендентно», як великий праведник, — на Великдень біля церкви, почувши ще Пасхальний Благовіст. І сумують за ним всі теж особливо: плачуть і крізь сльози сміються, згадуючи його небилиці.

Архетипні риси Мудрого Старого вгадуються також одразу в трьох персонажах із оповідання О. Стороженка «Закоханий чорт»: перший — це *дід*, про епізод із життя якого ведеться оповідь; другий — це власне *дід-оповідач*, котрий є внуком першого; третій — це *пустельник*. Тільки перший (про кого розповідається) має ім'я — Кирило Келеп. Два інші мають загальні народні

номінації: «дід» та «пустельник». Саме другий із цих персонажів виступає наратором.

Головний герой твору Кирило Келеп спочатку постає з оповіді внука молодим та міцним козаком, який уже тоді вирізнявся незвичайною вдачею: «Удався він високий, здоровий та ще в додаток був і великий характерник: знався з відьмами, з чортами, нічого на світі не боявся — правдивий був запорожець!» [273, с. 81]. Більше того, Кирило підкорив та перемиг чорта, одружився з відьмою Одаркою, котра вимолила «спасеніє» душі та стала йому доброю дружиною. Постарівши, козак став неабияким оповідачем, зберігши властивість своїм словом впливати на людей, «жив він трохи не сто год і до смерті добре чув, бачив, а деколи сяде на коня і охляп поїде у Харків. Отож під старість у довгий зимній вечор, як стане оповідать, що з ним діялось, то і смієшся й плачеш, а часом і чуприна полізе догори» [273, с. 81].

Не менш колоритним зображено і внука Кирила Келепа, як згадувалося, власне наратора, який, що очевидно, успадкував від діда не лише талант оповідача, але і внутрішню силу, життєву мудрість і відмінну пам'ять. Уперше його за текстом знайомить з подорожуючим автором господиня трактиру: «А се сліпенький дід (хазяйка показала на столітнього дідугана, що сидів на покуті, схиливши бідолашну свою голову на груди). Колись співав по ярмарках, а тепереньки тільки луна ходить по світу од його пісень: увесь голос виспівав і бандуру потрощив» [273, с. 79]. Незвичайним є вже навіть перше враження, що справив на автора твору оповідач: «Зроду такого не бачив: біле волосся, густе, як ліс, прикривало йому високе чоло, брови насунулись на самі очі, а широка борода аж до пояса доходила. Отак узяв би пензель та й списав вам Сатурна» [273, с. 79].

Життя діда було складним, як і в «архетипових» персонажів попередніх оповідань. Розповідь про себе він починає не від дитинства, а від одруження (давня слов'янська традиція, оскільки одруження вважали новим народженням, у іншій якості та соціальному статусі, й роки життя рахували спочатку). Як влучно зазначив Р. Крохмальний, герой-оповідач кожну «важливу подію в особистому житті поєднує з історичними подіями у житті народу» [160, с. 573]: одруження

своє запам'ятав, бо тоді тривала російсько-турецька війна (дід оженився у очаківську зиму); знищення Запорозької Січі вигнало його сім'ю з рідного дому; коли мандрували вигорілим у спеку степом, від голоду і спраги здох кінь, померли обоє дітей, жінка занедужала, і козак довго «ніс її на руках, поки не оддала душі Богу...» [272, с. 71]. Отже, «руйнування Січі 1775 року стало не лише політичною, історичною, етичною, але й соціальною трагедією для простого народу. Сильна козацька натура витримала усі неймовірно важкі випробування, що випали на долю однієї людини і цілого народу водночас» [160, с. 569]. Така прив'язка особистого життя до історичного контексту свідчить про характер, глибоко закорінений у національну дійсність та пояснює «зростання» у випробуваннях та постання архетипних рис героя.

Після тридцятип'ятилітніх «вештань» по Чорноморії, уже в похилому віці герой засумував за батьківщиною («потягло мене знов у рідну сторону: схотілось ще побачить батьківську хату і поклонитися батьківській і матчиній могилі» [273, с. 80]). Але не побачив він не лише оселі та могил батьківських — навіть ті рідні місця, де вони знаходилися, були осквернені: «Прийшов — й не пізнав нашого хутора: де була наша хата, там розкинувся панський сад; а де було кладовище, там стояв шинок» [273, с. 80]. Проживши фактично все життя без домівки, втративши зір та будучи позбавленим права провідати навіть рідні могили, «дід» знайшов інший спосіб «спілкування» не тільки з живими, але і мертвими — за допомогою співу і бандури: «Було як заспіваю, то мені здавалось, що я сиджу біля своєї хати і мене слухають батько, мати, жінка й діти!..» [273, с. 80]. Втративши голос та силу, він став оповідачем. Цікаво, що цього персонажа (як і «дідуся» із «Русалки» Ганни Барвінок) ми не бачимо ні орачем, ні сіячем, ні в звичайних домашніх обставинах. Він заробляв на прожиток силою, мужністю, військовими походами, як представник «Поля», а коли захотів повернутися до «Дому» як життєвого простору, то цей простір виявився недоступним для нього. Його доля — доля вічного мандрівника, а тому до кінця своїх днів для людей він завжди «гість», межова особа, наділена архетипними рисами.

Ще один герой аналізованого твору О. Стороженка, позначений трансцендентними рисами, — це пустельник, до якого, за розповіддю внука, на «спасеніє» приводить Кирило Келеп відьму Одарку. Першу інформацію про нього ми дізнаємося з уст чорта: «...Недалеко відсіля спасається пустельник; велику силу він має у Господа — усякий гріх одмолить, хоч якого грішника на путь істинний наведе» [273, с. 86]. Така оцінка свідчить про те, що чорт боїться цієї людини. Місце проживання та портрет пустельника відразу вказують на його тяжіння до локусу «Храм» та його позасоціумність, винятковість: «Пішов дід усе лісом на високу гору і вибрався на уступ; з одного боку — круча, аж глянуть страшно, з другого — скеля піднялась аж до хмари. Дивиться дід: у скелі — двері, а над дверима — образ; ввійшов — церковця, так собі, невеличка, висічена у скелі. Тільки перехрестився та вдарив поклон, аж із келії виходить пустельник, старенький, згорблений, а борода біла, як молоко, аж до колін» [273, с. 95].

Надзвичайно сильною та самовідданою, майже «нелюдською» за своєю емоційною наснаженістю змальовано молитву пустельника, під вплив якої підпадає Кирило Келеп: «Пустельник упав на коліна, дід собі, і стали молитись. Та й тепло ж молились: темна церковця та і освітилась, наче хто світло засвітив. У діда із очей аж дві сльозини викотилось, як дві срібні кулі, аж брязнули, ударившись об кам'яний поміст» [273, с. 80]. Саме завдяки тому, що молитви пустельника чує Бог, Одарка за п'ять років «спасається», тобто перестає бути відьмою.

Отже, можемо говорити, що «межигірський дід», Кіндрат Бубненко-Швидкий та «дід» із розповіді уже постарілого внука з оповідання «Закоханий чорт» — образи, споріднені своєю «козацькою ментальністю», а тому й архетиповою поведінкою, маркованою характерництвом, позасоціумністю, філософічним самозаглибленням та особливими рисами (вільнолюбство, сміливість, стриманість і, разом з тим, нетерпимість до несправедливості та ін.), які особливо у кінці життєвого шляху дуже чітко проявляються в їхніх характерах. Стороженкові герої не з тих козаків, хто мав Запорізьку Січ за тимчасове збройне об'єднання. Це був інший світ і спосіб життя, своєрідна школа

мужності, патріотизму, чоловічої вдачі. За словами С. Кримського, те Запоріжжя уподібнювалось «якійсь містерії, в якій здійснювались історичні долі, втілювались народні ідеали та розігравалися кращі риси національного характеру, веселого богатирства, життєвого авантюризму в його найкращому розумінні» [150, с. 315–316]. Ці архетипні риси козацтва й ожили у вищезазначених героях творів письменника.

#### **4.4.4. Архетипні образи *хліба, дороги, воріт, сорочки* у літературній прозі доби романтизму**

Аналізуючи «архетипний вектор» фольклоризму літературної прози 30–60-х років XIX століття, спробуємо за допомогою компаративних студій простежити семантичні паралелі використання окремих архетипних образів (як *хліб, дорога, ворота, сорочка*) у народній культурній традиції та авторських творах окресленого періоду. Якщо розглядати ці архетипні образи в системі вищезгаданого концепту «Дім — Поле — Храм», то можна стверджувати, що, більше чи менше тяжіючи до якогось одного із цих топосів, фактично всі вони, якщо врахувати семантично-змістові відношення та взаємозв'язки всередині концепту, тією ж мірою є й міжлокусними, наскрізними імперативами.

##### *Хліб*

*Хліб* і як основний харчовий продукт, і як духовна цінність, саме завдяки своєму високому призначенню «давати життя» (назва основного хлібного злаку — жито) є основою хліборобської нації, а тому в усіх топосах зазначеного концепту він виконує роль сакрально-символічної субстанції з відмінністю ритуального використання у тих обрядодійствах, якими обставлявся цей символ у кожному окремо взятому випадку (наприклад, у ритуально-обрядовому середовищі). *Хліб* для нашого народу був і залишається не лише категорією виміру добробуту. Він означає для нас суттєво більше, здавна будучи для українців мірилом людськості, внутрішньої культури, моральної чистоти, совісті. Саме завдяки цьому він набув архетипних, знаково-символічних ознак. Л. Кожуховська у відповідній статті «Словника символів культури України»

ззначила: «Хліб — символ добробуту, гостинності, хлібосољства; обрядовий знак; символ культури, первісних здобутків; астральної тріади; місяця, сонця, Господа; людського життя; святості; радості, щастя; здоров'я та багатства» [137, с. 228]. А в енциклопедичному словнику «Славянские древности» (стаття С. Толстої) таке пояснення семантики хліба як архетипного образу доповнено: «Хліб — у традиційній культурі найвища життєва цінність, “дар Божий”, головний ресурс життя, символ достатку, благополуччя, здоров'я і плодovitості; повсякденна і обрядова реалія, відношення з якою у вищому ступені ритуалізоване й підпорядковане багатьом приписам і заборонам; об'єкт пошанування й сакралізації; засіб спілкування людей між собою та живих із померлими; магічний засіб (продукуючий захисний, лікувальний та ін.). Сприймається як “прототипна” їжа та символ життя» [278, с. 412].

➤ *Усі якісні ознаки та відношення до цього імперативу знайшли своє відображення у календарній та родинній обрядовості, традиціях, звичаях, різножанрових фольклорних творах. Причому, в обрядовості «його утилітарна функція відходить на другий план, а пріоритетною стає знакова, символічна» [137, с. 228]. Проте навіть ці, досить розлогі пояснення семантичного наповнення цього символічного образу не покривають усіх значень, яких він набирає у живому спілкуванні, і особливо вжитий у переносному значенні, у фразеологізмах, пареміях, ідіомах, де може передавати в тому числі риси характеру людей, ставлення до світу, побуту тощо, і повного, комплексного дослідження у цьому плані ми, на жаль, до сьогодні не маємо. Окремі аспекти символіки хліба висвітлено у моїй статті «Поетична символіка хліба в українському обрядовому фольклорі» [353, с. 107–128].*

Відповідними семантично-змістовими пластами образ хліба увійшов і в літературний наратив аналізованого періоду як такий, що особливо часто використовувався у народній творчості. І тут важливо акцентувати саме на тих ознаках і рисах, які має зосереджувати в собі образ, аби вважатися архетипним. В авторській романтичній прозі 30–60-х років XIX століття численні іманентні вияви хліба як архетипного образу проявилися найбільше саме через



використання паремій та фразеологізмів, за допомогою яких і відбувається трансформація його народного бачення та розуміння як символу і як життєво важливого продукту харчування.

Розглянемо детальніше найчастіше «вживлювані» у літературний нарратив значення цього образу. До прикладу, часто цей імператив застосовувався у прозових творах Ганни Барвінок, П. Куліша, Г. Квітки-Основ'яненка: «Гнала, щоб я старістю хліба її не переїла» [11, с. 146], тобто не об'їла (Ганна Барвінок, оповідання «Лихо не без добра»), — фразеологізм вжито, аби показати жадібність невістки в її ставленні до старенької свекрухи; «Ся і без волів хліба заробить» [11, с. 160] — характеризує головну героїню як дуже роботящу (Ганна Барвінок, оповідання «Перемогла»); «Дідусь усе було приказує: “Роби, небоже, то й Бог допоможе. Лежачого хліба ніде нема”» [11, с. 220] — вжито із тим же значенням (Ганна Барвінок, оповідання «Русалка»); «Нехай вам сей та той із вашим обідом, окрім хліба святого» [122, с. 140] — виявляє святе ставлення до хліба (Г. Квітка-Основ'яненко, повість «Конотопська відьма»). Доповнюють таку семантику думки, передані в оповіданні Ганни Барвінок «Домонтар»: «Хто столярував або тесав дерево, споруджуючи нові млини чи будинки, то й столярі, й теслі покидали свої заробітки та йшли “святого хліба” жати. Нічого нема важнішого над жнива в народу. Хто б сам не був на жнивах, той би здавався вже й не господарем, а захожим якимсь» [11, с. 101].

Значення достатку і багатства закладено у словах героїні з оповідання Ганни Барвінок «Треба набігти тропи»: «Прожили ми так десять років і стали гадати, щоб іще на сей шматок хліба, що ми маємо, да кого-небудь настановити і по нашій смерті» [11, с. 252] — означає поділитися нажитим достатком. Ще більш мальовничо та поетично, в традиціях естетики романтизму зобразив такий достаток, символом якого є хліб, П. Куліш у романі «Чорна рада», коли йдеться про хутір «Хмарище», де у «Домі»-вотчині для випікання хліба відведено затишну «пекарню», а «на столі лежав ясний да високий хліб», що був «випечений як сонце» [181, с. 49]. Ці слова насамперед характеризують Лесю та її

матір як добрих господинь, які вміють не лише спекти хліб для спожитку, але й створити навколо нього атмосферу затишку, тепла — «Дому».

Обрядову функцію хліба, зокрема під час сватання, розкрив Г. Квітка-Основ'яненко у повісті «Маруся», де він, (це можемо спостерігати й у інших обрядах) взаємодіє з архетипом печі, що символізує родинне вогнище. Із приходом у хату сватів Маруся «зараз стала коло печі та й колупа її пальцем» [123, с. 62], що означало відхід від роду, а також те, що вона після весілля має стати повноправною господинею та годувати родину — випікати хліб, який завжди вважався головною життєдайною (та обрядовою) стравою. Наум Дрот відповідає сватам: «Так ось ми зробимо: хліб святий приймаємо, доброго слова не цураємося, а щоб ви нас не порочили, що ми передержуєм куниці та красні дівиці, так ми вас пов'яжемо і тоді усе добре вам скажемо» [123, с. 62]. Прийняти «святий хліб» у цьому обряді означає дати згоду на одруження.

Поєднання лексем «хліб» та «сіль» спонукає додаткові відтінки у значенні архетипного образу, надаючи йому значення гостинності, бо «гість по світу славу розносить». Наприклад, в оповіданні Ганни Барвінок «Наш дід і піп» хліб-сіль виступає символом дружби: «Прийшов пан-отець з молитвою (а він з сім дідом і хліб-сіль водили)» [11, с. 92].

➤ Хоча стосовно цього символу проглядається і більш глибока семантика. В. Завадська у колективній монографії «100 образів української міфології» (стаття «Обрядовий хліб») зазначила: «Хлібом заведено благословляти в далеку путь. До речі, зустріч з хлібом-сіллю — не що інше, як своєрідний очисний обряд. Адже людина могла принести з чужини щось погане, вороже, недобру дію цього мав нейтралізувати хліб» [97, с. 389]. Очевидно, точніше було б дешифрувати цей символ як «гостинність + очищення», і очисну символіку несе в собі саме сіль, що подається із хлібом, оскільки, як можна спостерігати із використання солі в заклинаннях та замовляннях, очисних обрядах, вона здатна «стирати» негативну інформацію. Саме тому при зустрічі із відьмою або людиною, котра має «недобрі очі», може зурочити, стиха промовляти: «Сіль тобі в очі...», а одяг, який носив померлий за життя (але не помирав), хворий або в якому побували в

нечистому місці, чи одяг ряджених під час окремих календарних і родинних обрядів, що «пам'ятав» перевтілення у посланця з «того» світу, прали із додаванням у воду солі та вивішували на сонце, що мало його очистити від поганої енергетики [4]. У словнику «Славянские древности» стосовно знакових властивостей солі зазначено, що це «символ достатку і благополуччя, могутній очисний продукуючий і одночасно “вредоносний” магичний засіб. Здатність солі зберігати їжу від псування [...], характерні властивості [...], зовнішній вигляд [...] сприяють розвитку символічних значень, породжують численні повір'я і багату ритуальну практику» [278, с. 113].

Хліб-сіль притягує багатство, оскільки вважається: при його поділі (жертвуванні) і під час обрядів (наприклад, на весіллі — розподіл короваю), і в повсякденному житті (поділитися навіть останнім окрайцем із бідним або гостем, які теж у міфологічному світогляді уособлювали посланців із потойбіччя), як вважалося, він примножується, а сіль, відповідно, нейтралізує «лімінальну небезпеку» пришельця. Через це й молодих у воротах після шлюбу батьки нареченого зустрічають хлібом-сіллю, адже «невістка — чужа кістка», вона також приходить з чужого роду. Споживаючи хліб із сіллю, вона і очищується, і разом прилучається до нової родини. Окрім того, хлібні жертви приносили хатнім духам, зокрема домовикові, духам поля (на добрий врожай), водяникові, аби, з одного боку, задобрити, а з другого — знешкодити їхню згубну силу, бо вони також вважалися істотами межовими. Фразеологізм «ділити з кимось хліб-сіль» означає переживати разом радість і труднощі, а «з'їсти разом не один пуд солі» — пережити разом багато незгод. Окраєць хліба (раніше — обов'язково з рідної печі), взятий у дорогу, також виконує функцію оберега.

### *Дорога*

Досить поширеним та полісемантичним у літературі аналізованого періоду є архетип (архетипний образ) *дороги*, що основною своєю символікою зводиться до культу предків, котрий вчені вважають найбільш раннім і, мабуть, найкраще збереженим у нашій культурі. Дорога (путь, шлях, стежка, «тропа») — це насамперед лімінальна зона, символ міжсвіття. У значеннєвому полі цього

архетипного образу — символіка життєвого шляху, зустрічей і прощань, надій і втрат. У «Словнику символів культури України» (стаття О. Потапенка) зазначено, що «у міфологічних та релігійних моделях шляху — це образ зв'язку між двома точками простору. Постійна і невід'ємна ознака його — многотрудність, складність, небезпечність...» [245, с. 245].

В авторській прозі 30–60-х років XIX століття найчастіше використовуються два, фактично протилежні значення дороги, які своєю семантикою закорінені у життєвому досвіді народу та фольклорному наративі: 1) життєва дорога, на якій треба «набігти тропи», тобто зустріти долю, і 2) це «Божа дорога», тобто дорога на «той» світ, світ предків. Цей архетипний образ, означуючи певну часопросторову деталь, на думку авторів праці «Літературна майстерність письменника», є «водночас виразом “понадчасовості” та “понадпросторовості”», а також його «можна розглядати як символічну парадигму долі однієї людини» [262, с. 152].

Загалом в українців паремії «іти дорогою», «вийти на дорогу» означали мати долю, жити відкрито, достойно, щасливо, не ховаючись від людей. Г. Квітка-Основ'яненко у повісті «Маруся» писав про те, що після сватання сватачі, які «поперев'язувані рушниками», ідуть дорогою, вулицею, «а інші свинячою стежкою, попід плотами мовчки собі ідуть і під плечем, замість хліба святого, несуть гарбуз!» [123, с. 57]. Цікаву поведінку наймита спостерігаємо в оповіданні-казці Ганни Барвінок «Чорт у кріпацтві», де у фіналі «наймит справді мов божевільний дрегнув із поля додому, не вгледів і дороги, манівцем так і стрибає» [11, с. 131]. «Манівцем» тікав чорт-наймит із кріпацтва, бо не був людиною, аби відповідати людським чеснотам і «дорогу» шукати. Мотив втрати права з гідністю ходити «вулицею, дорогою» простежується і в оповіданні Ганни Барвінок «Домонтар», коли, ображений двома поселянами, Грицько Шугай із серцем каже дружині: «Не піду довіку в село (тобто на вулицю, на дорогу, до людей. — Ж. Я.): нехай воно їм западеться, опріч святої церкви» [11, с. 106].

Людина, яка перебуває в дорозі, також мислиться «межовою особою». У народному баченні вона усвідомлюється на деякий час «чужою» навіть у

родинному колі. Іншими словами, відбувається процес «міфологізації» подорожнього, гостя, які (про що згадувалося вище) уявляються представниками іншого світу (як і в календарній обрядовості полазник, русалка, Куст і т. п.). Тому виряджання в дорогу часто обставляється ритуально і співвідноситься з переходом в іншу реальність, на «той» світ. Дуже чітко це простежується за оповіданням Ганни Барвінок «Домонтар» в епізоді, коли Палажка збирає свого чоловіка Грицька Шугая до Криму з чумаками: «Тільки Палажка мов мерця оплакала: бліда-бліда і губ не розціпить. Чи робить, чи ні, а все мов піт чохлою витирає, і первачечка не веселить; доня плаче, а вона коли-не-коли попхне колиску за вервечку» [11, с. 96]. Переживання героїні після того, як чоловік вирушив у дорогу, нагадують такі, які відчуваються при втраті найріднішої людини. У неї «серце так ниє, в хаті сумно, крізь землю б пішла; не хочеться за діло взятись, наче не її руки, — усе так неспірно, недотепно роблять, як тії панщане, мовляв і не знає що до чого, — так журба пришибла; де той розум, де та сила поділась! Усе з собою Грицько забрав у дорогу!» [11, с. 97].

Аспект «відчуження» подорожнього від роду у вищезазначеному творі трансформовано відображено в частині, коли йдеться про повернення чумаків із Криму: «Позирали на народ якомсь по-орлиному. Вихудли, пообпалювались в дорозі на тих степових вітрах, не бувавши в хаті від самої весни, то тепер здавались ніби чужими людьми» [11, с. 103]. Як і в народному баченні, подорожній (жебрак, гість, чумака, кобзар, старець і т. п.) — представник і «цього», і «того» світу, тому завжди в пошані, а обдаровування їх, особливо у поминальні дні, — це все одно що «обдаровування» померлих (одна із ритуалізованих обрядодій культу предків).

У першій вищезгаданій семантичній групі дорога часто корелює із архетипним символом долі. Особливо яскраво це відображено і в інших творах Ганни Барвінок, де життєва дорога-доля часто називається по-народному «тропою», як, наприклад, у «Русалці»: «Як же її набігти, цієї щасливої тропи? Ніхто не скаже. Вірить народ, що пробігає вона й через панські будинки, і через найубожчі хатки; натрапляють на неї навіть і старці, і бурлаки безрідні. І хто з

такими людьми в спілці, то й той через їх щасливий. Не багатством тут діється, а тим, що, набігши тропи, треба її держатись» [11, с. 215]; або й інші роздуми авторки із цього твору: «Хоч моя русалка й казала, що “набігла тропи”, але я думаю, що тієї тропи їй ще доведеться набігти, а саме як піде заміж» [11, с. 230]. Не оминає увагою письменниця і «многотрудності» такої жіночої дороги-долі, бо із заміжжя, як резюмує вона, «починається справжнє, хоч здебільшого нещасливе життя нашої сільської жінки».

Такий висновок ніби відсторонює, позиціонує авторку від самого тексту, яка у цьому творі виступає одночасно й наратором, а читача «примушує» згадати, що маємо справу не з фольклорним твором, а літературним, настільки високий ступінь різнорівневих рецептивних зв'язків із народною творчістю у ньому задіяно.

Показовим щодо окресленої семантики архетипного образу дороги є оповідання Ганни Барвінок «Треба набігти тропи», що вже самою назвою тяжіє до аналізованої символіки: «Моя трудна путь настала. Тепер треба набігти тропи. Єсть, кажуть, три доли і три недолі: набіжи тільки тропи!» [11, с. 245]; «От доля! Ніяк не вхоплю тропи!» [11, с. 249]; «Я й сам знаю, що літ мені небагато, та як не вхопиш тропи, дак вони тебе великим тягарем до землі й хилять» [11, с. 260]; «А ми й тепер ще з Меласею живемо. Можна сказати: набігли тропи... Треба всякому чоловікові свою долю піймати да й кохатися в ній. Є доля у всякого, та не набіжить чоловік тропи» [11, с. 252]. Це ж значення «тропи»-долі бачимо і в оповіданні «Забісована дівчина Настуся»: «Грицько ніяк не вхопить тропи» [11, с. 268]. Про нещасливу дорогу-долю йдеться в оповіданні «Не було змалку, не буде й до'станку», де героїня «всю доріженьку сльозами злила — оплакала свою долю...» [11, с. 69].

Паремія «збитися з дороги» означала зійти з такого доленосного життєвого шляху — мати нещасливу долю. В оповіданні Ганни Барвінок «Королівщина» народнопісенний мотив із таким значенням вплітається в оповідну канву головної героїні, відображаючи її душевний стан:

Ой пійду я лісом-бором,

Та й стану я під явором.  
Явороньку зелененький,  
Пропав мій вік молоденький [11, с. 286].

І далі продовжується нарація: «Так, панієчко моя, і я пішла лісом-бором... Коли б же то справді, а то проміж людьми наче в лісі-бору тинялась...» [11, с. 286]. Ліричне «лісом-бором» як лиха доля тут протиставляється «дорозі» як долі щасливій.

Архетипний образ *дороги* наскрізно присутній в оповіданні О. Стороженка «Закоханий чорт». Всі три наявні у творі оповідачі у прямому та переносному значенні перебувають у дорозі. Автор, який виступає тут початковим наратором (у перших двох частинах) пише про себе, що був у рідному краю «поки ріс», а після того, «як оддали у службу, так і пішов, не по своїй волі, блукати по світу, як те перекотиполе, що вітер носить по степах: котишся, котишся, поки не зупинить тебе доля або не притопче лихо» [273, с. 75], тому мандри були його звичною справою. Так, подорожуючи по Харківщині, у «трахтирі», де чекає на перекладних коней, він зустрічає основного наратора, старого сліпого діда. Цей «дід», за словами «хазяйки», «увесь свій вік вештається по світу». Втративши родину, дім, він є «вічним подорожуючим» (наразі йде «у Павлоград»), а для людей — гостем (спочатку бандуристом, потім — оповідачем, бо вже голос втратив і бандуру нездужає носити), якому не відмовляють у притулку та шматку хліба, шануючи таким способом культ предків. Не «домуючим» майже до самої старості запорожцем був і його дід Кирило Келеп — головний герой твору, на одній із життєвих історій якого побудований сюжет оповідання: «Уже немолодим прийшов він на Береку, одруживсь і збудував собі хату», і хоч жив «трохи не сто год», а «деколи сяде на коня і охляп поїде у Харків» [273, с. 81].

Дорога як полісемантичний архетипний образ мислилась по-різному у житті людини, часто символізуючи у ньому переломний момент, бо нею може щось або хтось відходити із її долі, тому вона відповідно пов'язана із втратами, розлукою, як в оповіданні Ганни Барвінок «Перемогла»: «Світ широкий — знайде собі. Як піде з села, так і закрийється плечима й очима» [11, с. 151]. І хоч саме слово

«дорога» чи його синонім тут не звучить, проте за паремією вгадується дуже прозоро. Аналогічно — зі шляху-дороги може й хтось (або щось) доленосне приходити. Скажімо, старости, як у «Марусі» Г. Квітки-Основ'яненка приходять «з землі турецької», «з дальньої дороги» [123, с. 50]. У цій же повісті дорога головної героїні «в город» і назад у підтексті розуміється як переломний, вирішальний момент у житті дівчини, адже саме на цьому шляху (межовій зоні) Маруся і Василь визначаються зі своїми почуттями. Чи не це, за народними віруваннями, могло вплинути й на їхню подальшу долю?

➤ У народній традиції можемо апелювати тут до кардинально різних трактувань. Дорога, як зазначалося, — межова зона між «тим» і «цим» світом. Тому, за повір'ями, тут завжди відчувається вплив потойбіччя, предків. Наприклад, на весілля чи інші веселі гостини, за звичаєм, ніколи не запрошують на дорозі, а тільки в хаті й часто (регіонально) з хлібом. На Хмельниччині побуває навіть прислів'я: «Просили на дорозі, щоб не були на порозі» [4]. З іншого боку, коли в родині помирали діти, то при народженні наступної дитини за хрещеного батька чи матір їй брали першого(у), хто зустрінеться на дорозі, оскільки ця людина вважається посланцем із «того» світу, і вона тепер ставала покровителем дитини, її захисником. В енциклопедичному словнику «Славянские древности» (стаття І. Сєдакової) описано й інший спосіб зберегти дитині життя, пов'язаний із символікою дороги: «Залишання новонародженого на дорозі батьками, у яких “не держаться діти”, направлене на те, щоб його знайшов випадковий перехожий, подорожній і передав йому свою життєздатність й удачу» [261, с. 358].

Зрештою, якщо повернутися до вищезазначеної повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка, то можна помітити, що дорога не тільки «звела», але й розлучила закоханих. Адже якби Василь не поїхав «на службу» (у дорогу) та не залишив дівчину, то, за причинно-наслідковим зв'язком подій, і не сталося б з нею нещастя. Зі слів героїні «не плач, Василечку, [...] у дорозі і незчуєшся, як і спасівка настане, тоді вернешся сюди, і будемо укупці» [123, с. 67] дорога постає ще й як лімінальна зона часопростору. При подоланні відстані швидко проминає



час, але це шлях «многотрудний», важкий і для людини небезпечний. Тому герой оповідання Ганни Барвінок «Треба набігти тропи» ніби відгоджується словами «Я кажу: “Дайте вичуняти послі туги, послі хороби і послі дороги! Дайте відпочину!”» [11, с. 251], з яких видно, що у народній свідомості подолання шляху за важкістю стоїть в одному ряду із подоланням «туги» та фізичної хвороби, адже це фактично «змагання» із впливом потойбіччя. У такій дорозі важлива допомога та підтримка побратима чи когось із близьких. Тому в оповіданні Ганни Барвінок «Домонтар», виряджаючи старого титаря зібрати грошей «попросом» на нову церкву, «панотець» із надією звертається до Грицька Шугая: «Одного його послати не можна в таку дорогу, а товариша йому не доберу я, oprіч тебе, Грицьку» [11, с. 110].

Перебування когось із родини у дорозі завжди викликало тривогу, бо людина за народним баченням, вразливіша до незгод та випробувань поза домом. Через це Палажка із твору Ганни Барвінок «Домонтар» навіть у сні думає про чоловіка і, проснувшись, не заспокоюється: «Прокинулась, коли ж нема коло неї нікого! Він у дорозі!» [11, с. 98].

Бачимо, що в оповіданнях окресленого періоду, як і у фольклорних наративах, подолання мандрівником шляху є фактично подвигом (через це спочатку і зневажають односельці Грицька Шугая із вищезгаданого твору за малодушшя і повернення із чумакування).

Своєрідним обрамленням твору є мотив шляху-дороги (та подорожніх) в оповіданні П. Куліша «Про злодія у селі Гаківниці» [176, с. 181–192]. Дещо містичним видається нам епізод про «вилікування» від злодійства головного героя випадком, коли він не зміг втекти із кладовища (фактично, від предків) після пограбування церкви. Спираючись на давній (дохристиянський) світогляд, письменник зачіпає у творі проблеми морально-побутового, світоглядного, міфологічного та філософського характеру.

➤ *За народними уявленнями, випробування, які чекали подорожнього на шляху, могли призвести до того, що він не повертався, потрапляючи через якусь лиху пригоду на «той» світ (а в казках — «тридев'яте» чи «тридесяте» царство,*

куди часто й намагався потрапити, проходячи випробування, для досягнення мети). Не випадково у нас до сьогодні побутує звичай сідати у хаті перед далекою чи невідомою дорогою, про що писав Іван Огієнко (Митрополит Іларіон) в історично-релігійній монографії «Дохристиянські вірування українського народу»: «Перед далекою дорогою треба всім, хто в хаті, конче посідати, щоб усе добре сідало» [208, с. 218]. Очевидно, що «засиджування» місця символізувало й щасливе повернення. А от в якій хаті була дівчина на виданні, то бодай на хвилину мав присісти кожен сторонній, хто заходив у хату «з дороги», «аби старости сідали». Ця прикмета простежується в усіх регіонах України. Серед заборон, пов'язаних з дорогою, варто згадати такі: не можна пришивати щось до одягу людини, яка вирушає в путь цього дня — «зашиєш дорогу», щось обов'язково трапиться.

Збереглися в Україні й більш архаїчні звичаї, пов'язані з цим. Так, мешканка поліського с. Рокитне (Рівненська обл.) М. І. Царук розповіла: «Як ми приїзжали додому в гості і виходимо з хати, мати обов'язково ставала до печі спиною, затуляла, щоб тяга ніяка не була. А ми виходимо — повинні поторгатися за кочерги (вони стояли біля печі), щоб щаслива дорога була» [3]. Піч-мати — відома як берегиня роду, тому затуляли протяг з печі, «щоб нікого з роду не витягло» [3], а діти, аби повертатися до домівки, бралися за рогачі. Саме з цієї причини, мабуть, піч і вважається захисницею подорожніх. На Рокитнівщині ще роблять так: аби допомогти людині, яка затрималася в дорозі, або худобі, яка заблукала, господиня розтоплює піч, і коли піде дим, то «відкривають верхнюю заслінку і гукають: “Дим угору, а батько додому!”» [3], якщо довго не повертається саме він. Дим із родинного вогнища тут виконує магічну функцію, сприяє поверненню до рідної домівки.

Часто залежно від того, куди і з якою метою йшли, по дорозі виконували визначені ритуальні дії або дотримувалися певних табу. Наприклад, по непочату воду йшли тільки до сходу сонця і в жодному разі ні з ким не віталися; йдучи назад, ні за яких умов не оглядалися, бо від цього вода втрачала свої лікувальні магічні властивості. Подібні обрядодії виконувалися під час окремих календарних

свят. Скажімо, ні з ким не говорили і не віталися, йдучи до схід сонця збирати юр'ївську росу. Подібних заборон (не оглядатися) дотримувалися, повертаючись із купальського свята, а особливо ті, кому, за переказами, вдалося знайти квітку папороті і т. п. [4].

У народі існує низка спеціальних замовлянь, молитов та побажань у дорогу. Найкоротші та, як вважається, найдієвіші, що вживаються, мабуть, у всіх регіонах, це християнські: «З Богом!», «Дай, Боже, у добрий час!», «Господи, пострічай, Матінко Божя і всі святі!», «Господи Боже, щастя і пострічай!» і подібні; а також більш поширені: «Іду в дорогу — Мати Божя на порозі, ангели по боках, а я в Ісуса Христа в руках. Середя в середі — Мати Божя впереді. Що Матері Божій від Ісуса Христа, те й мені на цій дорозі. Во ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа. Амінь» [4]. Часто про покровительство в дорозі просили й «ангела-хранителя».

Також повсюдно існує пересторога не вертатися, коли щось забув. За повір'ям, це на невдачу. Проте, коли без цього неможливо обійтися, то при виході з дому вдруге треба обов'язково зазирнути у дзеркало, яке нейтралізує можливість невдачі, будучи пов'язане із потойбіччям, «стирає» інформацію про перший вихід. На Поліссі здавна побутував звичай після від'їзду близької людини прасувати рушник, «щоб дорога була гладенька» [3]. Рушник, як відомо, один із найдавніших аналогів дороги. Також дуже поширеним є звичай не прибирати у хаті (іноді навіть зі столу), доки близькі (або гості) не дістануться туди, куди вирушали. Звичайно, час при цьому вираховується приблизно, адже раніше способів повідомити про це не було.

Напевне, тому що дорога, шлях завжди у свідомості слов'ян поєднувалися з небезпеками, на місці їх проходження ніколи не споруджували житла, навіть на стежці, адже це — зони міжсвіття, життя у такій оселі могло бути неспокійним, і люди могли довго не затримуватись, «проходити» — передчасно померати.

Перехрестя — особливо небезпечна для людини зона. Усе негативне тут, як правило, концентрується і виявляється з більшою силою, ніж деінде. Багато

*обрядових дій пов'язані із проходженням цієї лімінальної зони. Це місце виконання лікувальних та інших магічно-ритуальних обрядів. Перехрестя у міфологічній свідомості — це й місце скупчення ворожих людині істот та сил (наприклад, відьом), як і Лисі гори. Тому замовлені знахарями вода, яйце чи інші предмети залишають на роздоріжжі саме цим представникам, бо люди намагалися оминати цю зону навіть удень, а тим більше вночі, особливо опівночі (сакральний час, коли активізувалися потойбічні сили). Як розповідають на Рокитнівщині, «сюди виливали воду хворі після миття у Чистий четвер, аби позбутися хвороби, а злі люди могли вилити й воду, якою обмивали покійника» [3]. Вода ж, як відомо, здатна перебирати, «змивати» весь негатив, а також передавати його.*

*За свідченням дослідника М. Красікова, «на Харківщині є й таке повір'я: щоб позбутися небажаного гостя, зробити так, щоб він більше не приходив, треба підмести у хаті одразу після того, як він піде, і віднести сміття на перехрестя» [149, с. 38]. Відповідно, зрозумілою є заборона будь-що піднімати на перехресті, якщо це навіть гроші чи цінні речі, оскільки разом з ними можна «підняти» хворобу чи якісь інші прикrostі. Під час поховального обряду на перехрестях процесія, як правило, зупиняється і читають спеціальну молитву, очевидно, з метою нейтралізувати помножений негативний вплив смерті та небезпеки у цій лімінальній зоні.*

Антиподом до життєвого шляху-долі, як згадувалося раніше, є «Божа дорога», як символ переселення душі у світ предків. Це значення архетипного образу й досі побутує в народній свідомості. Рецепція його досить чітко простежується в авторській прозі доби романтизму. Скажімо, Наум Дрот із повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся», розраджуючи дружину в кінці життя та збираючись у «Божу дорогу», втішається тим, що «і наша Маруся нас тамечки зустріне» [123, с. 78].

Особливо виразно звучить цей мотив у творах Ганни Барвінок: «...Стою, було, в сінях, слізно плачу, а до її й не по ткнулась, щоб на Божій дорозі її не спиняти, її покою не рушити» [11, с. 72]; «Припала до його, да на останній дорозі поговорила, як із живим» [11, с. 75] (оповідання «Не було змалку — не буде й

до'станку»); «Сім неділь не добула до другого року, як прийшов до мене тяжкий лист од батька, що мати вже одійшла на Божу дорогу, на спочивок» [11, с. 158] (оповідання «Перемогла»); «Був на останній дорозі і мені не сказав» [11, с. 222] (оповідання «Русалка»); «Я й чоловіка гаразд не розпізнала: швидко вмер, як ми побралися. Тут він ступив на Божу дорогу, а тут слідом і вони обойко одійшли на Божу путь» [11, с. 262] (оповідання «Молодича боротьба»). Це значення дороги як архетипного образу тісно пов'язане із родинною обрядовістю українців — родильною, весільною та особливо поховальною.

➤ *Про дитину, яка має невдовзі народитися, кажуть, що вона «стоїть на дорозі». Так само «межовою» особою є й породілля, вона теж знаходиться «у дорозі», оскільки при пологах, коли дитина приходить з «того» світу, вона, маючи безпосередній стосунок до нього, може померти, «відійти». При перших пологах це ще й ініціаційний момент, оскільки вона набирає статусу матері та її стан, відповідно, дуже нестійкий [261, с. 358].*

*Весільний обряд більше пов'язаний із переходом дороги. Про це згадаємо нижче. А от у поховальному обряді цей символ, мабуть, найбільш обрядово обставлений. До прикладу, повільне просування дорогою до цвинтаря означає плавність, безперешкодність долання лімінальної зони міжсвіття, переселення душі на «той» світ. Тому, мабуть, у давнину для поховального обряду використовували саме волів, а не коней. Дослідниця Г. Лозко зазначає, що із кладовища на окремих територіях поверталися «задом наперед», аби покійнику не показувати дороги назад [193, с. 404].*

*Дуже показовою є вже згадувана символіка полотна (рушника) як дороги. Найпоширеніший варіант тлумачення снів (адже вважається, що у сні душа також долає лімінальну зону, тому легко може спілкуватися як з живими, так і з померлими): полотно бачити уві сні пророчить шлях, дорогу. Ця дорога може бути різною: може означати зміну (хоча б тимчасову) місця перебування, бути пов'язана з радісною подією, початком нової справи, а може означати й дорогу у потойбіччя. На думку В. Войтовича, «порушення цілісності полотна (коли рушник перерізати, перервати нитку при його виготовленні) асоціювалося з*

*припиненням просування людини життєвим шляхом (умре жінка) або принаймні його щасливим відтинком (той, чиї рушники, не буде щасливий)» [47, с. 165].*

У прозі аналізованого періоду відображено також і символічний статус «переходу» дороги та «стрічі» на дорозі, що у народній свідомості трансформується із реального стану в знаковий (як життєва дорога-доля) і має значення зурочення, принесення нещастя або навпаки. Скажімо, в оповіданні Ганни Барвінок «Нешаслива доля» Степанида, втішаючи Катрю, запитує: «Чи не перейшло тобі, — кажу, — що дороги? Чи, може, що недобре наглянуло?» [11, с. 90]

Зокрема, В. Івашків потрактував такий момент зустрічі на дорозі, описаний у романі П. Куліша «Чорна рада»: «Відтак коли на початку твору письменник дуже стисло написав, що Шрам із сином звернули з Білогородського шляху на стежку, щоб безперешкодно потрапити на хутір Хмарище до свого приятеля Череваня, то дорогу до Києва для поклоніння тамтешнім святиням і зустрічі з гетьманом Сомком йому та його супутникам перешкодила група людей, яких, як виявилось, частував козак, у якого народився син. За народними уявленнями, це було поганим знаком, бо “зустріч із священиком, вагітною і жінкою, яка недавно народила, похоронною процесією” (автор спирається на статтю О. Левкієвської “Дорога” — “Славянские древности”, Т. 2. — Ж. Я.), віщувала невдачу» [111, с. 202], якою стало виписане в романі соціальне протистояння, що вирішилося не на користь Україні.

Загалом, як зазначив В. Івашків, у творі образ дороги «набирає різних модифікацій — спершу це стежка з Павлочі до Хмарища (у текстах 1857 року уже Білогородський шлях), далі дорога до Києва [...], потім до Ніжина [...] на “чорну раду”, а після неї дороги героїв розходяться: одні повертаються, щоб загинути (Шрам чи Шрамко), інші, щоб назавжди зникнути з українських теренів (Кирило Тур та Богдан Черногор через Хмарище вирушають у Черногорію), а головні романні (не історичні) персонажі Петро і Леся, повернувшись додому різними шляхами, таки поєднують свої долі уже в контексті хутірного затишку й спокою» [111, с. 204]. Далі автор статті резюмує, що «саме через образ дороги й

прочитується основна концептуальна спрямованість роману, що пролягає через питання вибору між патріотичним, загальнонаціональним та особистим, родинним» [111, с. 204]. Справді, П. Куліш, спонукуваний часом та ідеями національного відродження, дуже чітко розмежовує, можна сказати, протиставляє ці поняття (родину й родинні інтереси та батьківщину й державні інтереси) на прикладі головних героїв твору. Проте ці поняття можуть бути й поєднувані, адже тільки в національно свідомій родині формуються патріоти, які завжди готові стати на захист своєї землі.

З іншого боку, В. Івашків у своїх роздумах суголосно з В. Петровим не заперечив і думку про те, що таким завершенням твору письменник ствердив свою «хутірську філософію», означивши хутір як «острів блаженних» (В. Петров), як ідеальний простір національного буття [111, с. 205].

Отже, дороги (шляхи) описані в романі — це загалом топос України, адже, коли їх продовжити, то вони проляжуть через її територію і перетинаються у її серці — Києві.

➤ *Перехід дороги тлумачився у народі як засіб забирання здоров'я, долі, щастя родючості. Особливо коли дорогу переходять з поганими думками чи «нечисті» люди. В. Войтович зазначає, що «відьму можна було розпізнати по тому, що вона вночі перебігає дорогу з розпущеним волоссям (Полісся); у корів забирає молоко, переходячи їм дорогу з порожнім відром. Щоб наврочити молодим, чаклуни переходили дорогу весільному поїзду. На дорозі, як і на межі, не можна спати, щоб не бути задавленим нечистою силою, не можна також сидіти, голосно співати або кричати» [47, с. 165].*

*Що ж стосується взагалі переходу дороги, то є люди «погані на перехід» і «добрі на перехід». Зустрічна людина «поганими очима» може зурочити і дитину, і дорослого, якщо вони не захищені відповідними оберегами або під час такої зустрічі не були виконані відповідні захисні дії (наприклад, залізна шпилька на одязі, а залізо, як трактувалося, здатне втягувати та нейтралізувати негативну енергію; червона нитка на руці або під коліном з цією ж метою; натільний хрест або ж просто «скручена» у кишені дуля, спльовування услід і*

т. ін.). Знаково-речових оберегів від «лихого ока» під час дорожніх зустрічей у народі є надзвичайно багато, і всі вони носять універсальний характер — захисту. «Стрічними» особами чи істотами можуть бути: людина, найчастіше жінка, з пустим відром, або просто перша зустрічна людина жіночої статі, чорний кіт, а надто коли переходить дорогу; як не дивно, але у цей перелік потрапив і священник, чернець. Причиною такого ставлення українців до духовної особи, на думку М. Красікова, є повір'я про те, що «при зустрічі з попом плювати двічі, вважалося, що поблизу священника завжди знаходиться диявол» [149, с. 37]. Тобто, плювання або дуля услід батюшці — це, власне, зовсім не на адресу священника.

Має місце символіка «стрічі» на дорозі й у родинній обрядовості, найбільше — під час весільного та поховального обрядів, взятих окремо або у взаємозв'язку.

Під час весільного обряду у найбільшій небезпеці в дорозі перебувають головні учасники «обряду переходу» — молоді. Тому під час руху весільного поїзда дорогою перед молодими не можна не лише дороги переходити, але і стояти їм на дорозі. Не можна у цей час проходити між молодими — за повір'ям, це здатне спровокувати їх розлучення. Будь-які перешкоди по дорозі до церкви або із церкви додому — погані знаки. Добрим знаком є лише «перезва» із хлібом та квітами на дорозі, що віщувало родині достаток і процвітання, за неї віддячували могоричем, або грішми [4]. Серед народу майже у кожному населеному пункті можна почути напівлегендарні та повчально-застережливі розповіді про те, як коли їхали молоді, «впало колесо» («спіткнувся або впав кінь», «у молодої з голови впав вінок») і подібні. Саме через це шлюб виявився невдалим, нетривалим або хтось із подружжя до року овдовів. З усіх цих причин весільна дорога — це зона прогнозування подружнього життя на майбутнє. Недарма усі пересування молодих були суворо регламентовані. Навіть обхід села з друзками під час запрошення на весілля мав відбуватися за певними правилами. Наприклад, згідно з дослідженням М. Красікова, «на Сумщині молоду водили на перехрестя, тричі крутили, а потім вона повинна була обійти все село і в жодному разі не



вертатися тією ж дорогою. І в подальших актах весілля табу на проходження двічі однією дорогою дотримувалися чітко: навіть з-за столу не можна молодим було вийти у той бік, у який заходили» [149, с. 35]. І це пояснюється тим, що лімінальні особи не повинні повертатися у попередній стан. Слушною є також думка згаданого дослідника про те, що «весільний поїзд після вінчання їде іншою дорогою, щоб збити зі шляху смерть, хвороби і нещастя, які чекають на молодих; з цієї самої причини іншою дорогою хрещені батьки повинні повертатися з дитиною після її хрещення» [149, с. 35], та ще й (на Рокитнівщині) через міст, з якого у річку (теж зона міжсвіття) кидають шматок хліба із сіллю [3], таким способом ніби відрізаючи зв'язок дитини із «тим» світом та утверджуючи його буття у «цьому» (хліб — жертва, сіль — нейтралізація впливу). До цієї ж групи обрядів, що й досі побутує на Поліссі, очевидно, можна віднести й обряд «зарубування порогу» перед тим, як дитину несли «до хреста» (клали на поріг і тричі біля неї вдаряли лезом об поріг, аби відсікти їй дорогу на «той» світ), а, повернувшись «від хреста», передавали дитину через вікно, тобто іншим шляхом, взагалі оминаючи лімінальну зону [3].

У цьому ж семантичному полі можна прокоментувати й інші родинні обряди. На більшості території України побутує звичай: як тільки молода виїхала зі свого двору по дорозі до шлюбу (їй, до речі, не можна обертатися), ворота одразу зачиняються, щоб вона не поверталася назад, а жила з чоловіком. Цей обряд можна прокоментувати як відхід від роду. Аналогічні дії спостерігаємо у поховальному обряді: лише винесли з двору домовину і за нею вийшли всі учасники процесії, теж відразу зачиняють ворота, а іноді ще й зав'язують рушником — щоб у хаті незабаром знову не було покійника і аби померлий «не повертався», не турбував живих. Коли ж, наприклад, проводжають юнака до війська, то всі двері й ворота ще довго після його від'їзду тримають відкритими, що символізувало щасливе повернення.

В окремих обрядодіях символічне навантаження мали й суб'єкти переходу дороги. У передшлюбній весільній пісні на Поліссі співають:

*Ой ви лютіє вороги,*

*Не переходьте дороги,  
Да нехай перейде Господь Бог,  
А за Господом батько мой,  
А за батечком ясна зоря,  
А за зорею мати моя.  
Да нехай перейде зориця,  
А за зорицями сестриці [3].*

*Аналогічний за змістом варіант побутує й на Славутчині (Хмельницька обл.):*

*Ой з дороги люде добрії, з дороги,  
Та не переходьте дороги,  
Та нехай перейде родина,  
Щоб була щасливая година.  
Та нехай перейде рідна мати,  
Щоб щасливо діточок звінчати[4].*

*Отже, дорогу молодим можуть перейти лише найрідніші, які завжди бажають їм лише добра, — символічна матеріалізація думки.*

*Особливо в народі стежать, аби весільяни не переходили дорогу покійнику, і навпаки, аби поховальна процесія не переходила дорогу весільній, оскільки з обох сторін це може викликати негативні наслідки, адже і для молодих, і для померлої людини це додання зони міжсвіття, перехід до нової форми життя, тому дбають, щоб у ньому не було перешкод.*

*Зустріч двох весільних поїздів (або перехід дороги однією процесією іншій) також вважається поганою прикметою: одна з пар розійдеться або хтось із молодих помре. З цієї ж причини не прийнято справляти весілля в один день братам чи сестрам, бо хтось «забирає чужу долю» і один із шлюбів обов'язково буде нещасливим. В основі таких і подібних уявлень лежить трактування про негативну семантику подвійності, що найбільш загострюється при зустрічі двох тотожних за ритуальним чи соціальним статусом осіб, до переліку яких можна додати сватів, що йдуть сватати дівчину, породіль, які в один день народили дітей і т. п. Згідно з дослідженням М. Красікова, «у південних слов'ян зустрічі сватів на дорозі з села в село закінчувалися бійками» [149, с. 37]. Але у багатьох українських селах зустріч двох весільних процесій не вважається поганою*

прикметою. Проте певний ритуал при таких зустрічах обов'язково виконується: з обох весільних поїздів виходять свати, перев'язані рушниками, вітаються і пригощають один одного могоричем з побажаннями добра і щастя молодим, очевидно, з метою нейтралізувати негативний вплив зустрічі позитивними словесними формулами — якщо подякувати долі за зустріч, то нічого поганого не може статися. Подекуди до обопільної трапези долучаються й інші весільяни, дякуючи один одному за частування та добрі побажання. На Славутчині (Хмельницька обл.), наприклад, якщо при запрошенні на весілля зустрічаються на дорозі молоді з одного чи й різних весіль (хоч цього намагалися уникати), то обмінювалися калачиками, які, зав'язані у хустині, носили старша дружка чи старший дружба, тим самим ніби об'єднуючись і знову ж таки нейтралізуючи вплив «стрічі», переходу [4].

Щодо зустрічі з поховальною процесією, то, вважається, що це віщує біду. Особливо небезпечною є зустріч весільної та поховальної процесій. Утім, і тут є певні ритуалізовані дії-обереги, які дають змогу «правильно розійтись», знешкодивши негативний вплив зустрічі. Наприклад, перед поховальною процесією потрібно зупинитися, зійти набік, з пошаною провести покійника, побажати легкої дороги і попросити у нього благословення.

Зважаючи на вищезазначене, можемо стверджувати, що авторська проза 30–60-х років XIX століття у своїх рецепціях із фольклором та народним світобаченням загалом спадково відображує окремі символічні константи дороги як архетипного образу.

### *Ворота*

В авторській прозі 30–60-х років XIX століття архетипний образ воріт генетично походить із усної традиції також як полісемантичний. Його значення можемо трактувати через пояснення описаних у творах ритуалів, народних звичаїв, обрядів. Саме тому в етнолінгвістичному словнику «Славянские древности» (стаття Л. Виноградової та С. Толстої) цей образ тлумачиться як «об'єкт і локус ритуалів, пов'язаних із символікою межі між своїм простором (оселею і двором) та “чужим” світом» [41, с. 438].

➤ *За логікою причинно-наслідкового зв'язку можемо визначити символіку воріт від дверей, оскільки спочатку виникло житло, яке зачинялося і було замкненим «своїм» простором, у якому стінами та дверима людина відмежовувалася від простору «чужого». Двері разом з порогом (також символом міжсвіття, що апелює до семантики «будівельної жертви») виступають тут зоною переходу, через яку може приходити добро, а може і зло; це і межа між «тим» і «цим» світом.*

*Пізніше, із розвитком культури, людина розширила сферу свого побутування. Біля житла з'явилися господарські будівлі, подвір'я, яке знову ж таки обгородили, і не лише з практичних міркувань. Ця огорожа мала й магічно-символічне значення: захистити себе, родину, тварин від впливу «чужого» світу. Єдиним отвором, де порушувалася цілісність цієї межі, були ворота (та у їх комплексі хвіртка — для повсякденного особистого вжитку). Як зазначає з цього приводу Г. Лозко, «за давніх язичницьких часів огорожа виконувала насамперед роль магічного оберега — це було замкнуте коло, куди не могла проникнути зла сила. Тому в деяких регіонах і до сьогодні зберігся звичай не тримати довго відчиненими ворота чи хвіртку, а зачиняти їх швидко, як тільки увійдеш чи в'їдеш у двір» [193, с. 429].*

Символіка воріт тісно пов'язана із архетипним образом дороги, особливо тим його значенням, що стосується культу предків, адже, як і дорога, ворота є лімінальною зоною, межею. Тому в народному світобаченні, яке відображене в обрядах, фольклорі, ритуалізованих діях, можна виділити принаймні п'ять семантичних площин, де найчастіше символічно використовується цей образ: 1) ворота як міфічне міжсвіття; 2) ворота як межова, міжлокусна, з'єднуюча складова концепту «Дім — Поле — Храм» (якраз це значення найбільш пов'язане з архетипним образом дороги); 3) ворота в побутово-повсякденній звичаєвості; 4) ворота як символ міжсвіття у родинній обрядовості; 5) ворота як міфема календарних обрядів.

➤ *Стосовного першого значення (ворота як міфічне міжсвіття), то його, спираючись на народне світобачення, трактує Я. Музиченко у колективній*

монографії «100 образів слов'янської міфології» так: «Щось схоже на мур відділяє світ земний і світ небесний один від одного. Але в мурі є ворота, через які відбувається сполучення між світами. Через міфічні небесні ворота на землю приходить весна, дощ, прилітають птахи. З потойбіччя прибувають птахи і йдуть у вирій також через ворота. Так само, через ворота, наближаються одне до одного наречені» [213, с. 57].

Значення воріт як міфологічного символу міжсвіття є найдавнішим і пізніше наповнює семантичні площини календарної та родинної обрядовості. У християнстві це трансформувалося як світ небесний, Божий, Рай і світ земний, грішний.

У прозових творах аналізованого періоду найчіткіше представлені перші три значеннєві вияви воріт як архетипного образу.

Наприклад, у романі П. Куліша «Чорна рада» такими метафорично-антиномійними світами представлено козацьку вольницю і монастир, куди приходять козаки «спасатись», тобто в кінці життя спокутувати свої гріхи, аби по смерті душа потрапила до раю. Тому досить символічно зображено козацький обряд «прощання зі світом», світом земним, гріховним, де так само символічним міжсвіттям є ворота: «Одчиняються ворота, він увійде туди, а все товариство і вся суєта мирська, з музиками і скоками, і солодкими медами, останеться за ворітьми. А він скоро ввійшов, зараз же черес із себе і оддає на церкву, жупани кармазинові з себе, а надіне волосяну сорочку, да й почав спасатись» [181, с. 65].

➤ Підтвердженням такої символіки воріт є визначення О. Потапенка, який у відповідній статті «Словника символів культури» написав: «Ворота — символ входу в рай (некло), місце, через яке проходить сонце, весна, щастя, радість, душі померлих та ін.; початку шляху (чужого світу), де чекає горе, біда; входу на небеса і земний світ; доброго господаря; оберіг; минулого-майбутнього; початку чогось» [242, с. 51]. Ілюстрацію такого трактування символу воріт знаходимо у карпатській колядці, яку наводить у своїй монографії «Слов'янська міфологія» М. Костомаров:

*Ой вирле, вирле,*

*Сивий соколе!  
Високо сидиш, далеко видиш,  
Сідай ти собі на синім морі:  
На синім морі корабель в воді.  
В тім кораблику троє воротци:  
В перших воротейках місячок світить,  
В других воротойках — сонейко зходить,  
Сам Господь ходит, ключі тримає,  
Ключі тримає — рай одмикає,  
Рай одмикає — душі випускає (і т. д.) [148, с. 74].*

Далі автор коментує, що завдяки християнським впливам до цього тексту додалися слова про те, що не впускали до раю ті душі, які не поважали батьків, ображали старших братів та сестер. Господь, який відчиняє ворота до раю, очевидно, той, який у веснянках «відмикає небо» [148, с. 75]. Космогонічні символи місяця і сонця, які «стоять» кожен у своїх воротах, рефлектують до календарно-часових змін, ворота ж до раю мисляться як межова точка міжсвіття, їх, за колядкою, відмикає Господь. Хоча щодо трактування особи, яка відчиняє ворота, вчені у своїх судженнях не одностайні.

Професор С. Килимник у своїй праці «Український рік у народних звичаях в історичному освітленні» стосовно уявлень про «Небесні ворота» зазначив: «Пращури вірили, що є з Неба на Землю щаслива дорога — міст, що замикається “Небесними ворітьми”. Ці ворота відкриваються на магичні дії й з Неба приходять новонароджені душі; цими ворітьми приходять і богиня весни Лада; цими ворітьми приходять і урожай, щастя й добро; цими ворітьми приходять-повертаються і душі “дідів”, опікунів роду-родини, для догляду за урожаєм... Але цим мостом, через ці ворота, і відходять душі померлих на Небо — у Вирій» [126, кн. 1, с. 161].

Зазначена у «Чорній раді» символіка воріт як архетипного образу пов’язана і з другою семантичною площиною його символічного використання як міжлокусної складової універсального культурологічного концепту «Дім — Поле — Храм». Можна стверджувати, що у цитованому тексті ворота виконують також і функцію межі між локусами «Поле» і «Храм». Будучи у тісному зв’язку із

архетипним образом дороги. Ворота тут символізують початок або завершення шляху (в поданому прикладі життєвого шляху також).

У цьому ж творі П. Куліша з етнографічною достовірністю зображено й ворота на хуторі Хмарище: «А ворота в Череваня не прості, а державські. Замість ушул — рублена башта під гонтовим щитом, і під башту вже дубові ворота, густо од верху до низу цвяховані. Бувало тоді, у ту старовину, таке, що і вдень і вночі сподівайсь лихого гостя — татарина або ляха. Так над ворітьми у башті було й віконце, щоб роздивитись перше, чи впускати гостя до господи, чи ні. Над щитом — гостроверхий гребінь із дубових паль, а округ хутора — годящий вал» [181, с. 38–39]. Ворота тут є не просто межею між названими буттєво-просторовими локусами, але і разом із «годящим валом» — захистом «Дому» від ворогів. Розуміючи такий зв'язок, уже не так безнадійно сприймаються описані у романі події, під час яких подорожні на чолі із полковником Шрамом застають у Києві залишки пожарища, де місцями «на спустошалому дворищі стирчать тільки печі да ворота; а де чи діловання, чи щит над ворітьми, чи яка хоромина, то все те нове, іще й дерево не посиніло» [181, с. 48]. Якщо вистояли піч та ворота, значить відбудовується і все інше, бо піч — це сутнісний центр «Дому», родинне вогнище, а ворота — зв'язок зі світом.

У семантичній площині побутової звичаєвості ворота символізують достаток господарів, їх працелюбство. Хата протягом віків була простором жіночої турботи («Жінка за три кутки хату держить, а чоловік за один» — говорить народне прислів'я), тому за її виглядом судили про господиню, а подвір'я, огорожа, ворота — це сфера діяльності чоловіка як господаря. У зв'язку з цим у народі побутує прислів'я: «Які ворота — такий господар». По воротях часто впізнавали хату, як, до прикладу, в оповіданні Ганни Барвінок «З дороги», де подорожні, «вертаючися, спитали на селі Гальку, і нам показано її хату, додавши: нові великі ворота» [11, с. 37]. Це означало, що тут живуть добрі господарі.

У народній культурній традиції утвердився звичай зустрічати, вітати гостя(ей) на подвір'ї або у господі, а не через ворота і не через поріг (зони міжсвіття), бо гість, — міфічний представник потойбіччя, тому його вітали й

шанували, адже, за віруваннями, представники «того» світу могли впливати на життя людей на «цьому» світі. З цієї самої причини й проводять гостей аж за ворота, як «чужого», зачиняючи за ним браму чи хвіртку. Цей звичай згадано у романі П. Куліша «Чорна рада» в епізоді, де «Брюховецький провів його (князя. — Ж. Я.) аж за ворота» [181, с. 157].

Прикладів прямого використання архетипного образу воріт в аналізованій прозі 30–60-х років ХІХ століття з родинної та календарної обрядовості не знаходимо. Проте у підтексті при описі таких ритуалізованих дійств вони розуміються, оскільки і Г. Квітка-Основ'яненко, і П. Куліш, і Ганна Барвінок та інші тогочасні письменники часто вплітають їх описи у контекст своїх творів. Тому проведемо рецептивну паралель до символіки архетипного образу воріт у народній традиції.

➤ *«Рай», «вирій», «ірій», а пізніше — це й «пекло» — це світ «той», «чужий», куди переселяється душа після смерті. Тому в багатьох регіонах України, зокрема й на Західній, побутує звичай відчиняти настіж ворота, коли народжується дитина і коли людина помирає, аби полегшити перехід душі у «цей» світ і на «той». На самих воротах найчастіше зав'язують рушник (або жіночу намітку, яку зараз замінила хустка) — символ дороги, в тому числі й життєвої. Через це, коли народжувалась дитина, відмикали усі замки, аби полегшити її перехід, а при складних пологах у деяких місцевостях просили священника відчинити «царські врата» у церкві. А от після того, як покійника виносять із подвір'я, ворота чимшвидше зачиняють, «щоби смерть не поверталася». Тому при переході до іншого світу існує й поняття «воріт до Раю», які мають відчинятися перед душею.*

*Символ воріт як лімінальної зони в українській культурній традиції використовували не лише в обрядах, приурочених народженню та смерті, але й у весільному обряді та тих, що означали готовність до одруження — ініціаційних обрядах переходу із однієї вікової групи в іншу, засвідчуючи й зміну соціального статусу. До речі, в Україні дівчата «на порі», тобто готові до одруження, часто розмальовували ворота півниками, калиною, квітами та іншими*



візерунками, що символізувало ще й чесність дівчини. Натомість дівчатам, які не вберегли цноту, хлопці вимащували ворота дьогтем. У смисловому полі шлюбних обрядів ворота — це й символ незайманості дівчини та «свого» і «чужого» роду.

Катерина Борисенко у своїй праці подала матеріал, записаний від вчительки П. Белінської, за яким можна потрактувати семантику символу воріт як прилучення до іншого роду. Після згоди дівчини на шлюб у Борисполі молоді разом ішли запрошувати на сватання: «Тим часом молодий, молода і товариш ходять по селу і просять сусід і знайомих. Як прийдуть до кого, молода входить в хату, а ті стоять за ворітьми. Як молода увійде, стане коло порога, поклониться всім і каже: — Просив батько й мати, і я прошу на хліб, на сіль, на сватанне» [32, с. 151]. Те, що молодий із товаришем залишається за ворітьми — ознака того, що його ще не прийнято до родинної общини дівчини, він ще «чужий». А рідня, розпитуючи, хто її наречений, радіє за неї, схвалює її вибір, таким способом благословляючи шлюб, або може й відмовляти від нього.

У весільному обряді окремих регіонів України у фольклорі й досі знаходимо мотив викрадення або завоювання дівчини, де ворота виступають своєрідним символічним «бастіоном», взявши який, вважали дівчину своєю. При цьому у воротах іноді починалася далеко не символічна бійка, яку з часом залагоджували тим же могоричем або відкупом. Приклади таких обрядових весільних пісень знаходимо у праці Хв. Вовка «Студії з української етнографії та антропології»:

Скриплять-риплять воротечка тисовії,  
Іржуть, іржуть конеченьки воронії.  
Сховай мене, матінко, у комору,  
Щоб не взяли сеї гостоньки мене із собою.  
Не з тим вони, моя донечко, приїхали,  
Щоб без тебе, моя донечко, поїхали,  
Щоб без тебе, моя донечко, поїхали [43, с. 242].

Сьогодні на весіллях часто можна побачити завітчані аркою імпровізовані ворота, крізь які проходять молоді після шлюбу, йдучи на посад. Сприймаються вони перед входом (найчастіше до ресторану) не більше, як красива деталь. Для окремих регіонів традиційним є «замаювати» ворота для зустрічі молодих.

Мабуть, такими уявлялися й ворота до Раю. Проходження через них символізувало не лише зміну соціального статусу самих наречених та їх об'єднання у сім'ю, але й об'єднання двох родин, які після молодих заходять також цими ворітьми для спільної гостини. Фото таких весільних воріт 1980-го року із смт. Олишівка подає В. Борисенко у праці «Весільні звичаї та обряди на Україні» [31, с. 13].

Стосовно використання символу воріт у весільному обряді О. Потапенко у «Словнику символів...» пише, що перед молодими «запалювали вогнище із соломи (цей звичай зберігся на Київщині) для “очищення” молодих. Існував також “воротній могорич”. Місцеві парубки не пропускали весільний поїзд, доки їх не пригощали могоричем» [242, с. 52]. Стосовно першого (запалювання у воротях вогню), то хотілося б доповнити, що подекуди молодий переносив молоду через це символічне вогнище, що означало не лише її очищення (адже вона прийшла із «чужого» світу і чужого роду), але й безперешкодне, легке входження у нову родину. Таким способом вона не ступала, ніби оминала зону переходу, відразу ставала «своєю». До такої ж символіки тяжіє обряд, коли, повертаючись із церкви, охрещену дитину не переносили через поріг, а подавали рідним батькам чи бабі через вікно.

Отже, до заміжжя хлопцям («чужим») був доступ лише «до воріт», а після одруження дівчина уже в якості заміжньої жінки («перероджена») входила в «інші ворота» — світ «чужого» роду, який мав стати «своїм». Цікаво, що під час весільного обряду при виході дівчини зі «своїх» воріт, їх швидко зачиняли, «аби не поверталася», легко прижилася у родині чоловіка (аналогічні дії виконуються і під час поховального обряду — ворота зачиняють відразу ж після винесення покійника із подвір'я, «аби смерть не поверталася»).

Окрім того, після шлюбу у воротях молодих із хлібом-сіллю (символом достатку, життя) зустрічали батьки. При цьому саме тут (у воротях), уже в статусі одружених вони відламували і (за ритуалом) з'їдали перший спільний шматок хліба із сіллю (подекуди — з медом), засвідчуючи цим перед предками, що вони — одна родина.

Символ «небесних воріт» наявний і у календарній обрядовості українців. Ними приходять весна, літо, (пори року), сонце, а з ними — щастя, кохання, новий хліб, достаток. О. Потапенко з цього приводу, апелюючи до думок інших дослідників, зазначає: «На думку О. Потебні, їх (ворота) відчиняє зоря, а небо дає живильну воду. М. Костомаров вважав, що це символічні ворота, крізь які приходять новий хліборобський рік. За даними С. Килимника, через ці магичні ворота іде «і радість-весна, і всетворяще Сонце, і тепло, і урожай, і щастя, здоров'я й добро...» [242, с. 52]. У зв'язку з цим М. Костомаров, С. Килимник та О. Воропай подають у своїх дослідженнях текст гри-веснянки «Воротар», щоправда, з деякими варіантами.

Варто зазначити, що С. Килимник аналізував символ «небесних воріт» не лише з погляду текстологічних особливостей веснянок, але і враховуючи регіональні особливості самих ігор та хороводів, які під їх супровід виконувалися молоддю. Він писав й про те, що «Небесні ворота» відчиняються на Великдень. При цьому дослідник не обмежився лише власними спостереженнями, часто звертаючись до думок інших учених: О. Потебні, М. Костомарова, О. Фаміціна. Наведемо один із прикладів такого посилання: «...Хто ті ворота саме відкриває? Цей образ так і не розкритий остаточно. О. Потебня пов'язує це питання з мітологією (взагалі він великий прихильник і послідовник мітологічної теорії) — він уявляє собі зорю — вона відчиняє небесні ворота та відкриває мости, а небо подає животворну воду в образі дощу та роси, і цю воду ототожнює з медом» [126, кн. 1, с. 242].

Стосовно особи весняного «воротаря» С. Килимник, посилаючись на записи П. Чубинського («...Та Юрай мати кличе, Та подай, матко, ключа Одімкнути небо, випустити росу») та думки М. Грушевського («Перед тим тільки й викликали, виглядали, зустрічали, тепер вона вже тут. Юрій або Юрай, Урай, Рай — це той воротар, що відмикає небо і дощ»), говорить про те, що за окремими народними текстами це міг бути саме св. Юрій (Урай, Рай) [126, кн. 1, с. 305]. Через це й росу на Юрія вважають цілющою. Про те, що це межова міфологічна істота, можемо судити вже з етимологічного аналізу імені (Юрій —

Урай – Рай – Вирій – Ірій). Багато що зі святкування цього дня забулося. Але можна припустити, що Юрій — «воротар» весни-літа (у дуалістичному поділі календарного року на зиму та літо), бо після «відпущеної» роси-води-дощу крізь «небесні ворота» починалося буяння зела.

У посібнику «Український фольклор» І. Руснак наводить подільський варіант веснянки, яку записала 1962 року фольклористка Настя Присяжнюк:

Одчиняймо ворота, ворота,  
Ой дід-Ладо! ворота, ворота.  
Забираймо дівчину, дівчину,  
Ой дід-Ладо! дівчину, дівчину [253, с. 72].

Рефрен «дід-Ладо» свідчить про давність самого тексту, а слова «одчиняймо ворота» та «забираймо дівчину» найімовірніше знову ж таки про викрадення (умикання) її до іншого роду. Мабуть, такі «умикання» у слов'ян відбувалися саме навесні. Дід-Ладо, очевидно, тут — дух-предок, покровитель родини, злагоди, щасливого сімейного життя. У цьому тексті простежується синтез календарних (прихід весни) та шлюбних мотивів.

Досить широко використовувалися ворота як символ межі між світами («тим» і «цим», «своїм» і «чужим») під час ворожінь та інших магичних обрядів протягом календарного року в періоди та свята, коли активізувалася «нечиста сила», відьми і т. п. Скажімо, під час Зелених свят клечання («маєво») — гілки клена, липи та інших дерев, які чіплялися над вікнами та дверима хати, у воротах були оберегом від нечистої сили, а у деяких місцевостях у ворота забивали осикові кілочки, щепки, які також захищали від відьом. З цією ж метою, як зазначає О. Ковальчук, і на Зелені свята, і раніше — на свято Юрія «чіпляли на воротах, парканах, стайнях гілки свяченої верби, обсіпали обійстя і корів маком, малювали дьогтем хрести на воротах, дверях тощо» [134, с. 44].

На Івана Купала оберегом від відьом були жарини чи й попіл від купальського вогнища, який «може служити і доброю охороною від чарівниць, якщо його закопати під воротами огорожі» [134, с. 107].

Мотив відчиняння воріт перед обжинковим вінком, що простежується у відповідних піснях, символізує вітання та шанування нового хліба, урожаю та

*женців як найкращих гостей, котрі приносять у дім достаток, життя, а також завершення у календарному циклі часу збору врожаю:*

*Ой котився віночок  
з широкої ниви  
з женцями молодими.  
Підкотився під ворота:  
– Вийди, пане, за ворота,  
Викуп вінка із золота!.. [32, с. 125]*

*Або:*

*... Ой одчиняй, наш паночку, ворота,  
Несем тобі віночка краще злота [32, с. 125].*

*Викуп за обжинкового вінка, який давався женцям при зустрічі їх у воротах, можна вважати жертвою духам поля за врожай, а не лише вдячністю жнивварям.*

*Напередодні св. Катерини (7 грудня) в Україні побутувало дівоче ворожіння «на долю», коли дівчата варили горщечок каші та, як зійде зоря, йшли із нею до воріт закликати Долю (тобто судженого, який мав бути «із-за воріт», зі світу чужого), після чого кашу закопували під ворітьми як жертву духам (предкам), які мали сприяти вдалому майбутньому заміжжю дівчини.*

Проаналізувавши корпус прозових творів 30–60-х років ХІХ століття, можемо стверджувати, що в цей період, час становлення української літературної прози у ній простежуються різнорівневі трансформації та рецептивні зв'язки із народним нарративом і культурною традицією загалом, в тому числі й на рівні засвоєння архетипних образів. Зокрема, простеживши семантичні паралелі відображення архетипного образу воріт у двох аналізованих системах, спостерігаємо як пряме використання символічно-семантичних аспектів образу, так і таке, яке розуміється у підтексті. «Ворота» стали ремінісценцією української фольклорної традиції в літературі як полісемантичний та поліфункціональний об'єкт, причому значно більше символічний, ніж утилітарний. Стосовно образу воріт варто означити багатовекторність розвитку як самого поняття, так і його символічних кодів. При цьому сам образ мислиться хоч і знаково-багатоликим, проте функціонально однаковим. Це можна простежити, спираючись на

міфологічні уявлення наших предків, а також на конкретні вияви архетипного образу воріт у календарній і родинній обрядовості та фольклорі.

### *Сорочка*

Не так часто, як інші, проте дуже символічно виразно відображено в літературній прозі 30–60-х років XIX століття архетипний образ *сорочки* із семантикою, що повністю походить із народного світогляду. З давніх часів сформувалося уявлення про сорочку як двійника (або замітника) людини, оберега її тіла та душі. Згідно з цими уявленнями, розрізняли багато видів сорочок (щоденні натільні, святкові, обрядові, як хрестильні, вінчальні, смертні і т. п.) та використовували їх як з утилітарною метою, так і символічно, в різних ритуалах.

На рівні смислових контамінацій найчіткіше сорочка як архетипний образ відображена у творах Ганни Барвінок, П. Куліша, О. Стороженка та інших письменників аналізованого періоду.

Дуже змістовно-містким є він, наприклад, в оповіданні Ганни Барвінок «Русалка». Відсутність сорочки у знайденої в житті дівчинки (та ще й на Русальному тижні) зумовило її позасоціумність, — сприйняття не як людської дитини, а як міфічної істоти — русалки: «Так звали всі маленьке, зовсім голеньке дівчатко» [11, с. 215]. Саме те, що дитя (яке, до того ж, уже не було немовлям) блукало без сорочки, породило припущення, що воно нехрещене, а отже, — русалка («Русалкою мене звивають. “Се нехрещена дитина. Русалка та й русалка”») [11, с. 217], адже традиційно в Україні першу сорочечку дитині шили на хрещення.

➤ *Охрестити дитину намагалися якнайшвидше, а при народженні загортали в батькову чи материну сорочку, із них робили й пелюшки. Отже, батьки ніби передавали їй свою любов, силу, вміння і т. п.; подекуди дитину загортали в сорочку найстаріш(ого)ї члена родини, аби й дитина була довговічною. Подібні та інші звичаї існували й в інших слов'янських народів, про що детально описано в етнолінгвістичному словнику «Славянские древности» (стаття О. Узеньової) [283, с. 486]. При цьому спостерігаємо зафіксовану варіативність символічного використання сорочки для новонародженого:*

дитина, замотана у сорочку, безпосередньо зняту з батька, вважалося, буде здоровою та сильною; подекуди в Україні перед хрещенням загортали дитину в батькову сорочку і клали на кожух, «щоб добре росло й щасливе було»; в Білорусії новонародженого пеленали в материну сорочку, біля горловини якої викладали намисто із золотих монет, «щоб діти держались матері» і «щоб демони долі не нагородили його “голою” (бідною) долею»; в Македонії третього вечора після народження дитину старі жінки «на чолі з повитухою» гоїдали дитину «над очагом» у батьковій сорочці; словаки загортали новонароджене дитя у весільну сорочку батька; в Болгарії крізь першу сорочку дитини із замовляннями на здоров'я пропускали залізні «предмети-апотропеї» (обереги); у Сербії з дитини знімали сорочечку через ноги, а не через голову, «щоб не перестало рости», а у болгарів кволим дітям одягали сорочку відразу при народженні, «аби голим не пішло на той світ» [283, с. 486]. Такі ж етнічно-локальні обрядово-ритуальні варіації щодо використання хрестильних, вінчальних сорочок та сорочок, які призначалися «на смерть», зустрічаємо у різних слов'янських народів певних місцевостей. Стаття О. Узеньової містить також інформацію про використання сорочки з магичною метою [283, с. 487].

І хоча пізніше за сюжетом згаданого оповідання Ганни Барвінок дівчинка розповідає, що «таки, видно, була хрещена, бо послі у житі знайшли мою і сорочечку, і поясок: видно, я сама її з себе скинула з нудьги та зо спеки» [11, с. 217], проте перше враження про неї як про русалку виявилось переконливішим і закріпилося у ставленні до дівчинки фактично на все життя. Через це й люди сторонились її, а прихистив «дідусь» (Мудрий Старий), у якого стільки й добра було, що «сорочка драночка на хребті та наопаш латана свитина» [11, с. 217]. Варто відзначити: за оповіданням, дідусева сорочка завжди була чистою, як і сорочечка Оленки-русалки (якій він дав притулок), що символізує чистоту душі, помислів та праведність: «У дідуся, так як і в мене, нікого не було; сам собі й сорочки полоще, і мою уночі випере й повісить, уранці скача і надіне, бо переміни в мене ще довго не було» [11, с. 218].

Прикметно, що в оповіданні знайшов своє відображення звичай, який побутував не лише на всій території України, але й загалом у слов'ян — тримати «на смерть» нову (чисту або й шлюбну) білу сорочку, яка при «переселенні» душі на «той» світ разом з омиванням тіла ніби «стирала» інформацію про життя на «цьому» світі, що в ініціаційних обрядах переходу символізувало «народження» в іншому вимірі та в іншій якості. Зі слів Оленки у творі дізнаємося, що «в дідуся була переміна: в його, oprіч латаної свитини, була й торбина, а там лежала, як він казав, про смерть чиста сорочка...» [11, с. 218], яку героїня й побачила на старому, коли він уже помер: «Дивлюсь, аж на йому й сорочечка-драночка білесенька» [11, с. 222].

В оповіданні «Жидівський кріпак», характеризуючи головного героя, Ганна Барвінок написала, що на ньому була «розхристана сорочка-сопуха і шаровари з голими коліньми» [11, с. 30].

«Сорочка-сопуха» у тлумачних словниках (в тому числі й у словнику Б. Грінченка) пояснюється як дуже брудна, вимашена в сажу, очевидно, що й пошита була із грубого небіленого полотна, а те, що була вона ще й «розхристана», в комплексі з порваними шароварами символізує не лише крайню бідність, але й фізичну та духовну незахищеність і безпорадність, бо знадобилися б хіба для того, «щоб змалювати з їх одежу вбогого Лазаря» [11, с. 33]. У кінцевому епізоді твору проїжджі, «вертаючись», подарували наймиту нову сорочку, чим викликали неабияку радість героя, бо це означало не тільки його зворушеність від обновки, кращий зовнішній вигляд, а й могло символізувати зміни на краще у його майбутньому житті, зміну долі. Адже, як згадувалося, сорочка символічно виступає прообразом самої людини, тому, наприклад, «продати свою сорочку, за повір'ям означає продати своє щастя» [214, с. 421].

Щодо вірогідного прообразу головного героя оповідання «Жидівський кріпак» цікавим є епізод, поданий у статті В. Петрова «Хуторянство і Європа» про подорож П. Куліша та Ганни Барвінок через Україну до Європи 1858 року, де зібрано згадки та щоденникові записи подружжя. Так от, у подорожньому щоденнику Ганни Барвінок є записи, де вона порівнює перебування в



берлінському готелі та у волинській корчмі, і порівняння, звичайно, не на користь останнього. Це був повний контраст, протилежність. Саме там вони зустрілися із «жидівським кріпаком» Остапом, порівнявши характеристику якого в оповіданні та запис у щоденнику письменниці, впізнаємо фактично одну і ту ж саму особу.

➤ Для доказовості вищезазначеного подаємо повністю цитування за статтею В. Петрова: «Важко було б знайти більшу протилежність, як ота корчма на Волині й оця комфортабельна улаштованість берлінського готелю.

Ганна Барвінок зберегла для нас яскравий портрет сторожа з волинської корчми, образ обдертого й залатаного з охриплим голосом Остапа, в брудній сорочці, що годилася б старцеві, в обідраних мокрих постолах. “Во всю жизнь я не видала человеческого существа, доведённого до такого большого унижения!

- Що ти, Остапе, — спрашиваю, — багато жаловання получаєш?

- Ні, я жалування не получаю: я при корчмі сторожем.

- Так ти нічого й не робиш?

- Ні, роблю усе. Їжджу в ліс по дрова, отопляю корчму, дивлюсь за кіньми, за коровами, воду ношу, так куди... уночі, хто приїде... я й за двором дивлюсь”.

Образ Волини, “прекрасной, но разорённой и обезображенной Волини”, зливався в уяві з образом виснаженого, пригніченого безрідного Остапа, у якого немає ніякого майна, окрім подертої свити, “да ещё пояс ременный, которым он был очень крепко подтянут и к которому привешен был большой нож в кожаной похве (ножнах), составлявший всё достояние Остапа!.. Странно видеть подобную замену всякого другого имущества у человека, не имеющего на земле ни брата, ни сестры, ни жены, ни дитяти, ни друга, ни даже приятеля! А Остап ничего этого не имел. Если он имел что-нибудь, чего не носил с собою — то это пана”» [230, с. 197–198].

Співвіднесеність цих записів із оповіданням засвідчують слова письменниці «моє діло бувальщину згадувати» та не змінене навіть ім'я героя (Остап) і його характеристика: «А страшніш од усього був сумний і нещасливий над усе жидівський прислужник. Такої людини мені ще не траплялось бачити. Свита на йому видко колись була сіра. Нитки поділились і вздовж, і впоперек. Уся свитина

була злютована чорними і рудими латками, одна на другій, мов шари землі або глини з попелом. Протерті вони наскрізь: все висить кругом якимись мізерними торочками; все веретище Остапове держалось тільки латками»[11, с. 30]. Далі характеристика ножа «у піхві» та безрідності Остапа повністю співпадає із записами у щоденнику, які навів В. Петров. Справджується і його припущення услід за Ганною Барвінок, що «Остап — гайдамака в потенції», адже він — «человек, который всего сильнее чувствует ненависть и которому, кроме своей жалкой жизни, терять нечего!». І далі у наведених записах зазначено: «Мне постоянно казалось, что у него лежит такая мысль: “Заховаю змію люту коло свого серця, щоб вороги не бачили, як лихо сміється”» [230, с. 378]. І хоч про оповідання в дослідженні вченого нічого не згадано, проте подальша характеристика «жидівського наймита» сприймається як дуже близька до поданої у щоденнику та закінчується словами: «Що я читала про гайдамацтво, — все те на жидівському наймитові тепер мені ввижалося у сій хатині, гидкій і страшній, мов інквізиторська яма» [11, с. 30] та далі при розвитку дії: «Мовчки позирав сей коденський недобиток і жидівський недоїдок на свого ката, мов той воляка в різниці на різничий обух. Здавалось, ніби тільки й ми чули серцем запізнений відгомін гайдамацького гомону, що мовчали люде, мовчали, та й видумали кровоточивую поголоску про царицині свячені ножі й золоту грамоту» [11, с. 32]. Етнографічні подробиці, використані при описі одягу кріпака, жидівської корчми і т. п. посилюють візуальний ефект та збуджують уяву й увагу читача.

Сорочка — це оберіг, тому її часто використовують у ритуалізовано-магічних діях, бо, за словами Я. Музиченко, це «не тільки традиційний одяг, а своєрідне віддзеркалення всесвіту в мініатюрі. Вона теж складається із трьох частин: верхньої (комір), середньої (рукава, пазушки) та нижньої (подолки). Відповідно до цього поділу, на сорочці розміщують орнаменти-обереги» [214, с. 420], тобто зовні, округ отворів-доступів до тіла (і душі) людини. Саме від цих вишивок (знаків-оберегів) простежується трансформована символіка сорочки як оберега загалом. Поєднання естетичного та індивідуально-магічного у вишивці особливо простежується у жіночих (у тому числі й обрядових, наприклад, весільних)

сорочках, адже під нею зростає і «виховується» (від слова «ховати») майбутня дитина. Найбільш рясною була, як правило, вишивка на грудях, оберігаючи (відволікаючи увагу) груди як джерело життя потомства. До того ж груди (пазуха) — вмістилище серця й душі, тому й чоловікам пазуху вишивали густо.

Натільна ж жіноча сорочка, як правило, майже не вишивалася, або вишивалася дуже зрідка чи тільки мережилася. Тому дівчатам і жінкам сором було показатися в натільній сорочці — це прирівнювалося майже до наготи.

В оповіданні «Закоханий чорт» О. Стороженка Одарка, будучи ще відьмою, «не соромлячись», знімає перед Трутиком не лише весь верхній одяг, а навіть сорочку, що неабияк здивувало Кирила Келепа. Це укупі з «хвостиком» і дає підстави головному героєві швидко пізнати у ній «нечисту силу», хоч і не заважає закохатися у неї.

Обрядове використання весільної сорочки під час поховання дівчини підтекстово розуміється у творі Ганни Барвінок «Нещаслива доля». Авторка, від імені якої ведеться розповідь, зайшовши у хату приятельки Степаниди, «огледілась» і побачила, що «недурно на скрині лежить купа барвінку, рути й калини: то лежить Галя в рутяному з калиною віночку, з восковим хрестом у руках» [11, с. 88]. З опису видно, що дівчина була у весільному вбранні, бо хоч вона і померла, та, як пояснила «баба», «все-таки весілля треба відгуляти» [11, с. 88].

➤ У деяких регіонах України (наприклад, в окремих населених пунктах Поділля та Полісся) весільну сорочку вишивали «білим по білому», що означало також «обнулення» попередньої життєвої інформації під час ритуально-обрядової «смерті» в образі дівчини та «народження» в якості заміжньої жінки, адже традиційним кольором ініціаційних переходів (народження, одруження і смерть) у слов'ян був саме білий. Але найчастіше така сорочка пишно вишивалася по грудях та рукавах традиційними кольорами, притаманними тому чи іншому регіону. (Про значення весільної сорочки в інших слов'янських народів достатньо розлогу інформацію подано в етнолінгвістичному словнику «Славянские древности» (згадана стаття О. Узеньової) [283]).

Дівчина ж вишивала нареченому сорочку і дарувала перед весіллям чи подекуди ще на сватанні, аби таким способом зробити його «своїм» та вберегти від «недобрих очей». Зразок такої сорочки, що стала символом моральної високості та любові до «Дому-України», моральних і духовних чеснот, чистоти душі й благородності помислів, є біла сорочка гетьмана Сомка, яку описано у романі П. Куліша «Чорна рада» в епізоді про його перебування у полоні: «Одним залізом за попереk його взято і до стіни ланцюгом приковано, а другі кайдани на ногах замкнуті. У старій подраній сірячині, без пояса і без сап'янців. Усе харцизяки поздирали, як узяли до в'язнення, тільки вишиваної сріблом да золотом сорочки посовістились ізнімати... Так отся тільки сорочка зо всього багатства йому осталась. І чудно, і жалісно було б усякому дивитись, як вона у тій мізерній глибці із-під старої сірячини на гетьманові сіяла!» [181, с. 164–165]. Як бачимо, сорочка мислилася ще й суто індивідуальним предметом, таким, якого не можна брати іншим, аби не перейняти його лиху долю.

Із ритуально-магічною метою в Україні було прийнято обтирати лице подолом сорочки або одягати її навиворіт. Такі дії виконували «від зурочення». В оповіданні Ганни Барвінок «Не було зранку — не буде й до'станку», дядина, спостерігши незвичайний стан небоги Зіньки, схвилювалася: «“Ох, чи не наглянуло тебе що?” Сорочку мені зараз навиворіт наділа...» [11, с. 56]. Одягаючи сорочку навиворіт, хворобу або «вроки» так ніби «вивертали» від тіла назовні, відповідно позбуваючись їх.

Метафоричний образ «червоної сорочки» як тіла, вкритого кров'ю від ран, зображено в оповіданні П. Куліша «Мартин Гак», у якому згадується про козацького ватажка Івана Гонту: «...Довоюювався, бідолаха, до червоної сорочки: ляхи живцем з нього шкуру здирали» [170, с. 225].

Із виокремленого літературного матеріалу бачимо, що архетипний образ сорочки достатньо полісемантично трансформувався із народної традиції у прозові твори аналізованого періоду, в яких відображено її найголовніші символічні значення та функції: утилітарна, функція оберега тіла і душі, обрядова, ритуально-магічна.

#### Висновки до розділу 4

«Національний спосіб розуміння» художнього твору приходить через осягнення ключових національних сутностей буття, «тут-буття», а також національних архетипів, які відображені у творі, що є стрижневими, притаманними етносу взагалі і що під впливом різних чинників можуть трансформуватися, але не втрачають своєї сутності.

Отже, вибудувавши парадигму фольклорно-літературної архетипності, ми мали змогу простежити етапи рецепції й трансформації національно-буттєвих архетипних топосів та культурних архетипів у літературну прозу доби романтизму (у вигляді ключових топосів буття героїв та архетипних образів) через посередництво фольклору, що засвідчує найбільш глибокий вияв фольклоризму цих творів.

Можна стверджувати, що тріада «Дім – Поле – Храм», яку запропонував С. Кримський, в усій своїй багатовекторності чітко простежується й достатньо полісемантично відображена як у малій прозі доби романтизму, так і в романі П. Куліша «Чорна рада» і на хронологічному зрізі зображуваних подій, і в значенневих смислах облаштування фізичного та духовного буття людини у тогочасному суспільстві, а також на рівні образної системи творів. «Дім», «Поле» та «Храм» наділені тут ознаками екзистенціалу «як буттєвої риси присутності» [300, с. 44] і як «ситуації людського буття, яка в основному пов'язана з його межовими та трагічними проявами і яка породжує глибинну зміну стратегій і смислів існування» [301, с. 69]. Відповідно, надання переваги тій чи тій буттєвій складовій концепту зумовлює й інший спосіб життєвої поведінки, інші цінності й ставлення до світу.

Найповніше у вказаний період розвитку літератури складові зазначеного концепту відображені у панорамному історичному романі П. Куліша «Чорна рада». Як бачимо, хронотоп козацтва, до якого апелював автор, накладає відбиток на суспільні відносини загалом. Якщо взяти до уваги лише представників, які мали відношення до Запорізької Січі (а це головне і є герої роману), то й серед них спостерігаємо репрезентантів різних окреслених вище топосів буття, а тому й

різну їх поведінку та життєві цінності: одні воювали, інші — на турецьких галерах гинули; такі, як полковник Шрам, втративши двоє синів, не знають спокою, добиваючись справедливості; зовсім інакшим було життя Череваня, котрий, повоювавши у загонах Хмельницького та доскочивши достатку, тихо осів хутором у Хмарищі, заснувавши справжню ідилію сімейності, «Дому»-хутора.

Історичний роман-хроніка П. Куліша на той час — не просто твір нового типу, який ґрунтується на достовірних свідченнях архівних матеріалів, «козацьких» літописів. Письменник у ньому досяг максимальної точності не лише у викладі історичних фактів, але й так само детально виписав національно-культурну атмосферу в Україні періоду Руїни, постійно зупиняючись на описах картин матеріальної та духовної культури народу. Працюючи в такому напрямку і з таким матеріалом, П. Куліш виступив досвідченим істориком і талановитим письменником — детально, старанно він виписав характер кожного героя, відпрацьовуючи кожну рису, надаючи їй природності, життєвості й разом з тим — типовості. З огляду на ці деталі, письменника можна назвати тонким психологом, а його роман — не тільки першим історичним, але й першим психологічним українським художнім полотном.

Виходу твору у тому вигляді, в якому маємо змогу читати його тепер, передувала воістину титанічна праця. Автор іноді по кілька разів переробляв цілі глави, знову і знову переживаючи зображувані події. Аби бодай на хвилину привідкрити завісу творчої лабораторії письменника в роботі над романом, наведемо рядки з його листа до М. Костомарова від 4 вересня 1846 року: «От я, взявши до серця й до мислі ваше розумне слово, знов, — слідом того грішника, — зачавши од того, як попадали Кирило Тур із Шраменком, у голові усе наново пережив і перекомпонував (тільки запорожця з матір'ю та січовий суд не ворухивши zostавив), і до самого кінця все по вашому жаданню і совіту допровадив. І, коли хочете знать, то ще тільки на тім тижню з сею працею вгомонився. “Чорна рада” (у главі XXI) вже тепер не з літописця виписана, а таки самі козаки зійшлись та й учинили меж собою із великим галасом і бучами, що аж мені між ними було страшно» [39, с. 67].

Створивши «Чорну раду», письменник зумів перевтілитися сам і перенести читача в час, відповідний описуваним подіям, настільки органічно, що при читанні сприймається як учасник чи споглядач тих подій. У тексті постійно відчувається авторська оцінка тих чи інших фактів. І хоч, як і в кожному літературному творі, тут є місце художньому вимислу, ступінь історизму твору надзвичайно високий. При цьому дуже доречними видаються слова С. Кримського про те, що «історія — не біографія істини, а драма, в якій раціональне невід’ємне від нераціонального, свідоме від несвідомого, стихійне від керованого, конструктивне — від деструктивного» [153, с. 94].

В аналізованому романі типові риси й характеристики персонажів дають можливість досить чіткого віднесення їх до відповідного архетипно-буттєвого топосу. Кожна із таких визначальних рис етносу, як індивідуалізм, кордоцентризм, інтровертизм, хазяйновитість, волелюбність тощо є головною у представників того чи іншого життєвого простору, а разом утворюють ту єдність, яку характеризуємо як ментальність українського народу. Розкриваючи зміст локусів «Дім», «Поле» і «Храм» неможливо ігнорувати особливості українського менталітету, оскільки саме вони продукують виникнення зазначеного символіко-тематичного ряду.

У малій прозі окресленого періоду концепт «Дім — Поле — Храм» простежено крізь призму оповідань Ганни Барвінок як найбільш прикладових у цьому плані. Можна стверджувати, що у прозі доби романтизму загалом та творах цієї письменниці зокрема широко відображені екзистенціали й топоси національного буття, великою мірою трансформовані з фольклору, який був для цих творів високим зразком. Навіть без детального знання біографії авторки неважко зауважити, що написанню їх передувала непроста й скрупульозна праця її як фольклористки. В оповіданнях письменниці досить наповнено постають семантично-символічні локуси концепту «Дім — Поле — Храм», за змістом оповідань чи то фрагментарно, чи комплексно стосовно окремо взятого твору.

Апелюючи до міфології та народної творчості загалом як потужного джерела тем, сюжетів, мотивів, образів, культурних архетипів, проза Ганни Барвінок

описує життя дійсне із врахуванням як матеріально-побутового, обрядово-звичаєвого комплексу, так і психологічних особливостей характеру народу, його світоглядних позицій, філософських поглядів та морально-етичних норм, ідеалів.

Для аналізу було вибрано твори письменниці, в яких найяскравіше представлені локуси вищезазначеного концепту безпосередньо у тексті, хоч зрозуміло, що і в інших її оповіданнях зображені події відбуваються лише в межах просторових топосів «Дім», «Поле» і «Храм» з різницею у тому, що їх характеристики та опису за сюжетом та змістом творів приділено менше уваги.

Аналіз конкретних подій у межах дійсних (іноді значеннєво-бінарних) топосів «Дім», «Поле» і «Храм» дає розуміння протікання буття етносу загалом у конкретному хронотопі, що розкриває маркери його архетипно-ментальних характеристик, які є достатньо сталими, проте здатні трансформуватися в часі та просторі, набираючи відмінних модифікацій.

В оповіданнях Ганни Барвінок спостерігаємо надзвичайно стійку прив'язаність героїв до локусу «Дім» як місця родової вкоріненості, місця, де відбувається взаємодія поколінь та, відповідно, культивується традиція, етнічний дух. Саме оселя завжди була тим епіцентром, у якому зосереджувалися та відбувалися основні етапи людського життя від народження і до смерті. З «Дому» маємо ритуалізовані «виходи» на інші складові концепту. Цей локус у текстах оповідань (чи то у підтексті) різносторонньо відображено буквально у всіх творах письменниці.

Як було вказано вище, локус «Поле» є бінарним, а тому варто звернути увагу на те, що у більшості оповідань письменниці він семантично означає власну землю, окультурений простір економічного виживання, де селянин розгортає господарську діяльність задля забезпечення матеріального добробуту родини. Відтак у сфері ритуально-обрядовій та звичаєвій локус «Поле» у цьому значенні надзвичайно тісно пов'язаний із локусом «Дім».

Зі значенням «Дике поле» або «Степ» як світ ворожий, чужий, небезпечний цей локус використовується менше, проте в оповіданнях «Домонтар», «Треба набігти тропи» та деяких інших така бінарність простежується дуже чітко,



причому у взаємодії подвійної семантики з акцентом знову ж таки на першому значенні як більш природно притаманному хліборобському українському етносу.

Локус «Храм» у вищеописаному концепті С. Кримського репрезентується духовно-ментальними екзистенціалами народу як центр святості та осередок релігійного життя. У прозі Ганни Барвінок це насамперед церква як релігійно-духовна структура, яка скеровує життя громади в дусі християнського віровчення, згуртовує її, формує та підтримує морально-етичні норми співіснування членів сільської спільноти.

З огляду на те, що семантика окресленого локусу — сфера абстрактно-духовна, то вона може оприявнюватися у різних формах національного буття, в образах, зокрема фольклорних та історичних пам'ятках, обрядово-звичаєвому комплексі тощо. Така багатовекторність реалізації значеннєвих структур локусу уможливорює легкий і природний зв'язок, взаємодію із локусами «Дім» та «Поле», як це, наприклад, зображено в оповіданні «Домонтар». До речі, саме у цьому творі знаходять вияв усі три локуси у своїх досить складних взаємозв'язках, що засвідчує комплексну єдність складових концепту, які виділено спеціально для аналізу, аби вияскравити та простежити можливі форми їх реалізації. Перенесення відображення цих форм та векторів із народного життя та творчості в літературу можна цілком вважати одним із глибинних проявів її фольклоризму.

Проаналізувавши корпус прозових творів 30–60-х років XIX століття, можемо стверджувати, що в цей період у ній спостерігаються різноманітні трансформації та рецептивні зв'язки із народним наративом і культурною традицією загалом, у тому числі й на рівні засвоєння архетипних образів. Зокрема, простеживши семантичні паралелі відображення архетипних образів *Мудрого Старого, хліба, воріт, дороги, сорочки* у двох аналізованих системах (фольклору й літератури), спостерігаємо як пряме використання символічно-семантичних аспектів цих образів, так і таке, яке стосовно використання в авторській прозі розуміється у підтексті.

## **Розділ 5. Лінгвостилістичні аспекти фольклоризму української романтичної прози**

### **5.1. Лексико-стилістичний рівень фольклоризму малої романтичної прози**

Мовна свідомість є однією з індивідуалізацій етносу. Пізнаючи мову, ми пізнаємо народ, його культуру, психологію, характер. Водночас існує поняття мовленнєвої поведінки людини, у формуванні якої надзвичайно важливим чинником є вплив соціуму, хоч незаперечним є і зворотній зв'язок між ними. Мова виступає головною ознакою культурно-етнічної (національної) ідентифікації та самоідентифікації особистості. Доки жива мова народу — доти й існує сам народ. Саме тому політика держав, які підкорювали той чи інший народ, була насамперед спрямована проти розвитку його мови як основного культуротворчого елемента.

У перші десятиліття XIX століття мовна та культурна політика Російської імперії не сприяла національному розвою, зате викликала піднесення самосвідомості у національно активної частини інтелігенції, яка зуміла навіть у тих умовах піднести престиж і народної мови, і народної культури. До перших творів нової української літератури українська мова, особливо на південно-східних територіях України вважалася провінційним діалектом чисельної, проте вкрай дискримінованої частини населення «Малороссии», яке на особливу увагу до себе зі сторони влади розраховувати не могло. Цю мову найперше підніс Г. Квітка-Основ'яненко, коли написав свою «Марусю», пізніше пояснюючи П. Плетньову, що «описывая Марусю, Галочку и проч., не могу, не умею заставить их говорить общим языком, влекущим за собою непременно вычурность...» [30, с. 54].

Народна мова («просторечие») з'явилася в літературі спочатку як своєрідна стилізація, як спроба довести її художню дієздатність, що виявилася дуже успішною. Ця дієздатність, покликана до життя творами І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Г. Квітки-Основ'яненка, а пізніше підхоплена й

іншими письменниками, фактично підготувала ґрунт для появи й Шевченкового генія, після чого сумнівів у функціональній спроможності мови уже ні в кого не виникало. Постання нової української літератури та, відповідно, письменства, яке було в авангарді українськості як ідеї, збігається з ідеологічними потребами того часу. Тому, як зазначав О. Борзенко, «зв'язок між націєтворчими та мистецькими процесами був настільки тісний, що не лише література набувала ознак “літератури національного відродження”, а й модерна нація у свою чергу поставала значною мірою як естетичний проект» [30, с. 164–165]. За таких умов поєднання народної мови, творчості з авторською насамперед на рівні як стилістичному, так і сюжетному та жанровому, було неминучим.

Головними гаслами романтизму стають «народність» та (ще більше) «простонародність», причому, на думку вищезгаданого дослідника, «поняття простонародності висувалося на передній план, розглядаючись як ключове». При цьому «запровадження до літературного вжитку народної мови означало в широкому громадському контексті свідоме відкриття “українськості” великою мірою як зосередження на етнолінгвістичних засадах національного будівництва. Симптоматичного характеру набуває відчутна зміна: у центрі опиняється не просто народна маса, народ, а його “індивідуальність”, національний характер» [30, с. 267].

Лінгвостилістичний аспект фольклоризму літератури перебуває у площині використання (від наслідування, імітації до різних форм інтерпретації і трансформації) письменниками мовної культури народу у найширшому її розумінні.

Зокрема, ще П. Куліш неодноразово звертав увагу на взаємодію фольклору та літератури, окреслюючи межі такого взаємообміну між двома художньо-естетичними системами і, за висловом дослідника Я. Гарасима, «визначаючи народну творчість як єдине джерело для справді національної писемної словесності» [50, с. 97]. Сам П. Куліш з цього приводу наголошував: «Українська писана словесність має корінь у тому, що народ український говорить і співає. Славний прозою Квітка вичерпнув свої оповідання з народних уст і прилагодив до

потреби людей письменних, зробив їх творами літературними. Думи і поеми Шевченка мають собі взір у народних співах» [179, с. 429].

У ранній період розвитку літератури спостерігається досить стійка спадковість у зв'язках із фольклором, народною традицією загалом переважно на мовностилістичному рівні (стилізація), що можна означити як конструктивну кореляцію у системі «фольклор — література», тип зв'язку, коли такі усталені елементи, як мова, теми, сюжети, мотиви, образи з усіма їх характеристиками активно проникають у ще недостатньо сформовану щодо цього літературну галузь. З часом письменники долають такі прямі запозичення й традиційні форми та в умовах зміни літературних напрямів і стилів апелюють до більш індивідуально-творчих, «внутрішніх» трансформацій, що зумовлює удосконалення їх власного стилю. Проте хибною є думка, що на початковому етапі становлення писемної творчості автори використовували тільки стилізацію, у тім числі міграцію жанрів. Їхнім творам певною мірою притаманна вже й психологічна інтерпретація, й інші модифіковані форми співдії з народною творчістю, які в той чи інший період свідчать про національну самобутність літератури.

Аналізуючи лінгвостилістичні особливості української прози окресленого періоду, найчастіше згадують поняття «стилізація», що сьогодні в науці сприймається неоднозначно. З одного боку, зараз цей термін вживають для означення неоригінальності окремих творів, своєрідної «підробки» під чийсь стиль або наслідування когось чи чогось. Але свого часу, особливо на початку становлення нової української літератури загалом і прози зокрема, коли народна творчість була фактично найдосконалішим зразком словесності, таке наслідування було неминучим і досить корисним, адже, призначені для народу, такі твори відразу ставали йому близькими і зрозумілими. Орієнтація письменників на фольклор у цьому плані стала й своєрідним імпульсом до розвитку власного стилю, авторської індивідуальності. Тому великою мірою така стилізація сприяла виникненню поняття *народності* літератури як її вищої якості, що на сьогодні характеризується як перший етап фольклоризму.

Стилізація авторських текстів під фольклорний зразок зараз визначається як первинний або «формальний» ступінь (етап) рецепції, що ніяк не применшує його значення. Перш ніж розвинулися складніші форми трансформації усної словесності у писемну, стилізація відіграла досить важливу роль у розвитку літератури. У зазначений період, як відомо, чи не найбільше «відбулося зближення фольклорної та літературної традицій, що виражалося у стилізації текстів під фольклорні зразки, запозиченні фольклорних сюжетів, символів» [192, с. 699]. Тому мова цих творів максимально наближалася до народного взірця.

Якщо говорити про лінгвостилістичний рівень рецепції фольклору у прозових творах першої половини — середини ХІХ століття, то варто спочатку чіткіше означити саме поняття «стилізація», тому що, як згадувалося вище, у літературознавстві воно потрактовано неоднозначно. Насамперед, під «стилізацією» розуміють «інтертекстуальний прийом, свідоме ретроспективне імітування, а не копіювання творчої манери певного письменника, формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, якому з огляду на це властива семантична амбівалентність» [191, с. 431]. При цьому «вкраплення чужорідних стильових властивостей в авторський текст відбувається через переборення внутрішньотекстової опозиції (“чужий голос” — “авторський голос”), витворюючи своєрідне “двоголосся” з перевагою того чи іншого протилежного компонента» [192, с. 640–641]. В іншому випадку цей термін вживається з негативною семантикою, адже пояснюється як «втрата чуття естетичної міри», що може призвести «до порушення внутрішньотекстової опозиції, до нівеляції “авторського голосу”, зумовлюючи епігонство» [192, с. 641]. Позицію між цими полярними характеристиками стилізації як творчого методу може займати літературна підробка, або пастіш.

В авторській прозі аналізованого періоду ми маємо справу зі свідомим, закономірним, бажаним і творчим наслідуванням фольклорних жанрів, і зокрема — розповідних, у тім числі лексичні й змістові контамінації як «поєднання у літературних та фольклорних творах добре відомих частин інших творів не як цитат, а як структурних змістових складників цих творів» [192,

с. 369], ремінісценції як «відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору» [192, с. 576] та алюзії як «художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події...» [192, с. 30]. Усі згадані види рецепції фольклорних текстів у літературі також лежать у межах стилізації.

Такі принципи сповідували письменники в часи постання української літературної прози, проте ставились до них надзвичайно творчо, зумовлюючи природне використання широкого спектра мовностилістичних засобів фольклору. Пов'язано це насамперед із тим, що на початковому етапі становлення жанру літературної прози в період романтизму особливо відчутна його безпосередня зорієнтованість на народний наратив, який без будь-якого посередництва слугував йому найвищим зразком. Тут важко не погодитись із думкою про те, що фольклорна стилізація у цей період розвитку літературної прози — не що інше, як «синкретизм фольклору та літератури на високому художньому рівні, що народжується в процесі тривалої різнобічної взаємодії та взаємовпливу двох художніх систем» [285, с. 400], і діалектно-мовленнєвий рівень можна вважати чи не найпершим ступенем такої стилізації. Саме через посередництво елементів стилізації реалізовується зв'язок і фактично засвідчується єдність «формальної» та «змістової» сфер рецепції народної творчості в авторському тексті, тому цей аспект можна назвати стилетворчим.

Стилізація літературних творів, у цьому випадку прозових, що визначає тяжіння до фольклорного наративу, перебуває у межах «формальної» сфери вияву фольклоризму й охоплює використання у літературних творах живої народної мови із чітко вираженим діалектним колоритом, застосування паремій (найпомітнішими серед яких є прислів'я і приказки), фразеологізмів; апелювання до детальних описів народних звичаїв та обрядів, буквального цитування народних творів або їх частин (досить часто — пісенних, навіть у прозі), що зумовлює відповідну поетику авторського тексту; використання фольклорної тропіки (постійних епітетів, метафор, порівнянь); вживання іменників та прикметників зі зменшено-пестливими суфіксами і т. п. (чим, безумовно, взаємодіє зі сферою

«змістовою»); введення у текст детальних етнографічних описів народного одягу, житла, речей побуту тощо. Найбільш виразно, наочно стилізація простежується на лексичному та стильовому рівнях, хоча проектується також і на граматичну, синтаксичну та семантичну площину тексту.

В окремих випадках для стилізації використано і фольклорні контамінації в розумінні поєднання, прозорі упізнаваності фольклорного тексту в канві авторського художнього твору. Наприклад, якщо порівняти текст фольклорного запису Ганни Барвінок (видання О. Івановської) «Обскочив він так чуть не все село. Дитина вертає на гріб, він добру кіпу грошей, каже його прислано на пособіє. Послідню копійку оддавали. А у дітей дифтерити, чи що було — горла боліли. Потім каже: “Треба ще всякого медикаменту набрать”» [110, с. 38] із поданим в оповіданні письменниці «Молотники», то важко не зауважити майже буквальне його використання: «Так обійшов трохи не все село. Добру калитку грошей набрав. Каже, що його прислано. А в дітей дехторити, чи що були — гірла боліли. Послі каже: “Треба мені верстов за дев’ять поїхати, іще всякого медикаменту набрати”» [11, с. 202]. Проте ті невеликі лексичні та синтаксичні зміни, які внесені тут у текст, разом зі збереженням загального місцевого колориту оповіді, додають йому авторської літературної манери та оформлення.

Активне і продуктивне використання лінгвостилістичних засобів стилізації в авторській прозі 30–60-х років XIX століття пов’язане перш за все із тим фактом, що йдеться саме про її безпосередню подібність (найперше — зовнішню) до народного нарративу. Адже і писалися ці твори, і зорієнтовані були насамперед на широкого читача — власне, творця та виконавця народних оповідей, який і був для письменників, поруч із літературними, найбільш справедливим критиком (про народ і для народу).

Інтерпретація мовних особливостей прозових творів Г. Квітки-Основ’яненка, раннього М. Гоголя (його творів із «Вечорів на хуторі...», «Миргорода»), П. Куліша, Ганни Барвінок, О. Стороженка, ранніх творів Марка Вовчка дає підстави говорити про аналіз такої відомої якості літератури, як народність.

Звернення до «малоросійської» народної мови в умовах російської імперії з її тотальними заборонами було кроком рішучим і викликало обурення російських та про російських критиків. М. Яценко, маючи на увазі твори Г. Квітки-Основ'яненка, приводить слова із рецензії В. Белінського на альманах «Ластівка», де він «фактично закликає відмовитися від писання українською мовою», «намагається довести нелогічність творення українськими письменниками літератури “для малоросійських селян”, а не для “вищих освічених верств суспільства”, вказує на “обмеженість” літераторів, які пишуть повісті завжди з простого побуту і знайомлять нас тільки з Марусями, Одарками, Прокопами, Кандзюбами, Стецьками і тому подібними особами»; висміює літературу, яка, на його думку, «тільки й дихає, що простуватістю селянської мови і дубуватістю селянського розуму» [116, с. 156]. І такі виступи були не поодинокими. Всупереч їм, твори українською мовою з'являються все частіше. Г. Квітка-Основ'яненко, як й інші письменники того часу, не відразу, а вже у досить зрілому віці прийшов до рішення виступити в літературі з творами, написаними простонародним «наречием», «його усвідомлення потреби писати твори українською мовою визрівало поступово, — наголошує І. Грицютенко, — воно йшло від свідомого заперечення тверджень реакційної естетики про нібито непридатність мови українського народу для естетичного вжитку» [62, с. 70].

Сам автор після написання «Марусі» у листі до російського письменника П. Плетньова писав: «Был у меня спор с писателем на малороссийском наречии. Я его просил написать, что серьёзное, трогательное. Он мне доказывал, что язык неудобен и вовсе не способен. Знал его удобство, я написал «Марусю» и доказал, что от малороссийского языка можно растрогаться» [Цит. за вид.: 270, с. 54]. Окрім того, мова «Марусі», народна, багата, емоційна; вона, як і загалом весь твір, зовсім не виказують, що, як писав С. Єфремов, «був з Квітки звичайний тоді провінційний російський письменник, Фалалей Повинухин. Треба було зволікти з себе “ветхого чоловіка”, отого Фалалея Повинухина, і наново вродитися — вже Грицьком Основ'яненком» [95, с. 687].



У літературі того часу (й у прозових творах чи не найширше) розвивається, можна сказати, справжній «рух» щодо передачі письменниками саме засобами народної мови екзистенції найвищих та найсокровенніших почуттів і переживань «простолюдинів». У цьому прагненні вони настільки близько і точно передають мову своїх персонажів, що за їх говірками можна чітко визначити, в якому етнографічному регіоні відбувалися події, навіть без зазначення у творі точного місця. Тому свого часу, оглядаючись на свій літературний доробок, Г. Квітка-Основ'яненко писав, що його «герои и героини все в квитках и запасах, все здешних мест» [115, с. 158], маючи на увазі Харківщину зокрема та Слобожанщину загалом. Скажімо, у «Марусі» письменник широко використав діалектизми, розмовно-побутовий стиль мовлення: «заньмається», «ськати» (у значенні шукати), «швандять», «цихвіра», «озьме», «танцьовав», «жартовливий», а також фразеологізми: «у душу запасти», «загинати баянтраси», «дух захватило», «ні до кого немає діла» і багато інших, що спостерігаємо також у творах П. Куліша, Ганни Барвінок, О. Стороженка, М. Шашкевича та ін.

Часте вживання авторами оповідань зменшено-пестливих іменникових та прикметникових форм із суфіксами -очк, -ичк, -ечк, -еньк, -оньк, -есеньк і т. п. яскраво засвідчують їх симпатії до сентименталізму, який хронологічно збігається з преромантизмом (словечко, веселенько, татоньку, дівонько, голубонько, правдонька, сестронька, головонька). Натомість епітети (іноді з цими ж суфіксами або «постійні») є фактично ідентичні з фольклорними і такими, що тяжіють до народнопісенної поетики та естетики. Саме у поетичному фольклорі до цього часу збереглися повні нестягнені форми прикметників, що трансформувалися й у літературну поезію і прозу («чорная земля», «білії коники», «золоторогії тури», «сивий кінь», «красна(я) зоря», «гордее сердце», «воли половії», «уста золотії» і т. п.).

Власне, з такою ж метою використовують письменники першої половини ХІХ століття й художні порівняння, що відображають народне мислення, бачення світу, спосіб буття («впав, як сніп»; «як сонце»; «як квіточка»; «як ясна зоря»; «як мак у городі»; «як повний колос на ниві»; «як билина в полі»; «сивий, як голуб»;

«мов ясочка», «наг яко благ»; Олена хороша, як зоря ясна, а покірна і тиха, як голубка сива — «Чари» Марка Вовчка і т. д.).

Паремії та фразеологізми можна вважати межовими стосовно «формальної» і «змістової» сфери фольклорної рецепції у прозових творах окресленого періоду, оскільки вони є одночасно й елементами стилізації, і відображають ту народну місцеву стихію, ті сконцентровані, високозмістовні згустки народного досвіду, філософії, бачення світу й естетичного ставлення до нього, почуттів, морально-етичних відносин та інших сфер національного буття («та й розум же, бачиш, у мене не в кишені»; «чи я живий був, чи мертвий»; «нехай їй легенько ікнеться»; «хто чуже бере, того й Бог поб'є»; «на жито, мовляв, орали, да й гречки немає»; «хто нового не видав, то й ветоші рад»; «зовсім не такий чорт, як його малюють»; «скажи — лихо, да й мовчи тихо»; «хороша чутка, кажуть, далеко чутна. А погана ще дальше», «річкою меди лилися»; «у сиру землю піду»; «дуба дати»; «гави поміж людьми ловити»; «і в пельку не потовпилось» і т. п.). У контексті творів Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок О. Стороженка та інших письменників вони відіграють роль своєрідних регуляторів людських стосунків, як міжособистісних, так і групових, акумулюючи в собі влучну характеристику героїв, виражають позитивне чи негативне ставлення при звичайному спілкуванні або вирішенні конфліктів, відображаючи за змістом гармонійну єдність людини з природою, охоплюючи всі сфери її життя та побуту. Стосовно використання таких засобів у поєднанні з описами побутової культури народу у творчості Г. Квітки-Основ'яненка О. Білецький писав: «Рідний побут — пейзажі, портрети, народні звичаї і обряди (сватання, заручини, весілля, похорони і т. д.) привертають взагалі основну увагу автора. Разом із цією пильною увагою до побуту така ж любовна увага в нього і до народної поезії. З народного повір'я і казок переймаються мотиви і сюжети фантастичних повістей. У мові оповідача, в діалогах персонажів тільки й чути народні приказки і прислів'я, відгуки задушевної народної пісні» [18, с. 156].

Так само різнобічно можна трактувати й побутописання, або словесний етнографізм цих творів, який для романтизму характерний у достатньо розлогих

формах. Це насамперед детальні описи облаштування житла, народного костюма, обрядовості, що повністю зорієнтоване на народноестетичний ідеал. Окремі дослідники навіть наголошують на перенасиченні прози першої половини XIX століття етнографічними деталями, що приводить до своєрідної «захаращеності» тексту, яка заважає розвитку сюжету. Для сучасного літературознавчого аналізу тут «немає погіршу проти правди» (І. Денисюк). В. Яременко у вступній статті до 1-го тому зібрання творів Ганни Барвінок навів уривок із листа Б. Грінченка до Ганни Барвінок (він був, як і П. Куліш, одним із перших критиків її творів), в якому, очевидно, йдеться саме про таку деталізацію: «Ваша найбільша вада яко автора є та, що Ви в своїх творах не додержуєте плану і заводите в оповідання чимало другорядного, висуваючи його на головне місце, наперед» [361, с. 13], хоча пізніше зазначив, що на таку «ваду» хибують далеко не всі твори письменниці.

Якщо подивитися з іншого боку, то такі етнографічні описи цікаві не лише народознавцям-дослідникам (а це справді так, оскільки містять багатий фактологічний матеріал), але і читачам, тому що, дозволяючи працювати їхній уяві, показують реальну обставу життя героїв, означають побутові та символічні реалії й віхи простору, в якому проходило їх національне буття. Саме таку манеру письма В. Яременко назвав «світлим, народолюбним етнографічним реалізмом» [361, с. 17], загалом високо оцінюючи твори Ганни Барвінок.

Зокрема, М. Гоголь, якого ще В. Петров зачисляв до української історіографії, у своїх творах на українську тематику, писаних російською мовою, окремі найбільш колоритні імена, назви частин одягу, традицій, обрядів та інших реалій так і залишив звучати по-українськи, даючи у посиланнях пояснення того, що вони означають. Деякі критики одразу після виходу «Вечорів на хуторі біля Диканьки» навіть називали ці номінації у тексті помилками. Але саме за допомогою таких «помилочок» письменник передав стихію народного життя з усіма його колоритними подробицями; від цього мова творів ставала багатшою, а зображувана дійсність — реалістичнішою. Серед таких номінацій у нього переважно іменникові форми, як власні, так і загальні. Найперше варто назвати

псевдонім самого автора — Рудий Панько, а також використані у творах — Солопій Черевик, Охрім, Терентій Корж, Параска, Хівря, Вакула, Левко, Грицько, Петро, Ганна, Оксана, Стецько, Пацюк, Чуб, Горобець та інші. Все це колоритні українські імена та прізвиська, що давалися в Україні за найяскравішими рисами характеру чи за зовнішніми ознаками когось із членів роду і які, як правило, передавалися із покоління в покоління, особливо по батьківській лінії. Саме за допомогою цих імен письменник наділив своїх героїв відповідними типовими чи винятковими характерами, певними психологічними рисами, передав стихію народного життя. Цей прийом, безумовно, додавав національної специфіки твору, а також слугував одним із засобів типізації.

Не менш колоритними є й велика кількість іменників — загальних назв, які використовував М. Гоголь у повістях про Україну: чоботи, макітра, курінь, пундики, схимник, гаман, лемішка, сукня, хустка, окроп, покуток, черевики, кунтуш, кобеняк, плахта, повітка, сотник, горлиця, молодиця, стрічки, макогон, кобза, бандура, каганець, жупан, малахай та багато інших. Як бачимо, серед них особливо багато назв елементів національного одягу, страв, господарського знаряддя, будівель, музичних інструментів. При перекладі ці слова дійсно втрачають етнічне забарвлення (та й значення), а, використовуючи їх, письменник досяг точності в передачі етнічних особливостей, надаючи своїм оповідам неповторної пікантності.

У повісті «Втрачена грамота», окрім названих елементів, використано відомості про такий унікальний український промисел, як чумацтво. Цей епізод у творі проходить ніби побіжно, але містить етнографічно точні описи. У повісті «Ніч перед Різдом», крім уже зазначеного, М. Гоголь у примітці подав детальне наукове пояснення обряду колядування в Україні, використовуючи велику кількість етнографічних подробиць. А для опису сорочинського ярмарку із однойменної повісті письменника характерний не лише «зовнішній», але і «настрій» етнографізм, адже передано динаміку руху, справді настрою українського ярмарку, який порівняно з фантастичною істотою, персоніфіковано: «Не правда ли, не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской

ярмарки, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам кричит, гогочет, гремит? Шум брань, мычание, бляение, рёв — все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыгане, горшки, бабы, пряники, шапки — все ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами» [55, с. 20].

На початку повісті М. Гоголя «Страшна помста» подано опис весілля, автор не упустив навіть традиційного обряду випікання короваю. У розмові козаків проступають мотиви народних пісень. Скажімо, слова козака Данила «наша жена люлька да острая сабля» [55, с. 61] відразу контамінують до відповідної строфи з історичної пісні про Сагайдачного: («Мені, мені з жінкою не возиться, Мені, мені з жінкою не возиться, А тютюн та люлька козаку в дорозі Пригодиться»). Ця ж історична пісня згадана в оповіданні О. Стороженка «Закоханий чорт».

Використав М. Гоголь у зазначеному творі й мотиви дум, навіть розповідь про жорстоку битву з поляками передано речитативом, у традиції давніх билин: «И пошла по горам потеха, и запировал пир: гуляют мечи, летают пули, ржут и топчут кони. От крику безумеет голова; от дыму слепнут очи...» [55, с. 68]. Коли ж йдеться про смерть козака Данила, М. Гоголь апелював до жанру народних голосінь, де згадано всі добрі справи загиблого. Катерина голосить над своїм чоловіком: «Муж мой, ты ли лежишь тут, закрывши очи? Встань, мой ненаглядный сокол, протяни ручку свою! приподымись! погляди хоть раз на свою Катерину, пошевели устами, вымолви хоть одно словечко...» [55, с. 69]. Знаходимо тут також розповіді про те, як кобзарі виконували свої думи перед народом, і навіть використано повний текст однієї думи, що впливає на загальну настроєвість твору.

Відомий український письменник П. Загребельний, підкреслюючи вищеописані риси гоголівської творчості, зауважив: «Гоголь не прийшов у російську літературу бідним родичем. Він приніс у неї слово свого народу, вплив у російську мову свіжий струмінь молоді, розкутої сили [...], оновив, збагатив літературну мову новими життєвими зворотами та інтонаціями, надав їй небаченої образності, розширив її межі. Сила різьблено-точної мовної

характеристики гоголівських персонажів була така вражаюча, що сучасники виголошували: “Автор-етнограф!”» [98, с. 23]. Суголосна з цим судженням думка відомого українського літературного критика Л. Новиченка: «Про Миколу Васильовича Гоголя я дозволю собі подумати як про великого відкривача образу України для російської і світової читаючої публіки. Відкривача першої половини XIX віку, який, однак, зберігає свою невичерпну, дієву силу і для людей віку XX» [224, с. 126].

Помітним художньо-естетичним засобом у літературі періоду романтизму є контамінації на рівні вербального фольклорно-етнографічного портретування персонажів, що, відображаючи національне бачення краси, підноситься до народноестетичного ідеалу. Фактично відбувається «перекодування» символічної мови естетико-етнографічної семантики народного вбрання на «метамову» літератури.

Такі портретно-етнографічні екфразиси (словесні описи візуально сприйнятого об'єкта), які виявляють «гомогенність» із мовою естетичної та етнографічної знаковості, знаходимо у творах фактично усіх письменників аналізованого періоду. Скажімо, у Г. Квітки-Основ'яненка Маруся «висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці, як тернові ягідки, бровоньки, як на шнурочку, личком червона...»; коси «дрібущка за дрібушку та все сама собі запліта; та як покладе їх на голову, поверх скиндячок вінком, та заквітча квітками, кінці у ленти аж геть порозпуска; усі груди обнизані добрим намистом з червінцями...», а поверх шиї «на чорній бархатці... золотий еднус і у кольці зверху камінець червоненький...»; «сорочка на ній біленька, тоненька...»; «плахта на ній картацька, черчата...»; «запаска шовкова, морева; каламайковий пояс...»; «хусточка у пояса мережована із вишитими орлами і ляхівка з-під плахти теж вимережована й з китичками; панчішки сині, суконні і червоні черевички» [123, с. 24]. О. Білецький принагідно зазначив, що «портрет героїні повністю скомпоновано з пісенних зразків», «те ж саме — і в її мові: “Таточку, голубчику, соколику, лебедику! Матінко моя ріднесенька! Вутонько, перепілочко, голубочко! Не погубляйте свого дитяти; дайте мені, бідненькій, ще на світі пожити. Не

розлучайте мене з моїм Василечком...» [18, с. 156–157]. Таку «чутливість» героїв учений назвав «підсиленою» [18, с. 157], і саме завдяки їй повість найчастіше й зачислять до сентиментальної прози, зіставляючи із «Бідною Лізою» М. Карамзіна. Проте, глибоко осмислюючи творчий метод письменника, дослідник писав про те, що Ліза «вміє лише почувати», а Маруся, на відміну від неї, — ще й діє; у стильовому синтезі письма Г. Квітки-Основ'яненка учений вбачає «нахил до реалізму» [18, с. 158–159].

Дуже подібним за таким способом зображення та мовними засобами є портрет доньки Коржа із повісті «Вечір на Івана Купала» М. Гоголя: «...Полненские щёки казачки были свежи и ярки, как мак самого тонкого розового цвета, когда, умывшись божьею росой, горит он, распрямляет листики и охорашивается перед только что поднявшимся солнышком; что брови, словно черные шнурочки, какие покупают теперь для крестов и дукатов [...]; что ротик, на который глядя облизывалась тогдашняя молодежь [...]; что волосы ее, черные, как крылья ворона, и мягкие, как молодой лён, падали курчавыми кудрями на шитый золотом кунтуш» [55, с. с. 49–50]. Письменник навіть подекуди перевершує Г. Квітку-Основ'яненка у скрупульозному перерахуванні найдрібніших деталей дівочого одягу. Такий же опис портрета дівчини знаходимо у повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдом» [55, с. 110].

Не поступається в описі портрета головної героїні ідилії «Орися» й П. Куліш: «А Орися росла собі, як та квітка в городі. Повна да хороша на виду, маяла то сям, то там по господі в старого сотника, походжала, як по меду бджілка, і всю господо звеселяла»; «І так, як ясна зоря вночі покотиться, палаючи по небу, так тая Орися проїжджала широким лугом з своїми дівчатами» [172, с. 176]. У цьому зображенні героїні немає етнографічних деталей, проте явно проглядається народнопісенна поетика, що зумовлює і певну сюжетну мотивацію. Окремі змістові лінії творів Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок прямо перетинаються із фольклорними, тому настільки природно подекуди вплітаються у текст простонародні мовленнєві формули, а то і строфи пісень, як у Квітчиній «Марусі» або в ідилії П. Куліша «Дівоче серце» чи в оповіданні «Гордовита

пара», де текст пісні є логічним продовженням слів оповідача (автора), коли йдеться про Марусю Ковбанівну: «Вся в золоті, в шовках. Там одна плахта — павине перо — пар двох волів чумацьких стояла, а коралям і ціни нема. А сукня ж то з золотими усами! Вже справді так було, як співають:

Ішла дівчина через бір,  
А на ній сукня в вісім піл.  
Як стала сукня сіяти,  
Стала дуброва палати [166, с. 194].

При портретуванні героїні письменник контамінував до народнопісенного зразка, природно продовжуючи прозовий текст куплетом пісні.

Використанням різних мовностилістичних засобів для портретування своїх героїнь П. Куліш ніби протиставив горду Марусю Ковбанівну лагідній та покірній Орісі. Обидві володіючи вродою, красою, ці дві героїні мають зовсім різні характери, як, до речі, і долю: в Орісі — щасливе одруження і родинне життя в любові та злагоді, а Марусі судилася смерть у парі з коханим.

В оповіданнях П. Куліша простежується також, яким постає за часів Козаччини, з народного погляду, ідеал чоловіка. Скажімо, в образі сотника Таволги втілено народний ідеал господаря, ватажка, людини чесною, авторитетною, яка, завдяки праці, додержанню народних моральних норм і християнських заповідей, нажила достаток, здобула душевний спокій і справжнє щастя, вінцем якого була його донька. Йому під стать — образ Наума Дрота із повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка.

Молодих же парубків-козаків автор також наділив не менш виразною вродою, як і дівчат. Це насамперед такі герої, як миргородський осауленко із «Орісі», Прохір із «Гордовитої пари» чи Ігнат з ідилії «Дівоче серце»: «Ведуть Ігната під руки до розправи... Мій Боже милий! Хоть би ж він не такий хороший да вродливий здавався... А то трошки зблід на личеньку, то чорні брови й молодий вус наче шовком йому те свіже молоде обличчя закрасили. А очі сумні і ніби якісь горді зробились. Дві сльози, мов кришталеві іскорки, викотились та й зупинились під очима. Сором, бач, козакові заплакати — переміг свою тугу



бідолаха» [169, с. 200]. При цьому можемо порівняти, як плакала за Ігнатом мати та Оленка, яка «на весь куток заголосила, і до вдови Загірньої, до Катрі, на шию кинулась» [169, с. 200].

Змальовуючи чоловічі образи у своїх оповіданнях, П. Куліш більше акцентував не на зовнішніх рисах (хоч і використовував подекуди яскраві штрихи зовнішнього портретування у стилі сентименталізму), а на внутрішніх переживаннях, стриманості, рішучості, силі волі, і не лише в бою, але й у коханні. Іноді, стримувані неабиякими внутрішніми зусиллями та народною звичаєвістю, думкою громади, ці переживання прориваються фатальними вчинками, що можна вважати вже новелістичними паростками: скажімо, Прохор Осавуленко («Гордовита пара») втопився, обнявшись із коханою Марусею, а Ігнат («Дівоче серце») «москалем одиноким вік звікував, мов той дуб суховерхий» [169, с. 212].

Із притаманним народним казкам та оповіданням перебільшенням змальовано образи «гайдамаків» та гордих «запорожців» у творах П. Куліша «Січові гості» й «Мартин Гак». Їхня сміливість не знає меж, та й самі вони схожі на казкових богатирів «Вернидубів» та «Підпригір». Наприклад, Іван Чуприна із «Січових гостей» навіть після смерті не втратив своєї гордої величі: «Знайшли самого Чуприну мертвого. Здоровий та широкоплечий такий. Лежить, вивернувшись, як бик, що довго рикав під різницькою довбнею та завдавав усім страху, а далі-таки, хоч який дужий, упав сердешний, лежить, як гора, і на мертвого ще страшно дивитись» [178, с. 209]. Художнє перебільшення як засіб зближення з народним (навіть казковим) наративом використано і в оповіданні О. Стороженка «Межигорський дід», де «стара бабуся», занурившись у спогади, розповідає, як «вартові козаки», спіймавши дівчину, норовили подивитися, чи вона не відьма: «І вже, кажу, не втечеш од них і не сховаєшся», хоч констатує як незаперечний факт, що «пущі такі кругом села були, що не продерешся, пальця не просунеш. Теперечки і не вгадаєш, де той і ліс був; тоді трава вища була, як тепер дерево... Їй же богу, правда! Косарі було косять, то аж коси ламають...» [273, с. 102].

В оповіданні «Січові гості» П. Куліш вдався до детального етнографічного портретування козаків із засобами гіперболізації, у способі вираження якого проглядаємо епічно-казкову поетику: «Отак же й той Чуприна, великий та страшний, лежав у пишних кармазинах рядом із старим дубом, що звалено гарматою (апеляція до народнопісенного порівняльного паралелізму. — *Ж. Я.*); а бронь при ньому і на коні збруя така, що незчисленні гроші коштує: срібло та золото, а робота, робота ж така, що аж очі бере! На обох руках у нього дорогих перстнів, по кишнях золотих дзигарків скільки, а грошей, то і злічити не можна» [178, с. 209].

В іншому випадку запорожець змальований справжнім лицарем, багатим, що може конкурувати із билинними богатирями: «Дивлюсь, аж супротив мене їде здоровенний запорожець з усима, що я ще й зроду не бачив: чорні, чорні та довгі та розкішні такі, що аж вилискуються. Жупан на йому шовковий, червоний, аж світиться, як огонь; шапка червона, похилиста; пояс золотий; за поясом пістолі; при боку шабля; кульбаки і стремена — все те в щирім золоті, аж горить. А кінь під ним пречудовної вроди: білий, як лебідь, так і одбиває од зеленого лісу й трави; ти б сказав, що й землі не доторкається» [178, с. 211].

У жанрово-стильовому плані згадане вище використання засобів народної мови зумовило такий ідейно-художній напрям в літературі, як сентименталізм, а зображення зовнішнього вигляду та моральних принципів життя персонажів виступає як стилістичний засіб для їх (хоч і відносної) індивідуалізації в антиномії «ідеальний-неідеальний» герой (свого роду «естетичний ідеал») та як поштовх до виникнення жанрового різновиду ідилії. Цю назву ввів у своїх оповіданнях П. Куліш, але ознаки її притаманні вже й творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Наприклад, у повісті «Маруся» вони наявні, але стримано, ніби «за кадром» (про них ми дізнаємося, зосібна, із монологів-роздумів Наума Дрота, Василя, самої Марусі).

Для чіткішого уявлення джерел та схеми аналізу окремого художнього твору в аспекті використання народних мовностилістичних засобів як одного із векторів

вияву фольклоризму розглянемо оповідання Ганни Барвінок «Не було змалку — не буде й до'станку».

## **5.2. Мовностильові джерела і фольклоризм літературної нарації в оповіданні Ганни Барвінок «Не було змалку — не буде й до'станку»**

Аналізуючи загальні лінгвістичні тенденції фольклоризму української прози доби романтизму, для прикладу варто звернутися до більш ґрунтовної характеристики окремого прозового твору — оповідання Ганни Барвінок «Не було змалку — не буде й до'станку». Зазначений твір містить яскраві взірці мовного матеріалу, має цікавий сюжет.

Ганна Барвінок була біля витоків української жіночої прози з усіма її принципово відмінними рисами. У центрі її творчості — внутрішній, духовний світ українського селянина. Під мотиваційним впливом свого чоловіка П. Куліша, який першим помітив у неї талант письменниці, вона вже у 40-х роках ХІХ століття почала записувати фольклор на Чернігівщині й частково на Полтавщині, про що згадує в одному із нарисів, який зберігається у фондах Інституту літератури імені Т. Шевченка: «Не гаючи часу, чоловік мій дав мені олівця і папір у руки і всяко заохочував, щоб я записувала все, що побачу і почую. Страшенно мене це пригнічувало, невпевненість у собі, не розуміючи, що саме потрібно записувати [...] нова сфера діяльності пригнічувала мене. Але [...] така наполегливість того, перед ким я завжди прагнула бути гідною його уваги, примусила мене підкоритися» [2]. За висловом О. Івановської, це був «примус на користь» [109, с. 8]. Пізніше письменниця, керуючись уже власними зацікавленнями, зробить ще дуже багато цінних фольклорних записів, гідних, аби її вважати (особливо на той час) справжньою фольклористкою. Тоді це було цілком природно, що література загалом, і авторська проза зокрема, перебуваючи у процесі становлення, взорувалася на фольклорну естетику. До того ж, не варто відкидати і той факт, що паралельно із виданням перших фольклорних збірників (щоправда, переважно, як згадувалося, пісенних) через літературу народна

творчість популяризувалася і закріплювалася в друкованому тексті, що сприяло збереженню й трансляції етнічної пам'яті на рівні носіїв різних культурних пластів. Тому головна вимога доби — «повернутися обличчям до народу» для Ганни Барвінок, як і для інших письменників, була цілком зрозумілою і по-своєму, дуже по-жіночому, у письменницькій діяльності зреалізованою.

В одному із листів стосовно цього авторка зазначила: «Тоді зовсім ще писательок не було, тільки я зачала, да Вовчок з-під руки моєї дружини. Тоді багато дещо прощено було, коли не так, тоді всяке нове слово, новий вираз здавався знахідкою, тоді треба було бігати за народом і учитись усьому. Було моя дружина... на ярмарку в Сорочинцях назбирає бабів, кобзарів у нашу квартиру і розпитує, записує» [2] У цих словах чітко прочитуємо джерело творчості письменниці та й фольклористичні зацікавлення самого П. Куліша. Іноді, аналізуючи твори Ганни Барвінок, вказують на їх деяку спорідненість із творами її відомого чоловіка. Думається, що це тільки слабкий відбиток його окремих редакцій, адже її проза є насправді дуже жіночою і за поетикою, і за способом сприйняття та відображення дійсності, і за тематикою. Та й жіночі образи у її оповіданнях розкриті значно глибше, із емоційним баченням і розумінням жіночої психології та почуттів.

За радянських часів (особливо, у першій половині ХХ століття) у літературознавстві побутувала думка про надмірне використання Ганною Барвінок у її оповіданнях чи то фольклорних засобів, чи етнографічних подробиць. Стосовно фольклору, то, очевидно, це стосувалося здебільшого саме «ненормованої» з літературознавчого погляду форми передачі тексту, тому що мова її творів не просто близька до місцевого діалекту Чернігівщини, — вони написані цим діалектом з деякою літературною коректурою. У зв'язку з цим можемо говорити про комплексне використання письменницею діалектного мовлення, а не лише про окремі діалектизми. Стосовно етнографічних деталей, то вважаємо, що тексти її творів ними не перевантажені, а ті, які використано, настільки точні у своїй відповідності зразку, що на сьогодні вже й для етнологів можуть слугувати першоджерелом. Комплекс цих засобів засвідчував

національний дух, самобутність творів письменниці, її громадянську позицію, що в радянські часи не вельми вкладалося в ідеологічні постулати «соцреалізму» на «шляху до комунізму». Можемо із впевненістю засвідчити, що це були твори свого часу (середина ХІХ століття), літературного періоду (становлення нової української літератури, зокрема — прози) та напряму (романтизму), які відповідали усім їх критеріям, ознакам і канонам.

Своєрідною реабілітацією авторки в очах літературних критиків став виступ Ю. Яновського 1952 року під час обговорення проекту «Історії української літератури», витяг із якого наведений у статті В. Дроб'язко «Плакаймо, як очі, слово народне». У цьому виступі відомий письменник просив «пом'якшити» термінологію щодо характеристики мови творів Ганни Барвінок: «Не було у неї ні стилізації, ні епігонства. У неї була дуже точна, науково точно передана мова того часу, мені здається, точніша, ніж у Марка Вовчка» [Див.: 90, с. 75, с. 76]. «Точно передана мова» тут якраз і зумовлює рецепцію на рівні стилізації (в позитивному значенні терміна) у лексичному, граматичному, синтаксичному та семантичному аспектах. Тому нижче при конкретному текстовому аналізі ми тільки побіжно згадаємо про використання окремих лексем-діалектизмів, хоч виділити у тексті їх можна багато, оскільки вони є частиною того мовленнєво-діалектного комплексу, яким написані її твори. Це і була мова народу з регіональними особливостями, зафіксованими у конкретний історичний період його розвитку.

Видавши у 1995 році збірку «Фольклорні записи Ганни Барвінок» [110], О. Івановська у дисертації «Фольклористична спадщина Ганни Барвінок» провела порівняльний аналіз фольклорних та авторських текстів письменниці, акцентуючи часто на їх безпосередній спорідненості [109, с. 46]. Якщо уважно розглянути польові записи авторки та ознайомитися із текстами її оповідань, можна констатувати, що самих записів у неї менше, ніж в інших фольклористів того часу, але, по-перше, вони унікальні тим, що містять твори народної прози (легенди, перекази, апокрифічні оповідання, що спостерігається дуже рідко), хоч загалом за наповненістю є різножанровими (як відомо, більшість фольклористів того часу надавала перевагу народнописанним жанрам); по-друге, майже всі вони

тим чи іншим способом трансформувалися в авторські твори письменниці, стали їх «формально-змістовою» базою. І якщо у наведеній вище дефініції терміна «стилізація» (у позитивному значенні) йшлося про «двоголосся» авторського і фольклорного начал, то в цьому випадку можемо говорити про суголосся, певну точно віднайдену гармонію в передачі змісту твору, яка транслюється настільки природно, що читач втрачає відчуття того, чи це авторський твір, чи оповідь наратора, оскільки у творах письменниці оповідь часто ведеться від головного героя твору.

Згідно з класифікацією оповідачів, запропонованою у праці О. Івановської «Український фольклор: семантика і прагматика традиційних смислів», письменників, які використовують такого плану і таким способом рецептивні зв'язки з народною творчістю, можна віднести до нараторів типу Д. Це «активні транслятори з концепцією збереження традиції», до яких належать ті, які «намагаються відтворити архаїчний текст, свідомо, самі є збирачами та впорядниками фольклорного матеріалу» [107, с. 293]. При цьому письменник (це стосується й оповідань Ганни Барвінок), зберігаючи основні ознаки фольклорного наративу, міг і повинен був, як зазначав П. Куліш, «вміти вибрати, що записати, з яких речей, а що й відкинути. Не кожен бо із сих красномовних простих людей слово до слова, як чисте золото до золота сипле. Треба зробити гарний вибір, тоді і буде пшениця без полови і куколю» [180, с. 96]. Саме так у зазначений період народний твір отримував авторську інтерпретацію, а іноді й просто чітке структурування, вибудовування композиції, оформлення і, відповідно, — закріплення в друкованому тексті, що виводило його за локально-регіональні рамки, та й взагалі за межі фіксованого хронотопу, робило загальнокультурним надбанням, сприяючи популяризації.

Формат трансформації фольклорного твору в літературний може бути дуже різним: на рівні теми, ідеї, мотиву, лексичних та іншого роду запозичень і т. п. Проте згадана вище «формальна» сфера рецепцій — це той пласт мовленнєвих схем, який залишається незмінним і транслює сталі смисли у сферу «змістову». У Ганни Барвінок ці компоненти є частиною діалектної канви її оповідань. За

структурою та способом вираження можемо поділити їх на такі лінгвістичні пласти:

- власне діалектна лексика;
- лексика експресивно-забарвлена;
- стала художня тропіка (епітети, порівняння, метафори);
- фразеологія;
- паремії.

Аби не бути голослівними, звернемося безпосередньо до оповідання письменниці «Не було змалку — не буде й до'станку» [11, с. 53–57], де окреслені пласти відображені надзвичайно чітко.

У контексті загалом діалектної канви вищезазначеного твору варто бодай побіжно згадати конкретні лексеми-діалектизми, за якими упізнаємо типову мову до Чернігівщини, де найбільше робила свої фольклорні записи Ганна Барвінок: веретище, такеньки, костомарувате чоло, скірен, улля, стуга, плахти картацькі, захиріла, валасалася, повіз лісу (понад тином), необзир, стьонжки, п'ятаччя, личмани, болізько, приспа і т. п. Легкість та природність використання цих та інших мовленнєвих одиниць із лексично відмінної складової цього діалекту, очевидно, можна пояснити ще й тим, що він був рідним авторці, яка народилася і більшу частину свого життя провела серед чернігівчан. Тому склалося так, що вона не використовувала діалектизми для створення місцевого колориту, а володіла вільно цим діалектом. Іноді навіть здається, що літературні вкраплення виглядають у канві тексту більш штучно, ніж народні мовні звороти.

Щодо експресивно-забарвленої лексики, то за її допомогою в оповіданні передано різноманітні емоції, почуття та переживання героїв: любові (*зіронька, губоньки, рученята, галонька, голубка, рибонька*), благання (*дядиночко, подруженьки*), смутку, туги (*світонько, горенько, хвилечка, ділечко, голівонька, годиночка*) і т. п. Цей пласт лексики разом із постійним зверненням до констант «доля» (*«доля наша така красна»; «цвітом зацвіла знов наша доля»; «хоч ряба і погана, да її доля кохана»; «нема мені долі, ні ладу, ні складу»* та ін.) і «серце» (*«серце несеться вслід»; «серце так у мене колотиться»; «няньчусь із своїм*

*серцем»*; «*навіки зоставсь у моєму серці»*; «*щось од самого серця й покотиться»*; «*з серця не знадала»*; «*серце боліло»*; «*серденько, я вже й забула»*; «*дитино моя, серце моє»*; «*не зломлю, серце, закону»*; «*в серці мов цуркою крутить»*; «*серце ние»*; «*любо да тихо на серденьку»*; «*кипоть на серці осів»*; «*багато карбів лягло на мойому серці»* та ін.) свідчать про симпатії письменниці до сентиментальності та щиро жіночу прихильність її до кордоцентричного напрямку як питомої складової національної філософії (Г. Сковорода, П. Куліш, П. Юркевич), що знайшов своє відображення і в літературі цього періоду. Зокрема, П. Юркевич зазначав: «Людина починає свій моральний розвиток з рухів серця, яке скрізь хотіло б бачити благо, щастя, солодку гру життя, хотіло б зустрічати істоти, які радіють, зігрівають одна одну теплотою любові, зв'язані дружбою і взаємним співчуттям» [333, с. 72]. Принагідно та досить влучно ілюструють цю національно-культурну платформу слова С. Кримського про те, що «для світоглядно-ціннісної свідомості української культури стає висування на передній план не формалізму розуму, а того, що є корінням морального життя “серця” як метафори інтимних глибин душі» [150, с. 248]. Автор наголосив на тому, що «філософія серця» у нашій ментальності розкривається по-різному: «як принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич); як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності (Г. Сковорода); шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко); як джерело надії, передчуття, провидіння (П. Куліш); як ключ до «господарства душі», її мандрівок у вічність, сферу добра і краси (М. Гоголь)» [150, с. 248].

Завдяки підтримуваній романтизмом «філософії серця» бачимо, що в центрі уваги аналізованого оповідання Ганни Барвінок не стільки зовнішні умови та обставини життя сироти Зіньки, яка, втративши батьків, живе за доньку у бездітної багатой дядини, скільки її емоції, переживання. Кохання дівчини до кріпака Хведора (портрет якого, до речі, витримано у народнопісенному стилі) змінило життя Зіньки. Її несподівані, уявні та нерозсудливі, як на погляд тієї ж дядини, вчинки, яка мислить предківськими категоріями традиційної звичаєвості в межах загальновідомого імперативу «знайся віл з волем, а кінь з конем»,



вплинули на вчинки героїні та на її подальше життя загалом. Ці вчинки, на думку В. Подзігун, це — «наслідок іншого, внутрішнього життя — життя серця», на тонкому й глибокому дослідженні якого і зупинилася дослідниця [235, с. 22].

Кохання Зінки — це своєрідне пробудження її серця. Вже при першій зустрічі між закоханими налагоджується раптовий візуально-чуттєвий зв'язок, як, згадаймо, і при першій зустрічі Василя та Марусі із повісті «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка. Спираючись на дослідження А. Бароніна, вищезазначена дослідниця пише про те, що все у творі говорить про «концентрацію на фактах, проблемах внутрішнього, особистісно-індивідуального світу; прояви сентиментальності, чуттєвості, емпатії», про те, що згаданий дослідник називає «інтровертністю вищих психічних функцій у сприйнятті навколишньої дійсності, — ознакою менталітету українського народу» [Цит. за джерелом: 235, с. 28]. Власне, спостерігаємо конфлікт концептів «серце» і «доля» із устоями традиції. В авторки аналізованого оповідання вагома кордоцентрична складова її творчості якраз і розкривається через емоційно-забарвлену лексику, емпатично виписані сцени та фольклорні сентенції, що найбільш влучно і глибоко характеризують цю сферу людського життя. У зв'язку з цим С. Кримський писав, що «філософія серця» «пов'язана з ідеєю двосвітності буття, його поділом на “внутрішній” та “зовнішній” світи, на “сердечну” (глибинно-емоційну, надчуттєву) та інтелектуально-раціональну сфери» [150, с. 307]. Ця концепція у нашій культурній традиції має «загальнозначущий» смисл.

Стосовно рецепцій на рівні художньої тропіки як елемента фольклоризму зазначеного твору, то тут можна назвати насамперед художні епітети, окремі з них у фольклористиці та літературознавстві класифіковані як постійні (вишневий сад; весела розмова; парубок молодий, чорновусий, смуглявий, високий; врода горда, пишна; непочата вода; молода берізка; розумна жона; червоний сап'ян і т. п.), деякі тяжіють до народнопісенної поетики, адже містять повні нестягнені прикметникові форми (зоря ясная, доля красная). Ці епітети закріплюють за об'єктом чи суб'єктом статичні характеристики, що побутували серед простолюду.

Досить численними в оповіданні «Не було змалку — не буде й до'станку» є й художні порівняння («дядинині речі наче грім прогримів»; «він гнеться як гичечка з туги»; «люди точаться, як бджоли з улля»; «парубок, як квітка»; «очі як терен»; «хата біліє, як маківка на воді»; [парубок] «стоїть, як місяць над зорями»; «дівчата як утки пливуть»; «стою, мов скаменіла»; [парубок] «полощеться було сам, наче селех на воді»; «горнулася до мене, мов щира правда» — пунктуація збережена авторська). Вони засвідчують глибину образного мислення народу, що формувалося в безпосередній близькості з навколишнім середовищем та відображають іноді дуже давні пласти міфологічного світогляду.

Можна говорити й про символізм постійних епітетів (дівчина «красна», кінь «вороненький» і т. п.) та порівнянь (дівчина «як зоря, «як сонце», «як квітка» і багато інших), що найчастіше використовує Ганна Барвінок. Такі засоби не лише наближають саму оповідь до народного стилю — за їх допомогою змальовано народноестетичний образ героя.

Близькими за семантикою і походженням у текстовому просторі цього твору (як й інших) є метафори з тією відмінністю, що у порівняннях проглядається більш предметно-об'єктна (суб'єктна) схожість, тоді як метафора відображає вищий рівень абстрагування суб'єктно-об'єктних відношень, а тому ширше охоплює сферу уявлень (туга взяла; хата мов усміхається; думка молодіє; душа туди рветься; ноги не несуть; тане він у моїх очах; не знаю, куди очі свої повести; усе кругом мене мов усміхається; я горіла аж два дні; музика так і ріже горлиці, журавля; уста горять; сади всміхаються і багато інших).

Метафоризоване мовлення свідчить не лише про високий ступінь абстрактно-фантастичних уявлень наших предків, їх поетичне мислення. Як уважав М. Міллер, «давня метафора найчастіше є наслідком необхідності», представник соціуму породжує метафору, оскільки без неї не може «освоїти зовнішній світ, пізнати і осмислити його, осягнути та назвати його реалії» [Цит. за вид.: 120, с. 350]. О. Івановська зазначила, що «метафора взагалі і фольклорна зокрема є знаком, що фіксує результати зусиль індивіда із конкретизації важкодосяжних для думки об'єктів. Людина не може говорити про те, чого немає

в її свідомості. Будь-які два об'єкти, які, на перший погляд, далекі один від одного, є все-таки дотичними в свідомості суб'єкта творчості» [107, с. 204].

Але найстійкішими мовленнєвими елементами при трансформації із фольклорного в авторський твір виявилися ідіоми та паремії, що теж повністю вписуються в полотно місцевого діалекту. У фольклорних записах Ганни Барвінок досить помітне місце займають фразеологізми, прислів'я, приказки, прокльони, привітання. Частина паремій із цих записів надрукована у збірці М. Номиса (1864) [226], більшість використана в її оповіданнях.

Хоча фразеологізми та паремії виникали у мові паралельно, є надзвичайно близькі за своєю стійкістю, формальністю та смисловим наповненням, проте не варто забувати про те, що фразеологізми — це лексичні одиниці, а паремії — синтаксичні. Перші (особливо ідіоми) художньо-образною словесною формулою влучно відображають лексему, яка фокусує у собі її зміст («світ зав'язала» — забув про все; «хисткий, за вітром пішов би, якби пустив» — худий, немічний; «на край світу від людей бігла би» — будь-куди; «й рісочки не було в роті» — голодний; «він з мене очей не зведе» — тут: милується; «ушки сміються» — тішитися, радіє; «руки опустила» — тут: зневірилась; «нудити світом» — сумувати; «як водою змито» — зникнути безслідно; «чужі пороги терла» — наймитувала; «дух з мене встановивсь» — злякалась; «іще моя пара десь, видно, на припічку кашу їсть» — мала, не виросла; «вольні козаки, на всю губу» — багаті, заможні; «пляму на наш рід покладати» — осоромити; «не зломлю закону» — не відступлюсь від традиції; «на Божій дорозі» — перед смертю та інші).

Із паремій на особливу увагу заслуговують прислів'я та приказки, які у цьому творі значно переважають за чисельністю.

Розлогі двочленні прислів'я, концентруючи в собі морально-дидактичний зміст, в усному мовленні трансляторів часто корелюються, скорочуючись до одночленної структури, а тому переходять у приказки. Власне, заслуговує на увагу вже той факт, що назва аналізованого оповідання передається прислів'ям у місцево-діалектному звучанні («Не було змалку — не буде й до'станку»), яке в

середньо-українському повному варіанті найчастіше використовується: «Як не було щастя змалку, то не буде й до останку». Цікаво, що мовленнєві сентенції, в яких випускається ключове слово (в цьому випадку «щастя»), використовуються не просто з метою скоротити звучання паремії. Це пояснення було би занадто примітивним. У таких випадках паремія скоріше рефлексує до замовлянь. Коли за змістом текст містив негативну настанову на майбутнє, то таку лексему пропускали, щоб «не злякати» те ж саме «щастя», «не перекрити» категорично-дієвою формулою «не буде» можливість його повернення для того, про кого йдеться, чи існування для того, хто про це говорить. Адже наші предки вірили, що все, виражене словом, здатне здійснюватися, а тому думки і слова, націлені у прийдешнє, мали звучати тільки позитивно, або не промовлялися, аби «заблокувати» негативний потік словесної енергії, а отже, і можливе вирішення ситуації. Часто з такою метою прислів'я недомовлюються, перетворюючись на ще більш скорочену, ніби недомовлену приказку («Не було змалку»). Сталість паремії передбачає, що кожен представник певного соціуму кінцівку знає і сам, тому не обов'язково її промовляти.

Використання письменницею прислів'я в якості назви твору — також дуже цікавий прийом, що заслуговує на увагу. Така контамінація у формульній, закодованій формі охоплює тему, яка цілком логічно розростається у фабулу. З цією метою якраз і застосовується не номінативна одиниця, а сентенція, що не просто привертає увагу до головного об'єкта чи (частіше) суб'єкта, а фактично влучно і містко «програмує» колізію, пов'язану із ним. Інтригуючи читана та вказуючи на певну трагічну невідворотність долі, назва аналізованого твору містить в собі не лише тему, але й зав'язку («змалку») та розв'язку («до'станку»). Мабуть, важко було би передати будь-якою іншою сконцентрованою назвою стільки інформації.

Окрім цього, в оповіданні використано ще два повночленні прислів'я («Чорт бери й сrebro, як жить не добро» та «Розумна жона як стуга пшона, а як нема, дак і дурна»), які також за контекстом у найнапруженіші моменти акумулюють у собі смислову енергетику, передаючи глибокий зміст, концентрацію думки, почуттів.

➤ До речі, передавати назву твору народною сентенцією — не поодинокий випадок у творчості Ганни Барвінок. У цьому ж ряду можна згадати її оповідання «Лихо не без добра», «Восени літо», «Треба набігти тропи», де приказки використано за аналогічною схемою. Така форма контамінації, як «вживлення» у текст народного твору чи передавання ним у назві сконцентрованого змісту, характерна й іншим письменникам цього часу. Скажімо, О. Стороженко у циклі прозових творів «З народних уст» усім оповіданням дав народносентенційні назви: «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав», «Вчи лінивого не молотом, а вчи голодом», «Лучче нехай буде злий, ніж дурний», «Розумний бреше, щоб правди добуть», а до оповідання «Дурень» автор, аби не бути багатослівним у назві (що найвірогідніше), прислів'я з тією ж метою подав у епіграфі: «Скоріш дурень одурить розумного, як розумний дурня на розум наведе».

Натомість самих приказок в аналізованому оповіданні Ганни Барвінок «Не було змалку — не буде й до'станку», дуже багато. В устах героїв вони використовуються по-народному легко, доречно, влучно характеризуючи когось із персонажів чи ситуацію («не так пани, як паненята»; «гроші і камінь довбають»; «сії дівчата — чужа користь»; «смерти — не одперти»; «матюр не купити, не заслужити»; «запобігайте світа, поки служать літа»; «ні родини, ні доброї години»; «двічі літа не буває»; «з будня свято зробила»; «з чужого поля ягоди не бери»; «худоба за плечима, а лихо перед очима»; «посієм наволоком, уродить як нароком»; «близько, да слизько, далеко, да легко»; «свого одбіг, а чужого не доскочив»; «не родись у платтячку, а родись у щастячку»; «як що болить, то й сорочка водить» і багато інших).

Щоправда, використання таких сталих мовних одиниць у творах Ганни Барвінок іноді здається аж надмірним як для літературного твору такого обсягу, що іноді відволікає увагу від основного змісту, заважає індивідуалізації, виписуванню образів, які таким способом видаються дещо схематичними. Проте не потрібно забувати, що це був період становлення української літературної прози загалом, і письменниця мала за зразок хіба окремі оповідання Г. Квітки-

Основ'яненка та свого чоловіка П. Куліша, яким також були притаманні аналогічні риси. До того ж, твори були зорієнтовані не лише на вибраного читача, а саме на широкого — представника цього ж народу, який одночасно був і героєм цих наративів, але за рівнем свого розвитку здатен був на той час сприйняти твори, тільки максимально наближені до власних.

Щодо застосування у змістовій канві аналізованого та інших творів письменниці фразеологізмів та паремій (це можна розглядати і загалом у контексті романтичної прози) варто відзначити, що вони, на відміну від одиничних лексичних елементів, містять більш глибокі смисли, є метафоричними, часто використовуються для характеристики персонажів або відображають відносини між членами соціуму. Ці сталі мовні одиниці надзвичайно влучні, давні, апелюють до міфологічного світогляду. Окрім того, це пласт фольклору, який найімовірніше є найбільш уживаним у романтичній прозі у своїй діалектно-відшліфованій формі.

Отже, зазначене оповідання Ганни Барвінок є добрим зразком для простеження лінгвостилістичних аспектів фольклоризму цього і подібних творів. Такий підхід загалом може бути використаний для аналізу оповідань і цієї авторки, й письменників окремого періоду розвитку літератури загалом, звичайно, з поправкою на індивідуальні стильові особливості творчості та художні тенденції доби.

### **5.3. Мовленнєво-сміслові ресурси фольклоризму «Вечорів на хуторі біля Диканьки» та «Миргорода» М. Гоголя (за спогадами та листами)**

Своєрідним епіграфом до цього розділу, можуть бути слова із виступу О. Гончара «Гоголь і європейська культура», виголошені 1976 року на симпозіумі, присвяченому творчості М. Гоголя у Венеції: «Земля України, це вона вигодувала, виховала Гоголя, і то не лише фізично, а що важливіше — духовно — з дитинства наділивши його красою своєї поезії, буянням пісенної творчості, епічною величавістю дум, фантастикою казок, переказами й легендами, барвистою

образністю — всіма багатючими плодами народного духу» [60, с. 238]. Дійсно, творчість М. Гоголя заслуговує на те, щоб розглянути її не лише в українському, але і в загальноєвропейському контексті.

Художню спадщину письменника довгий час вивчали лише з позицій російської літератури. Так сталося, мабуть, через те, що твори його написані російською мовою, поза межами України, хоч в умовах того часу це вважали зрозумілим, адже Україна була тільки частиною Російської імперії. І не лише М. Гоголь із українців став сподвижником російської культури. Досить влучно з цього приводу писав Євген Сверстюк у своїй розвідці «Блудні сини України»: «Довгий список відомих у російській культурі імен українського походження захоплює увагу. Вперте замовчування в російській пресі того факту, що вони українці або напівукраїнці, зачіпає самолюбство: якщо ви замовчуєте, то ми будемо наголошувати. Тим більше, коли йдеться про визначальні імена, які внесли в російську літературу і філософію традиційно український струмінь релігійного пошуку і проповідництва» [259, с. 16]. Ці слова можуть цілком стосуватися і М. Гоголя. Мало того, своїм життям і творчістю письменник успішно вирішив проблеми, які поставив Є. Сверстюк перед людьми, що волею долі залишили рідну землю: «Перша з них — відновити і захистити Дім отця, щоб він здалеку мерехтів, як маяк бездомним. Коли буде батьківський дім — українці в світах почуватимуть себе зовсім по-іншому і найобдарованіші потягнуться на світло.

Друга проблема — зробити сина сином: передати йому батьківську традицію і дух. Коли той син засвітиться священним вогнем, він уже не пропаде. Третя проблема — виконати нам своє призначення в світі, який прагне повернути собі втрачені духовні вартості» [259, с. 16].

Можемо стверджувати, що своєю творчістю М. Гоголь уже в ті складні роки, коли Україна була в путах бездержавності, для себе і по-своєму вирішив усі ці три проблеми. Та найголовнішим є те, що він пам'ятав батьківський дім, рідну землю, якій великою мірою присвячував свою творчість, у чому є прикладом для інших.

Твори М. Гоголя можна розглядати поза часом, адже, написані більше як півтора століття тому, вони залишаються надзвичайно актуальними й на сьогодні — настільки національно типовими є створені письменником характери, що іноді, оцінюючи певні життєві ситуації, мимоволі згадуєш гоголівські імена, його дотепні характеристики героїв, що стали афоризмами. Тому постає завдання — простежити основні джерела та глибину розуміння української народної культури у письменницькому доробку М. Гоголя і спробувати досягнути, як саме «народжувався» фольклоризм його повістей на українську тематику.

Цікаво з такого погляду звернутися до ранньої прози М. Гоголя, яка, хоч і написана російською мовою, але повністю відображає смисли українського національного буття. Це твори, що увійшли до збірок письменника «Вечори на хуторі біля Диканьки» і «Миргород» (окремі риси їх рецептивного зв'язку з фольклором розглянуто у розділі про лінгвостилістичні аспекти вираження фольклоризму). Їм притаманне широке використання міфологічних мотивів та українських народних звичаїв і традицій, котрі їх відображають. Продуктивним джерелом для осмислення їх взаємин з народною творчістю є також відомості із листів та досліджень, які засвідчують шляхи формування неповторного «гоголівського» фольклоризму. Саме через пізнання витоків творчості письменника можна досягнути міфопоетику й здійснити культурно-історичну інтерпретацію художньої канви його творів.

На основні напрямки раннього періоду творчості письменника дуже чітко вказав О. Гончар: «Важливий цей ранній період його творчості перш за все тим, що вже тут він отримав внутрішню творчу свободу, напрацював основні прийоми майстерності, які відгукнулися потім і в його петербурзьких повістях, де, як і в повістях українського циклу, реальне та ірреальне не вступає у протиріччя, а, навпаки, — доповнюють, підсилюють один одного, приводячи до більш повного, глибокого відображення життя. У цей час Гоголь зрозумів усе значення для мистецтва народних коренів, важливість національної форми...» [60, с. 243–244].

Про подальшу трансформацію фольклору у творчість письменника цікаву думку висловив і сучасний російський учений А. Гольденберг, зазначивши, що



«загальний вектор еволюції фольклоризму письменника від ранньої до зрілої творчості позначається як рух від фольклоризму відкритого типу, із вказівкою на конкретні фольклорні джерела повістей “Вечорів” чи “Миргорода”, до фольклоризму неявного, “прихованого”...» [58, с. 185].

До «конкретних», або «явних» проявів фольклоризму у творах М. Гоголя можемо віднести насамперед пряме використання лінгвостилістичних засобів мови, лексичні контамінації, ремінісценції і т. п. Переконаливою є велика значущість традицій обрядового фольклору в поезиці ранніх творів письменника, особливо тих, які увійшли до збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки».

«Прихований» фольклоризм передбачає засвоєння, переосмислення та використання фольклорних і літературних архетипів, що помітно і в його ранніх творах, присвячених українській дійсності, та, більш трансформовано, — у пізній творчості «петербурзького» циклу (як, скажімо, у «Мертвих душах»). У цьому контексті варто згадати праці А. Гольденберга «Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя» [57, с. 261] та «Смена архетипов: к проблеме эволюции фольклорных традиций в поэтике Гоголя» [58, с. 185–195]. У рецензії на першу із названих монографій Ю. Ковальова наголосила, що у ній «акцентується не стільки на виявленні й каталогізації архетипів у поезиці письменника, скільки на способах та прийомах їх реалізації у фольклорному тексті» [131, с. 178]. Вивчаючи гоголівські архетипи та принципи їх реалізації у творах письменника, А. Гольденберг переконливо довів, що «гоголівське слово не тільки добре пам’ятає про своє минуле, воно воскрешає, “перевоссоздаёт” фольклорні та літературні архетипи, наповнюючи їх новим змістом. Це неповторне поєднання синхронних і діахронних смислів багато в чому визначає унікальне місце художнього світу М. Гоголя... у світовій культурі» [57, с. 189].

Можна говорити про те, що саме у ранній період творчості був викарбуваний індивідуальний стиль письма М. Гоголя, і полягав він у своєрідному, зваженому співвідношенні, збалансованості фольклорного та авторського матеріалу. Фольклоризм його творів — це насамперед занурення у глибини народної свідомості, здатність не копіювати, а індивідуально переплавляти, увиразнювати,

робити чіткішим все побачене, розвивати у напрямку досконалості те, що йому давала художня фольклорна стихія, у тім числі етнографічні відомості, деталі.

Етнографічний аспект українських повістей М. Гоголя свого часу розглядали такі відомі вчені, як О. Пипін, В. Милорадович, М. Петров, М. Коробка, М. Сумцов, В. Катранов, О. Єфименко, О. Соболевський, П. Филипович, В. Петров та інші. Сучасний відомий літературознавець Ю. Барабаш у статті «Уроки етнографії (повертаючись до давніх суперечок)» апелював до дискусії між М. Максимовичем та П. Кулішем, який, як відомо, був першим біографом М. Гоголя, стосовно «етнографізму» творів письменника. Ця полеміка, як зазначив автор статті, «оживляє нашу увагу до окремих призабутих аспектів творчості Гоголя [...], вони відіграли важливу роль у розвитку української гоголіани. По-друге, полеміка ця є важливою для розуміння специфіки та динаміки розвитку української літератури, ширше — української літературної думки XIX ст.» [10, с. 33]. П. Куліш у своїх роздумах зауважив, що М. Гоголь відступив «від етнографічної та історичної істини». М. Максимович, навпаки, настоював, що М. Гоголь знав Україну, її сучасне життя та історію, «як п'ять пальців» [10, с. 33]. Проте Ю. Барабаш далі навів дуже важливий аргумент М. Максимовича: «Та властивість його (Гоголя. — Ю. Б.) поетичного генія була вже така, що дійсне життя він своєвільно перетворював у нове буття, художньо-зразкове...» [10, с. 33–34]. Зважаючи на те, що художня література певною мірою трансформує зображувані реалії, М. Максимович досить чітко пояснив свою думку: «Ніби Гоголь хотів писати етнографію в особах, аби... передавати факти, цікаві для дослідників народного побуту. [...] Гоголь, як він сам зазначав, ніколи не писав портрета в смислі чіткої копії. Він створював портрет. Народний побут слугував йому лише матеріалом для художніх типів, тільки фарбою для його живопису» [10, с. 34]. Зокрема, П. Куліш, по-своєму маючи рацію, наголошував на етнографічних «неточностях». Окремі критики вбачають у цих «неточностях» свідомий прийом автора.

Детально ознайомившись із полемікою М. Максимовича і П. Куліша, можна стверджувати, що критики зображення М. Гоголем національного життя українців

розуміють по-різному (і кожен по-своєму має рацію). П. Куліш прагнув буквальної реалістичності та правдивості у зображенні народного матеріального та духовного життя, а М. Максимович сприймав етнографічні пасажі як засіб для розвитку власної творчої манери письменника.

Романтик за характером і методом відображення дійсності, М. Гоголь є одним із найкращих представників цього напрямку в літературі. Проте у його творах романтизм відчутно межує із реалізмом, і реалізм цей особливий, наскрізь проникнутий почуттям міри, толерантності, любові до людини, такий, що, за словами О. Гончара, «протистоїть натуралістичному побутописанню, фотографізму, убогій ілюстративності — і це теж дуже актуальний урок. Влучно схоплено, що Гоголь прагнув проникнути в саму сутність явищ, передати їх у вигляді згущеному, інтегрованому, намагаючись їх ніби “піднести в квадрат”. Найімовірніше, невірогідне у нього часом виявляється самою субстанцією реального. Чи не тому його поетичні образи інколи здаються нам реальнішими за саму реальність»[60, с. 249].

Таке ставлення до України, її народу та фольклору, таке бережне відображення української реальності зумовлені багатьма чинниками, найголовнішим із яких є те, що це його рідна земля, де він народився, провів дитячі та юнацькі роки — час, коли творчо обдарована особистість є особливо чутливою, здатною з легкістю сприймати та засвоювати інформацію з оточуючої дійсності. О. Гончар у статті «Гоголівськими шляхами» висловив цікаву думку з цього приводу: «Лев Толстой вважав, що всі його пізніші найзначніші думки в зародку вже відкривались йому в дитинстві; можливо, не був винятком у цьому розумінні й Микола Васильович Гоголь» [59, с. 9].

За відображенням культурних реалій у першій збірці М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки» твори його є наскрізь українськими, такими, котрі за способом опертості на народну творчість можна поставити поруч із творами Г. Квітки-Основ'яненка; за майстерним використанням доброзичливого гумору — І. Котляревського; за вмінням описувати рідну йому українську природу — І. Нечуя-Левицького. Порівнював М. Гоголя з І. Котляревським і відомий

український літературний критик Л. Новиченко. Він писав: «У ньому, як і в сміхові Котляревського, звучала та широта душі і та певність себе, яка відзначає здорову, не скалічену тяжкими умовами народну самосвідомість. Геній Гоголя першим з могутньою силою вдихнув у душу російського, а потім і світового читача любов до України, до її розкішних («упоительных») пейзажів і до її люду, в психології якого історично складно поєдналося, на думку письменника, оте “простодушно-лукаве” начало з началом героїчним і героїко-трагедійним» [224, с. 128]. Пізніше М. Бахтін у статті «Рабле і Гоголь» наголошував, що «гоголівський сміх у цих оповіданнях — чистісінький народносвятковий сміх» [12, с. 485], підкресливши зв'язок письменника з українською народнопразниковою культурою і спорідненою з нею фольклорною стихією. Вчений зазначав, що це «видимий сміх крізь невидимі сльози» [12, с. 485].

У дитячі роки велику роль у формуванні поглядів майбутнього письменника відіграла його матір, Марія Іванівна, яка взагалі уважно стежила за вихованням дітей, прищеплювала їм повагу до простих людей. Вона сама знала безліч казок, народних переказів, легенд і розповідала їх дітям. Цю любов М. Гоголь проніс крізь усе своє життя. В юнацькі роки із Ніжинської гімназії у листі до батьків він писав: «Вижу все милое сердцу, — вижу вас, милую родину, вижу тихий Псёл, мерцающий сквозь лёгкое покрывало...» [Цит. за вид.: 186, с. 4]. Як описують численні біографи М. Гоголя, він, і приїжджаючи на канікули до батьків, і перебуваючи в Ніжині, часто відвідував ярмарки, весілля, любив бувати на сільській окраїні міста Магерки, слухав українські пісні, збирав і записував прислів'я, приказки, обряди в книгу, яку назвав «Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия». Ця його рукописна книга і досі зберігається у Великосорочинському музеї М. Гоголя і є цікавою для дослідників. М. Артинов, товариш М. Гоголя по Ніжинській гімназії, залишив такі спогади: «В гимназии Гоголь был тем только замечателен, что имел слишком остроконечную бороду, да еще, пожалуй, тем, что постоянно, бывало, ходит на Магерки — это предместье Нежина. Гоголь имел там много знакомых между крестьянами. Когда у кого из

них бывала свадьба или другое что, или когда просто выгадывался погодливый праздничный день, то Гоголь уж непременно был там» [Цит. за вид.: 35, с. 79].

Значну роль у становленні світогляду письменника відіграв і його батько, котрий був також творчо обдарованою особистістю. За спогадами самого письменника, умів надзвичайно захоплююче розповідати і, як зазначила Н. Марченко у невеликій розвідці «Жизнь и творчество Н. В. Гоголя», «приправлял свои рассказы врождённым малороссийским комизмом» [203, с. 3]. А також Василь Афанасійович писав комедії, котрі відразу ж розігрувались у домашньому театрі багатого сусіда Гоголів і їх далекого родича Д. Трошинського.

У спогадах про М. Гоголя наявні відомості про те, що у їх домі вечорами часто збиралася молодь послухати розповіді про старі часи, про чудеса, і, як писав його перший біограф Пантелеймон Куліш, «тут-то бывали настоящие “вечера на хуторе”, которые Николай Васильевич, по особому обстоятельству, поместил близ Диканьки, тут-то он видал этих настоящих балагуров, этих оригиналов и деревенских франтов, которых изображал потом, несколько окарикатуря, в своих несравненных предисловиях к повестям Рудого Панька» [Цит. за вид.: 203, с. 3]. А ось слова самого М. Гоголя: «Но лучше всего, когда собьются все в тесную кучку и пустятся загадывать загадки, или просто нести болтовню. Боже ты мой! Чего только не расскажут! Откуда старины не выкопают! Каких страхов не нанесут» [55, с. 5].

Мабуть, мистецтво оповідати М. Гоголь успадкував не лише від своїх батьків. У своїх спогадах він писав: «Дед мой имел удивительное искусство рассказывать. Бывало час, два стоишь перед ним, глаз неводишь, словно прирос к одному месту: так были занимательны его речи...» [Цит. за вид.: 203, с. 5]. Цікаві відомості подає також З. Мироненко у замітці «Гоголь і Василівка», де пише: «У васильківському помісті було особливе місце, куди постійно тягнуло Миколку, — флігель, в якому жила бабуся Тетяна. В будиночку пахло травами, віяло таємничістю від старих скринь. Тетяна Семенівна розповідала внукові про запорізьку старовину, знала багато легенд і переказів про козаків. А ще вона співала козацькі пісні, розповідала захоплюючі історії про русалок, відьом та інші

чудеса. Вона вчила хлопчика розбиратися в лікарських травах, вишивати гарусом, в'язати, а головне — малювати» [207, с. 59].

З такою спадковістю М. Гоголь мав неминуче стати великим письменником. Та й сам він успадкував талант оповідача, про що згадує О. Нікітенко: «Та же смесь малороссийского юмора и теньеровской материальности с напыщенностью существует и в его характере. Он очень забавно рассказывает разные простонародные сцены из малороссийского быта...» [Цит. за вид.: 35, с. 521].

Зображуючи українську національну стихію російською мовою, завдяки чому і став класиком російської літератури, М. Гоголь, хоч і провів зрілі роки свого життя в Росії, ніколи не поривав зв'язку з Україною, і не лише фізично (приїжджаючи на батьківщину та переписуючись із близькими), але, насамперед, духовно. І чого не вистачало або що призабулося йому, просив матір поновити у пам'яті потрібну інформацію. В одному із листів до неї із Петербурга він писав: «Вы имеете тонкий, наблюдательный ум, вы знаете обычаи и нравы малороссиян наших, и потому, я знаю, вы не откажетесь сообщить мне их в нашей переписке. В следующем письме ожидаю от Вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов, с поименованием, как все это называлось в самых закоренелых, самых древних, самых наименее переменившихся малороссиян, — равным образом названия платья, носимого нашими крестьянскими девками до последней ленты, также нынешними замужними и мужиками... Ещё — обстоятельное описание свадьбы, не упуская наималейших подробностей...» [Цит. за вид.: 203, с. 5]. Весь цей дитячий та юнацький досвід, доповнений спогадами матері, пізніше оживе в «українських» повістях М. Гоголя до найменших подробиць. Читаючи їх, М. Драгоманов констатував: «Не було нікого, де у чому й досі нема кого, — хто б змалював деякі сторони життя українського, як Гоголь» [Цит. за публікацією: 224, с. 127].

Саме за ці якості, за спосіб мислення, зображувані реалії у його ранніх творах окремі письменники та літературні критики називають М. Гоголя українським письменником. Л. Новиченко зауважує: «Глибока народність “українського” Гоголя безсумнівна й безцінна — недарма так багато українських письменників

наступних епох відчували свою спорідненість із творцем невмирущих образів, глибоко сприймаючи і по-своєму використовуючи його художні уроки» [Цит. за публікацією: 224, с. 127].

Взагалі М. Гоголь був особистістю надзвичайно складною, і судити про нього із загальноприйнятих позицій неможливо. Навіть уже сам факт того, що, перебуваючи в Росії й пишучи російською мовою, він поглиблено вивчав український фольклор і став відомий серед письменства саме завдяки творам на українську тематику, видавши «Вечори на хуторі...» під псевдонімом Рудого Панька, багато про що свідчить. Залишивши надовго Батьківщину і лише зрідка навідуючись до рідних, він ніколи не заперечував своєї причетності до неї та її народу. Скажімо, характеризуючи українські народні думи, він зазначив, що вони виконувалися «нашими старцями слепцями». А глибини і проникливості у вирішенні творчих завдань він домагався саме завдяки знанню реального життя народу, що було джерелом і творчого натхнення письменника, і основним об'єктом аналізу та художнього узагальнення. Уважно вивчаючи історичні документи, в тому числі літописи, хроніки, М. Гоголь дійшов висновку про недостатність їх для художньої творчості. Саме тому він в одному із листів зауважив: «Я к нашим летописям охладел, напрасно силясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать» [104, с. 149].

Зате у фольклорі, що відображує життя в усій його повноті психологічних і політичних взаємовідносин і що був глибоко вивчений письменником, починаючи з ніжинського періоду, він вбачав живе джерело для художньої творчості. Народна музика, танці, пісні, казки, легенди охоплювали те духовне багатство, яке письменник бажав передати через свої твори наступним поколінням. Багато про що, наприклад, говорять нам гоголівські зошити українських пісень, вони засвідчують, що М. Гоголь знав живу мову народу, не раз він власною рукою переписував ці пісні, очевидно, готуючи їх до друку — праця, гідна справжнього фольклориста і письменника. Про те, що такі записи у М. Гоголя були, писав О. Сомов у листі до М. Максимовича: «Я познакомил бы вас хоть заочно, если вы желаете того, с одним очень интересным земляком, — Пасечником Паньком

Рудым, издавшем “Вечера на хуторе”, т. е. Гоголем-Яновским... У него есть много малороссийских песен, побасенок, сказок и пр., коих я еще ни от кого не слыхивал, и он не откажется поступиться песнями доброму своему земляку, которого заочно уважает. Он человек с отличными дарованиями, и знает Малороссию, как пять пальцев, в ней воспитывался» [Цит. за вид.: 35, с. 131]. До речі, результат їхнього знайомства очевидний — М. Гоголь записав більше 150-ти пісенних текстів, окремі з них увійшли до видання «Малороссийские песни» М. Максимовича.

І в цьому постійному пізнанні фольклору М. Гоголь виступає як блискучий знавець народної психології, народного мислення і почуттів, про що дізнаємося із його статті «О народных малороссийских песнях», яка увійшла до збірника «Арабески» (1835). Наведений тут аналіз українських пісень вражає детальністю спостережень, особливою проникливістю, такою глибиною осягнення, яка, мабуть, приходиться лише з любов'ю.

Стосовно використання пісень в історичній науці дослідник констатував, що «історик не повинен шукати в них вказівки дня і числа битви, детального пояснення місця, вірної реляції; в цьому відношенні небагато пісень допоможуть йому. Але коли він захоче дізнатися про справжній побут, стихії характеру, всі вигини та відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів зображуваного народу, коли захоче пізнати дух минулих віків, загальний характер всього цілого і окремо кожного часткового, тоді він буде задоволений повністю; історія народу розкривається перед ним в ясній величі» [Цит. за публікацією: 60, с. 241].

Перебуваючи під час візитів у рідній Василівці, М. Гоголь відпочивав душею і не оминав можливості послухати народні пісні. Його сестра Ольга згадувала: «Ужасно любил он малороссийские песни. Видела я как он раз нищих позвал, и они ему пели. Но это он хотел сделать так, чтобы никто из нас не видел: он позвал их к себе в комнату. Брат жил тогда во флигеле» [Цит за вид: 35, с. 545].

Із спогадів про письменника дізнаємося, що він, будучи уже в Москві, із такими ж вихідцями з України, зокрема О. Бодянським, М. Максимовичем, Г. Данилевським, часто збиралися в домі Аксакових на вечори українських пісень,



які він дуже любив. За спогадами О. Бодянського, такі вечори називали «варениками» [Цит за вид: 35, с. 535].

Про один із них згадував Г. Данилевський: «Все подошли к роялю. Н. С. Аксакова развернула тетрадь малорусских песен, из которых некоторые были ею положены на ноты с голоса самого Гоголя. “Что спеть?” — спросила она. — “Чоботы”, — ответил Гоголь. Н. С. Аксакова спела “Чоботы”, а потом “Могилу”, “Солнце низенько” и другие песни» [Цит за вид: 35, с. 599].

Цитуючи «Записки о жизни Гоголя», видані П. Кулішем, В. Вересаєв передав запис розмови Миколи Васильовича з графом Олексієм Толстим, де зазначено: «...Беседа его была исполнена души и эстетического чувства. Он попотчевал графа двумя малороссийскими колыбельными песнями, которыми восхищался как редкими самородными перлами: 1) «Ой, спы, дитя без сповиття» и т. д., 2) «Ой, ходит сон по улоньци» и т. д.» [35, с. 537].

Як відомо з біографічних джерел, М. Гоголь цікавився фольклором інших слов'янських народів, особливо піснями, знав багато російських народних пісень, навіть брав уроки сербської мови в О. Бодянського, аби зрозуміти красу пісень, виданих Вуком Караджичем. Але його ставлення до українських пісень було особливим. П. Куліш щодо цього в другому томі біографії письменника зазначив: «Но к малороссийской песне он сохранил чувство, подобное тому, какое остается в нашей душе к прекрасной женщине, которую мы любили в ранней молодости» [Цит за вид: 35, с. 522].

Пісні і загалом фольклор для М. Гоголя були мірилом досконалості, майстерності, тим неперевершеним індикатором власної творчості, на який він рівнявся усе своє життя. П. Анненков у статті «Гоголь в Римі. Літературні спогади» пише: «При этом направлении два предмета служили как бы ограничителем его мысли и пределом для неё, именно: страстная любовь к песням, думам, умершему прошлому Малоросии, что составляла в нём истинное охранительное начало, и художественный смысл, ненавидящий все резкое, произвольное, необузданно дикое. Они были, так сказать, умерителями его порывов» [Цит за вид: 35, с. 150].

Надзвичайно важливим джерелом стали українські народні пісні й при написанні повістей на українську тематику. Деякі куплети використовуються, наприклад, у «Сорочинському ярмарку», як епіграфи до окремих розділів, афористично передаючи їх сутність. Скажімо, епіграфом до розділу V наведено куплет:

Не хилися, явороньку,  
Ще ти зелененький;  
Не журися, козаченьку,  
Ще ти молоденький [55, с. 11].

Ці слова якнайкраще передають стан і дії головного героя Грицька, котрий шукає шлях до серця коханої дівчини, а ще більше — думає, як йому переконати мачуху в тому, що він дійсно гідний, щоб одружитися на її пасербиці. І тут йому на допомогу приходять цигани, хоч і доводиться дешево віддати їм найкращу пару волів. А коли справа йде до весілля, автор логічно вплітає у текст куплети весільних пісень.

У повісті «Ніч перед Різдом» М. Гоголь використав куплет із української щедрівки, а у творі «Майська ніч, або Утоплена» Левко, налаштувавши бандуру, романтично співає:

Ой ти місяцю, мій місяченьку,  
І ти, зоре ясна!  
Ой, світи там по подвор'ю,  
Де дівчина красна! [55, с. 33]

У повісті «Страшна помста» подано текст рідкісної, історичної, козацьких часів колискової, яку співає Данило своєму синові Івану:

Люлі, люлі, люлі!  
Люлі, синку, люлі!  
Да виростай, виростай в забаву!  
Козачеству на славу!  
Вороженькам в розправу [55, с. 61].

Кінець цього твору збагачений піснею божевільної Катерини, яка згадує похорон свого чоловіка. Пісня баладного змісту з казковими паралелями яскраво доповнює описану міфологічно-містичну картину дійсності:

Біжить візок кривавенький;  
У тім возку козак лежить,  
Постріляний, порубаний.  
...Біжить ріка кривавая.  
Над річкою явір стоїть,  
Над явором ворон кряче.  
За козаком мати плаче.  
Не плач, мати, не журися!  
Бо вже твій син оженився.  
Та взяв жінку паняночку,  
В чистом полі земляночку [55, с. 71].

Цей мотив, а також використані паралелізми досить часто зустрічаються у козацьких піснях.

Отже, можна стверджувати, що український фольклор дійсно був життєдайним джерелом для ранніх повістей М. Гоголя, а поетика фольклору трансформовано використана у всій його творчості. Уснопоетичні мотиви та образи експлікувалися, будучи переплавленими через творчу фантазію та уяву письменника і тому стали не повторенням відомого, а ефективним засобом, підпорядкованим авторському задуму.

Як бачимо із відгуків, аналізу діяльності та прози М. Гоголя, присвячених Україні, він був письменником і людиною дуже неоднозначною, іноді навіть суперечливою. Саме повістями на українську тематику він ствердився як талановитий письменник, увійшов як класик не тільки у російську та українську, але й у світову літературу. Вирішення своїх творчих завдань він досягав саме завдяки знанню реального, і насамперед духовного життя народу, саме воно стало джерелом творчого натхнення письменника та основним об'єктом аналізу і художнього узагальнення.

Аналізуючи твори М. Гоголя як один із перших його біографів та критиків, П. Куліш у статті «Об отношении малороссийской словесности к общерусской» писав: «Я сказал, что малороссийские произведения Гоголя дали побуждение к объяснению Малороссии, и сказал это не без основания. Всё, что было до него написано о Малороссии на обоих языках, северно- и южнорусском, без него не

могло бы произвести того движения в умах, какое произвёл он своими повестями из малороссийских нравов и истории» [171, с. 465]. Ці слова засвідчують не лише глибоке знання М. Гоголем української народної культури, але і вміння передати у власній творчості її найсакральніші пласти (як міфологічний) іншою мовою, не зденаціоналізувавши, а, навпаки, представивши у правдиво-привабливій трансформації чудові образи, мотиви, поетику.

У березні 1850-го року Т. Шевченко писав до Варвари Рєпніної: «Перед Гоголем должно благоговеть, как перед человеком, одарённым самым глубоким умом и самою нежною любовью к людям. Гоголь — истинный ведатель сердца человеческого! Самый мудрый философ! И самый возвышенный поэт должен благоговеть перед ним, как перед человеколюбом!» Або: «О Гоголь, наш бессмертный Гоголь!» — «вигукував» він у своєму «Щоденнику», а ще за 13 років до цього у вірші «Гоголю» писав, мовби відтворюючи той доленосний розподіл обов'язків, які поклала на їхні плечі сама історія:

Ти смієшся, а я плачу,  
Великий мій друже [316, с. 222].

Варто зауважити, що всім повістям «Вечорів...» і «Миргорода» притаманні такі почуття, як добрий гумор, елегантний сум, лірика з великим коханням, майже інтимне співчуття ближньому, і відчуття міри, в тому числі й у використанні фольклору. Глибоке знання народної культури не поглинуло творчу індивідуальність письменника, не притупило бажання пізнавати людські душі, не остудили гарячу енергію гуманіста. Людина з її радощами, горем, мріями була для письменника перш за все. Ці повісті М. Гоголь писав як історичні та, найімовірніше, не робив проєкцій у майбутнє. Сьогодні літературознавці майже точно визначають часові межі для кожної його повісті. Але ми, всупереч усьому, сприймаємо ці твори поза часом, вони були актуальними в період написання, є сучасними сьогодні і будуть такими завжди. І це завдяки вічним сюжетам, що тісно взаємодіють з народом, та великому таланту письменника.

## Висновки до розділу 5

Зважаючи на проведений аналіз, можна стверджувати, що елементи уснопоетичної тропіки, лексики, смислів та семантики, потрапляючи в силове поле авторського задуму, теми, творчого процесу, таланту письменника, відповідно «переплавлялися», синтезувалися, являючи в результаті синкретичний унікальний зразок художньої дійсності. За посередництва стилізації реалізовується зв'язок і фактично засвідчується єдність «формальної» та «змістової» сфери рецепції народної творчості в авторському письмі, що відображає «функціональний аспект використання фольклорного елемента у літературному тексті» [285, с. 401]. Не зайвим буде наголосити, що цей ракурс є основоположним при дослідженні рецептивних зв'язків загалом фольклорного та літературного творів, адже тільки за його наявності мають сенс два аспекти: 1) «ступінь трансформації фольклорних елементів — зближення з фольклорним джерелом, з уснопоетичною естетикою та поетикою чи відштовхування від неї» та 2) «поглиблення чи спрощення смислового навантаження елементів, які стають предметом художньої трансформації» [285, с. 401].

Художньо-естетичні та мовленнєві засади фольклору в українській літературі (зокрема — прозі) першої половини XIX століття лежать в основі типізації героїв. Естетичний ідеал людини відповідає національній візії і полягає в гармонійному співвідношенні зовнішніх рис та внутрішнього, духовного світу персонажів, їхніх морально-етичних переконань і способу життя.

Через мову героїв згаданих письменників простежується тяжіння до кордоцентризму, корені якого — в емоційно-чуттєвій сфері народного світовідчуття та розбудови міжособистісних стосунків. Саме засобами мови своїх творів автори першої половини XIX століття утверджують таку якість літератури, як її народність і передають «дух» народу, який «виявляється в мові, поезії й релігії» [50, с. 93]. Аналізуючи творчість П. Куліша, Я. Гарасим написав: «Мову, саме мову простого народу як засіб вираження уснопоетичної творчості П. Куліш визначає як головну ознаку, основу народної особистості. У мові розкривається дух

народу, у мові й через мову пізнається народ. Тут джерела і спосіб народного самопізнання, пізнання себе як нації» [50, с. 93].

Мова художніх творів аналізованого періоду є важливим чинником та елементом їх зв'язку з народною творчістю, впливає на їхні стилістичні, стильові та жанрові особливості. Визначені засоби стилізації тексту в контексті рецептивних зв'язків фольклору і літератури можемо назвати «стилетворчими», оскільки вони безпосередньо впливають на формування як загальнолітературного стилю певного періоду, так й індивідуального стилю окремого письменника.

Досить перспективним аспектом дослідження в цьому плані може стати компаративний аналіз рецепції фольклорно-мовленнєвих ознак художніх творів як засобу «стилетворчості» в естетиці різних літературних напрямів: романтизму, реалізму, модернізму, постмодернізму і т. п. Єдине, що хочеться зазначити в цьому плані: якщо в епоху романтизму в системі «фольклор — література» превалювала перша складова, то в напрямку до сучасності шальки терезів зміщуються в бік літератури, а кореляція фольклорно-літературних зв'язків змінюється до більш невпізнаваних, завуальованих форм і трансформацій.

Лінгвостилістичні особливості та джерела фольклоризму творів певного літературного періоду чи навіть автора, звичайно, мають свої відмінності, зумовлені різними чинниками. Проте є загальні тенденції, які дають змогу створити модель аналізу окремого твору на предмет мовленнєвого рівня його фольклоризму. Таку модель використано для показу фольклорно-літературних зв'язків в оповіданні Ганни Барвінок «Не було змалку — не буде й до'станку», а індивідуально-авторські джерела фольклоризму творів проаналізовано крізь призму збірки М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки».

Варто зазначити, що індивідуальний стиль творчості М. Гоголя виявлявся у своєрідному, виваженому співвідношенні, збалансованості фольклорного й авторського матеріалу, його народність полягала у глибокому творчому проникненні в надра народної самосвідомості, в його здатності не копіювати, а індивідуально перетворювати, вияскравлювати помічене в людях, розвивати в напрямі досконалості те, що йому давала фольклорна художня стихія.

Претензія не тільки на фіксацію фольклорних пам'яток мови простого народу, але написання нею високохудожніх творів, піднесення її не лише до статусу літературної, але й загальнонаціональної було у першій половині — середині XIX століття досить амбітним надзавданням. Проте варто пам'ятати, що перш ніж стати мовою літератури, вона століттями була не тільки суто засобом для щоденного спілкування, побутового вжитку, але й мовою фольклору, де шліфувалася, удосконалювалася, збагачувалася лексичним багажем, шукала і знаходила шляхи взаємодії із почуттями, ставала мистецтвом. Фольклорні твори, не маючи «авторського права», живуть у віках. Тому література у всі періоди свого існування, й особливо на початку свого становлення, мала на що рівнятися, і через це такими природними й на перших етапах «простими» з погляду сучасності були форми та способи співдії цих двох видів словесності.

## Висновки

Розглянувши поетапне вивчення зв'язків фольклору й літератури як двох взаємопов'язаних систем словесності та враховуючи наукове поступування сучасної гуманітаристики, можемо стверджувати, що на сьогодні поняття «фольклоризм», у тому числі й «фольклоризм літератури» потребує переосмислення з часів його першої дефініції у працях Поля Сабійо. Беручи до уваги те, що фольклор нині сприймається не тільки як народна словесність, а більш широко, як народна багатогалузева творчість та культуротворча діяльність, яка фактично становить певну цілісність (за аналогією до обряду і обрядової пісенності з усім комплексом візуальних оформлень, ритуалізованих дій), то і фольклоризм літератури, що є словесним мистецтвом відображення життя у всіх його проявах, є явищем поліаспектним і може мати різні вектори світоглядного спрямування та ідейно-естетичні рівні вияву й визначатися як поняття фольклористично-літературознавче.

Праці вчених, які від середини ХІХ століття й до нашого часу вивчали фольклорно-літературні взаємини, стали тією доброю базою, на якій можна будувати теоретичні дослідження, враховуючи нову сучасну методологію, нові підходи до вивчення цих зв'язків. Етапними в дослідженні літератури доби романтизму, в тому числі й у її взаємозв'язках із фольклором, можна вважати праці М. Яценка, Т. Комаринця, І. Денисюка, М. Наєнка, Є. Нахліка, В. Івашківа, Т. Бовсунівської та інших. В арсеналі нинішніх теоретиків різні форми та способи компаративістики як поліфункціонального методу; метод інтердисциплінарних зв'язків, що допомагає бачити текст більш «стереоскопічно», об'ємно, відкриває можливості «розпаковування» глибинних значень і кодів авторської словесності, що неможливе без аналізу звернення вищезазначених письменників до фольклорного першоджерела; метод архетипів, який дає змогу реконструювати давні форми культурно-міфологічних явищ, що трансформувалися у літературі певного періоду через посередництво фольклору, та багато інших.



Згаданий метод архетипів виявився надзвичайно продуктивним у визначенні змістових особливостей фольклоризму літературної прози доби романтизму. У його смислових межах як конкретна методологія використовується концепт «Дім – Поле – Храм» С. Кримського, який засвідчує дієвість та ефективність методу у дослідженні міждисциплінарних зв'язків. Універсальні можливості зазначеного концепту демонструє порівняльний аналіз його форм вияву на хронотопно-буттєвому (фабульному) та образному рівнях у прозових творах аналізованого періоду та «оповідних» соціально-побутових поемах Т. Шевченка «Катерина» і «Наймичка», бо в малих поетичних формах складові концепту можуть бути наявні лише фрагментарно, окремими елементами.

Вищезазначена методологія покладена в основу й цієї праці. Тому означуємо й характеризуємо фольклоризм літератури і як категорію, що має відповідне теоретично-термінологічне смислонаповнення, і як явище, яке здатне проявлятися у видах авторської творчості, визначаючи її різноманітні сполучення з народною культурою і традицією загалом. Різні підходи до вивчення фольклоризму літератури як ідейно-естетичного й внутрішньотекстового явища зумовили так само різні його класифікації, а «рухомість» і гнучкість аналітичних схем у підходах до характеристики визначається різноманітними чинниками, шляхами засвоєння та формами прояву фольклорного елемента. Порівняно з поняттям «народності» фольклоризм виявляє значно глибші зв'язки літератури з фольклорною традицією на всіх рівнях, тому означається як явище поліаспектне та багаторівневе, бо репрезентує всі можливі варіанти впливу народної традиції на авторський текст. Зважаючи на це, можемо вважати фольклоризм вищим ступенем вивчення зв'язків народної творчості з авторською.

Надзвичайно важливу роль у цей період відіграли зв'язки авторської творчості з фольклором на рівні постановня літературних жанрів. До часу виникнення літературної повісті та, особливо, роману малі жанрові форми (зосібна оповідання) мали більше подібних, аніж відмінних ознак із народним нарративом, що, звичайно ж, не заважало диференціювати їх за походженням як твори народні та авторські. І на хвилі національного піднесення чим

«природнішим», органічнішим був зв'язок між письменницьким та народним нарративом, тим вищої оцінки сучасників він заслуговував. У досліджуваних часових межах (30–60-ті роки XIX століття) можемо спостерігати еволюцію літературної прози, що простежується в «олітературенні» народного оповідання на початку цього періоду та більш складних формах взаємодії з фольклором у його кінці.

Об'єкт наукового вивчення — українська романтична проза 30–60-х років XIX століття (з епізодичним аналізом кількох поетичних творів Т. Шевченка для показу наскрізності явища та можливості компаративних студій), — дає підстави говорити про художню самобутність фольклоризму певного літературного періоду та напряму. Можемо стверджувати, що література окресленого періоду є транслятором народносвітоглядних принципів, моральних і загалом культурних цінностей наступним поколінням, що дає підстави характеризувати її як вагому й глибоко національну за своїм змістом складову української культурної традиції загалом.

Звичайно, вартою скрупульознішого аналізу крізь призму фольклоризму є творчість кожного із досліджуваних письменників (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, Ганна Барвінок, О. Стороженко, П. Куліш, М. Шашкевич та інші), адже їх знайомство з фольклорними джерелами, засвоєння народної творчості й трансформація її елементів у власну — процес глибоко індивідуальний. Проте, безумовно, у цій панорамі існують певні загальні тенденції та закономірності часу, узагальнити й систематизувати які стосовно прози зазначеного періоду й було нашим основним завданням.

Дослідження рецептивних зв'язків літературної прози романтиків із фольклором дає змогу говорити про чотири основні рівні засвоєння поетики народної творчості авторською: 1) жанрово-стильовий (стилетворчий); 2) засвоєння міфологічних елементів через посередництво фольклору (міфологізм); 3) рівень трансформації народносвітоглядних архетипів (через архетипні образи та конструкти); 4) мовностилістичний (стилізація).

Варто зауважити, що навіть перший і четвертий із названих рівнів рецепції літературою жанрово-стильових та лексично-стилістичних засобів фольклору не є такими простими й однозначними, як видається на перший погляд. Процес освоєння народних творів на жанровому й лінгвостилістичному рівнях відбувається у контексті епохи, літературного напрямку, відображаючи при цьому переконання та позицію автора, грані його таланту, власного стилю письма, що робить творчість кожного із письменників навіть у межах конкретного періоду глибоко індивідуальною та впізнаваною. Більше того, саме через ці два рівні відбувається реалізація двох наступних (міфологічного та архетипного) як складніших, коли фольклорний матеріал піддається детальному переосмисленню і трансформації, засвідчуючи таким способом глибше завуальовані зв'язки із народною творчістю та перевагу авторського начала твору над фольклорним. При цьому творчі «стосунки» письменника з міфом та архетипом також не можуть характеризуватися як однотипні. Їх елементи, «уламки» ніби виростають у художню канву твору, змінюючи своє призначення порівняно з тим, яке виконують у традиційній культурі. Відповідно, фольклор постає транслятором міфологічних елементів та архетипів, які, потрапивши в літературний твір, часто починають «нове життя», зберігаючи свої первісні ознаки. Отже, писемна творчість виявляє здатність зберігати і своєю чергою транслювати, передавати закодовані архетипи й міфи наступним поколінням.

Міфологічний фольклоризм (міфологізм) української літературної прози 30–60-х років XIX століття здебільшого закорінювався в художньо-естетичному сприйнятті, засвоєнні та відображенні міфу через посередництво фольклору. Важливим чинником частого звертання авторів цього періоду до міфу виявився його символізм, «як спосіб інакомовлення», як перевтілена метафора, що значною мірою збагачує художнє полотно твору, змушує читача глибше вникати у змістову канву тексту, мислити, співвідносити описане з реальним життям. Міф допомагав письменникам у складних умовах в «казковому» заховати дійсне та зберегти при цьому національні риси словесної творчості, задовольнити власні й суспільні духовно-інтелектуальні запити.

Міфема (міфологеми), зазнаючи перекодування у фольклорі, звідки певними елементами трансформуються у літературний твір, набирають нових рис, проте, як зазначалося вище, у прихованій формі зберігають первинну інформацію. Ставлення до цієї інформації також змінюється, адже, будучи в давнину формою релігії, міф стає частиною художнього світу твору. Так засвідчується еволюція словесного мистецтва від давніх форм через фольклор до авторської творчості. Якщо порівняти використання міфологічних елементів у прозових творах пізніших літературних періодів, то в аналізованій можна засвідчити їх найвищу генетичну близькість як на змістовому, так і на образному рівні. Більше того, деякі міфологеми стають основою сюжету окремих творів, як, наприклад, в оповіданні «Русалка» Ганни Барвінок.

Аналогічні трансформації відбуваються й з архетипами, переважно через відображення в літературі архетипних образів. Вибудувана парадигма фольклорно-літературної архетипності (архетип – культурний архетип – фольклорний архетип – літературний архетип – архетипний образ) допомогла простежити трансформацію етнобуттєвих архетипних констант і персонажів у літературній прозі періоду романтизму. Народний світогляд, міфологія, фольклор, архетипи і навіть побутові реалії були тим потужним невичерпним джерелом мотивів, тем, сюжетів, образів, яке постійно живило авторську творчість. Аналіз значеннево-буттєвих архетипних топосів «Дім», «Поле» і «Храм», відображених у романтичній прозі, дає чіткі уявлення про тяглість національного буття у межах чітко визначеного хронотопу, а символічне смислонаповнення архетипних образів (Мудрого Старця, хліба, дороги, воріт, сорочки) дає змогу глибше зрозуміти народне бачення світу.

Не менш важливим є також дослідження лінгвостилістичного рівня фольклоризму української романтичної прози, який можемо назвати стилетворчим. Пишучи свої твори народною мовою, письменники-романтики піднесли її до рівня національної, що стало одним із важелів об'єднання етносу-нації, наблизило творчу інтелігенцію до широких кіл населення, зробило

простолюдина центральною фігурою мистецтва в широкому розумінні цього слова.

Про фольклоризм української літературної прози доби романтизму можна говорити, маючи на увазі всі можливі варіанти впливу фольклору на текст авторський: від свідомого використання стилістичних особливостей організації текстопростору, рецепцій на рівні народної поетики, сюжетів, мотивів, образів, символіки до неусвідомленого, часто інтуїтивного звернення до фольклорного першоелемента, в межах якого використовується безпосереднє цитування фольклорного твору чи його частин, трансформація, переосмислення, а також фольклорні асоціації, ремінісценції тощо.

Важливими чинниками в осмисленні проблем фольклоризму літератури загалом і української літературної прози 30–60-х років XIX століття зокрема є особливості генези духовної культури народу від найдавніших часів, трансформація форм народної свідомості та світобачення, поступальність у змінах форм світогляду, рис ментальності, що зумовлюють змістонаповнення, форми вираження цього феномену та його відображення у мистецтві слова.

Період становлення нової української літератури (й прози зокрема) збігся у часі з національним піднесенням, що не могло не відобразитися на культурному житті суспільства, адже рушіями цього руху була насамперед передова інтелігенція, де чільне місце належало письменству, яке, постаючи саме, створювало й нову літературу, що своєю чергою, віддзеркалюючи основні тенденції життя соціуму, й сама вагомо впливала на нього.

Романтизм як напрям у 30–60-х роках XIX століття не лише активізував рух з фіксування та збереження явищ народної культури в усій багатоманітності її формовиявів, він фактично дав цій культурі нову площину, нове поле життя, зумовивши фольклорні рецепції в різні галузі професійного мистецтва: живопис, музику, архітектуру і, зокрема, літературу. Із розвитком цивілізації «живе» середовище побутування традиційної культури змінюється, а великою мірою й зникає разом із цінними перлинами народної творчості. Саме завдяки трансформаціям фольклорних елементів у професійні твори їх найкращі зразки

зберігаються для нащадків, можуть бути предметом дослідження науковців, а сучасна тому чи іншому періоду культура зберігає свій національний колорит та звучання.

Можна говорити про те, що етнічна картина світу, яка постала перед читачем із творчості романтиків, стала своєрідною моделлю, формою переорієнтації на новий тип свідомості, спрямованої на духовні цінності власного народу. А пошуки опертя тогочасних письменників на традицію, фольклор, найвищі ментальні вартості, визначення власних шляхів взаємодії із народною культурою загалом сприяли зростанню національної літератури.

Народнопоетична творчість завжди була і залишається для письменників невичерпним джерелом, оскільки містить у собі потенційно безкінечну інформацію, культурну спадщину, без знання якої не може бути справжнього новаторства на будь-якому етапі розвитку літератури.

## Список використаних джерел та літератури

### Архівні джерела

1. Фонди Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. 19, № 71. *Барвінок Ганна*. Епізод із нашого життя на користь самостійності України. — 7 с.
2. Фонди Інституту літератури імені Т. Шевченка. — Ф. 199, № 108. Лист Ганни Барвінок. — 2 с.

### Неопубліковані джерела

3. *Польові записи*: Записано Терещук В. В. у 2002 році від Царук Марії Іванівни, 1931 р. н., жительки с. Рокитне, Рокитнівського району, Рівненської обл.
4. *Польові записи*: Записано Янковською Ж. О. у 1992 році від Борозенко Євгенії Ульянівни, 1913 р. н. та Борозенко Галини Йонівни, 1943 р. н., жительок с. Лисиче Славутського р-ну, Хмельницької обл.

### Опубліковані джерела та спеціальна література

5. *Агапкина Т. А.* Яблоня / Т. А. Агапкина // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 5. ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2012. — С. 611–613.
6. *Андрусів С.* Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. / Стефанія Андрусів. — Тернопіль : Джура; Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. — 340 с.
7. *Архетип* [Електронний ресурс] / Словник іншомовних соціокультурних термінів. — Режим доступу : <http://slovopedia.org.ua/39/53392/260678.html>
8. *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу : Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов : в 3 т. / А. Афанасьев. — Москва : Издание К. Солдатенкова, 1865–1868. — Т. 1. — 1865. — 801 с. ; Т. 2. — 1868. — 793 с.
9. *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. — СПб. : Наука, 1983. — 191 с.

10. *Барабаш Ю. Я.* Уроки етнографії / Ю. Я. Барабаш // Н. В. Гоголь і народна культура. Седьме гоголівські читання : матеріали доповідей і повідомлень. — М. : Черо, 2008. — С. 29–42.

11. *Барвінок Ганна.* Збірання творів : у 2 т. / Ганна Барвінок ; упоряд. В. Шендеровський, В. Яременко. — Львів : БаК, 2011. — Т. 1. — 572 с.

12. *Бахтин М.* Вопросы літератури і естетики / М. Бахтин. — М. : Художественная література, 1975. — 504 с.

13. *Бахтин М. М.* Из записей 1970–1971 годов / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества ; сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — М. : Искусство, 1979. — С. 355–380.

14. *Бахтин М. М.* Проблемы сентиментализма / М. М. Бахтин // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5 : Работы 1940-х — нач. 1960-х гг.; под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили. — М. : Русские словари, 1997. — 732 с.

15. *Белова О. В.* Икона / О. В. Белова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 2 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 1999. — С. 399–402.

16. *Березович Е. Л.* Чёрт / Е. Л. Березович, Л. Н. Виноградова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 5 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2012. — С. 519–527.

17. *Бестюк І. А.* «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського : феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / І. А. Бестюк. — Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. — 19 с.

18. *Білецький О. І.* Українська проза першої половини ХІХ століття (від Г. Квітки до прози «Основи») / О. І. Білецький // Збірання праць : у 5 т. Т. 2. Частина 1 : Українська література ХІХ — початку ХХ століття. — К. : Наукова думка, 1965. — С. 148–164.

19. *Білоус П. В.* Вступ до літературознавства : навч. посібник для самостійної роботи студента / П. В. Білоус, Г. Д. Левченко. — К. : Видавничий центр «Академія», 2012. — 264 с.



20. Білоус П. Поняття «простір літератури» у сучасному літературознавстві / П. Білоус // Літературний процес : методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філол. науки) ; Київ. ун-т ім. Б. Грінченка ; редкол. О. Є. Бондарева та ін. — К. : Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, 2015. — № 5. — С. 7–10.

21. Більченко Є. В. Мотив чужого у формуванні етнокультурної ідентичності українців / Є. В. Більченко // Вісник Чернігівського державного пед. університету. — Чернігів, 2010. — С. 84–88. — Серія «Філософські науки» ; вип. 75.

22. Більченко Є. В. Топос «Ліс — Печера — Скарб» контрастопос «Дім – Поле – Храм»: міфологічні механізми формування образу ворога [Електронний ресурс] / Є. Більченко. — Режим доступу : <http://www.religion.in.ua/12255-topos-lis-pechera-skarb-contra-topos-dim-pole-xram-mifologichni-mexanizmi-formuvannya-obrazu-voroga.html>

23. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини ХІХ століття / Т. В. Бовсунівська. — К. : Видавничий Дім «Бураго», 2001. — 344 с.

24. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія і поетика / Т. Бовсунівська. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. — 180 с.

25. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів / Т. Бовсунівська. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. — 519 с.

26. Бовсунівська Т. Роман-екфрасис «Корабель дурнів» Грегори Нормінтона [Електронний ресурс] / Т. В. Бовсунівська. — Режим доступу : [http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Movni\\_i\\_konceptualni\\_2011\\_38/059\\_068.pdf](http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_38/059_068.pdf)

27. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. Ч. 1 : Етногенез і теогенез / Тетяна Бовсунівська. — К. : ІЛ НАНУ, 1997. — 154 с.

28. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. Ч. 2 : Ейдетика / Тетяна Бовсунівська ; Київ. ін-т «Слов'янський університет». — К. : КСУ, 1997. — 108 с.

29. Бодяньський О. Наські українські казки запорозьця Іська Матиринки / О. Бодяньський. — М., 1835. — 47 с.

30. *Борзенко О.* Сентиментальна провінція : Нова українська література на етапі становлення / О. І. Борзенко. — Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2006. — 322 с.
31. *Борисенко В.* Весільні звичаї та обряди на Україні / В. Борисенко. — К. : Наукова думка, 1988. — 192 с.
32. *Борисенко К. Г.* Українська народна обрядова поезія / К. Г. Борисенко. — К. : Школа, 2006. — 272 с.
33. *Босик З.* Родинна обрядовість: трансформація та архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряни : монографія [Електронний ресурс] / З. Босик. — Режим доступу : [http://www.culturalstudies.in.ua/knigi\\_14\\_5.php](http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_14_5.php)
34. *Бріцина О.* Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства / О. Бріцина. — К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2006. — 396 с.
35. *Вересаев В.* Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников / В. Вересаев. — Харьков : Прапор, 1990. — 680 с.
36. *Вертій О.* Народна поетична творчість і національно-культурне відродження України (Місце українського фольклору в культурологічній концепції Пантелеймона Куліша) / О. Вертій // Народна творчість та етнографія. — 1994. — №4. — С. 47–57.
37. *Вертій О.* Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років XIX століття : монографія / О. Вертій. — Суми : Собор, 2005. — 486 с.
38. *Вертій О.* Пантелеймон Куліш і народна творчість : монографія / О. Вертій. — Тернопіль : Підручники і посібники, 1998. — 120 с.
39. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані / ред. Ю. Луцький. — Нью-Йорк–Торонто : Українська вільна академія наук у США, 1984. — 326 с.

40. *Виноградова Л. Н.* Ведьма / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 1 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 1995. — С. 297–301.
41. *Виноградова Л. Н.* Ворота / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 1 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 1995. — С. 438–442.
42. *Виноградова Л. Н.* Русалка / Л. Н. Виноградова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 4 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2009. — С. 495–501.
43. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с.
44. *Вовчок Марко.* Сон [Електронний ресурс] / Марко Вовчок. — Режим доступу : <http://www.ukrlitno.com.ua/marko-vovchok-son/>
45. *Вовчок Марко.* Чари [Електронний ресурс] / Марко Вовчок. — Режим доступу : <http://www.ukrlitno.com.ua/marko-vovchok-chari/>
46. *Войтович Н.* Народна демонологія Бойківщини / Н. Войтович. — Львів : Сполом, 2015. — 228 с.
47. *Войтович В.* Українська міфологія / В. Войтович. — К. : Либідь, 2005. — 664 с.
48. *Галайчук В.* Українська міфологія / Володимир Галайчук ; іл. Т. Гущина. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. — 288 с.
49. *Галич О.* Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, В. Васильєв. — К. : Либідь, 2001. — 488 с.
50. *Гарасим Я.* Нариси до історії української фольклористики : навч. посібник / Я. Гарасим. — К. : Знання, 2009. — 301 с.
51. *Гарасим Я.* Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору / Я. Гарасим. — Львів : НВФ «Українські технології», 2010. — 376 с.
52. *Гачев Г.* Национальные образы мира: Космо – Психо – Логос / Г. Гачев. — М. : Прогресс — Культура, 1995. — 480 с.

53. *Гачев Г.* Стенограма лекції в рамках проекту «Публічні лекції «Політ.ру» [Електронний ресурс] / Г. Гачев. — Режим доступу : <http://polit.ru/article/2007/05/24/kulturosob/>

54. *Гінда О.* Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку ХХІ століття в контексті фольклорної традиції : монографія / О. Гінда. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка. — 546 с.

55. *Гоголь М. В.* Вечори на хуторі біля Диканьки. Миргород / М. В. Гоголь; упоряд. тексту, авт. ст. та прим. В. Я. Звиняцьковський; іл. С. Г. Якутовича. — К. : Либідь, 2008. — 488 с.

56. *Гоголь Н. В.* Избранные произведения / Н. В. Гоголь. — М. : Московский рабочий, 1948. — 970 с.

57. *Гольденберг А. Х.* Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя / А. Х. Гольденберг. — Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. — 261 с.

58. *Гольденберг А. Х.* Смена архетипов: к проблеме эволюции фольклорных традиций в поэтике Гоголя / А. Х. Гольденберг // Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые гоголевские чтения : материалы и сообщения международной конференции. — М. : ЧеРо, 2008. — С. 185–195.

59. *Гончар О.* Гоголівськими шляхами / О. Гончар // Вінок Гоголю. Гоголь і час : українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю М. В. Гоголя ; упоряд. В. В. Сосідко. — Харків : Прапор, 1989. — С. 7–18.

60. *Гончар О.* Гоголь і Україна / О. Гончар // Вінок Гоголю. Гоголь і час : українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю М. В. Гоголя ; упоряд. В. В. Сосідко. — Харків : Прапор, 1989. — С. 237–251.

61. *Грицик Л.* Українська компаративістика : концептуальні проєкції / Л. Грицик. — Донецьк : Юго-Восток, 2010. — 299 с.

62. *Грицютенко І. Є.* Естетична функція художнього слова (в українській прозі 30–60-х рр. ХІХ ст.) : монографія / І. Є. Грицютенко. — Львів : Вид-во Львівського університету, 1972. — 178 с.

63. *Грінченко Б.* Словарь української мови : в 4 т. Зібрала редакція журналу «Кіевская Старина» / упоряд. з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. — К. : Вид-во журналу «Кіевская Старина», 1909. — Т. 3. — 511 с.
64. *Грушевський М. С.* Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. Т. I / упоряд. В. В. Яременко. — К. : Либідь, 1993. — 392 с.
65. *Грушевський М. С.* Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. Т. IV. — Кн. 1 / упоряд. О. М. Таланчук. — К. : Либідь, 1994. — 336 с.
66. *Гуляк А.* Становлення українського історичного роману / А. Гуляк. — К. : Міжнар. фін. агенція, 1997. — 293 с.
67. *Гундорова Т. І.* Розвиток епічної структури оповідання в українській літературі другої половини XIX ст. / Т. І. Гундорова // Розвиток жанрів в українській літературі кінця XIX — початку XX століття ; відп. ред. М. Т. Яценко. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 119–145.
68. *Гунчик І.* Український магічно-сакральний фольклор : структура тексту та особливості функціонування : монографія / Ігор Гунчик. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. — 232 с.
69. *Давидюк В.* Генетично-порівняльний метод: нові можливості фольклористичної компаративістики / В. Давидюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. — Вип. 36. — С. 66–86.
70. *Давидюк В.* Культ вовка на Поліссі у контексті історії і фольклору / В. Давидюк // Древляни. — Львів : ІН НАНУ, 1996. — С. 167–182.
71. *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору / В. Давидюк. — Луцьк : Вежа, 1997. — 296 с.
72. *Давидюк В.* Українська міфологічна легенда / В. Давидюк. — Львів : Світ, 1992. — 176 с.
73. *Далгат У. Б.* Литература и фольклор / У. Б. Далгат. — М. : Наука, 1981. — 303 с.
74. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 3 / В. Даль. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. — 576 с.

75. *Дарморіз О.* Міфологія: навч. посібник / О. Дарморіз. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. — 248 с.

76. *Дей О. І.* Фольклористична діяльність Осипа та Федора Бодянських / О. І. Дей // Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських ; упоряд. та приміт. А. Ю. Ясенчук ; заг. і текстолог. редакція та вступ. стаття О. І. Дея. — К. : Наукова думка, 1978. — С. 13–52.

77. *Денисюк І. О.* Жанрові проблеми новелістики / І. О. Денисюк // Розвиток жанрів в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття ; відп. ред. М. Т. Яценко. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 6–49.

78. *Денисюк І. О.* Жанрово-стильові атрибути «Історичного оповідання» Пантелеймона Куліша / О. І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. — Т. 1 : Літературознавчі дослідження. — Кн. 1. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — С. 94.

79. *Денисюк І. О.* Зустрічі з непростими: гадерка / І. О. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. — Т. 3 : Фольклористичні дослідження. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — С. 95–104.

80. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. — К. : Вища школа, 1981. — 216 с.

81. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. — Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. — 280 с.

82. *Дзюба Т. А.* Літературно-естетична концепція П. Куліша : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Т. А. Дзюба ; НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К., 1999. — 215 с.

83. *Дмитренко М.* Символи українського фольклору : монографія / М. Дмитренко. — К. : УЦКД, 2011. — 400 с.

84. *Дмитренко М.* Українська фольклористика другої половини ХІХ століття : школи, постаті, проблеми / М. Дмитренко. — К. : Сталь, 2004. — 383 с.

85. *Дмитренко М.* Українські народні думи: термін і дефініція / М. Дмитренко // Міфологія і фольклор. — 2008. — № 1. — С. 20–27.

86. *Довбня Л.* Стіл / Л. Довбня // Словник символів культури України ; за заг. редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Міленіум, 2002. — С. 210–211.

87. *Донцов Д.* Де шукати наших історичних традицій? / Д. Донцов // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : у 4 кн. Кн. 3. — К. : Аконіт, 2003. — С. 586–590.

88. *Дорошкевич О. К.* Реалізм і народність української літератури ХІХ ст. / О. К. Дорошкевич. — К. : Наукова думка, 1986. — 309 с.

89. *Драгоманов М.* Українське письменство 1866–1873 років / М. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. Т. 1. — К. : Наукова думка, 1970. — С. 247–308.

90. *Дроб'язко В.* Плекаймо, як очі, слово народнє / В. Дроб'язко // Мовознавство. — 1987. — № 4. — С. 75–76.

91. *Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка / К. Дронь. — К. : Наукова думка, 2013. — 242 с.

92. *Єременко О. В.* Аморфність жанрової матриці як різновид синкретизму малої прози П. Куліша і Марка Вовчка / О. В. Єременко // Актуальні проблеми слов'янської філології. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2007. — Вип. 12 : Лінгвістика і літературознавство. — С. 253–260.

93. *Єременко О.* Історичні і літературні параметри кобзарства як культурологічного феномена : Шевченкова інтерпретація [Електронний ресурс] / О. Єременко. — Режим доступу : [http://elibrary.kubg.edu.ua/4865/1/O\\_Yeremenko\\_29\\_5\\_14\\_konf\\_IS.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/4865/1/O_Yeremenko_29_5_14_konf_IS.pdf)

94. *Єременко О.* Синкретичність еволюції кобзарства: від історичного явища до художнього образу [Електронний ресурс] / О. Єременко. — Режим доступу : [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe?...](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?...)

95. *Єфремов С.* Од літературщини до літератури: на згадку про Гр. Квітку-Основ'яненка / С. Єфремов // Книгар. — № 12–13. — С. 685–692.

96. *Жеплинський Б.* Кобзарсько-лірницькі традиції в західних областях України / Б. Жеплинський // Матеріали науково-практичної конф. Кобзарсько-

лірницькі традиції та їх сучасний розвиток. — Дніпропетровськ, 1994. — С. 11–13.

97. *Завадська В.* Обрядовий хліб / В. Завадська // 100 найвідоміших образів української міфології ; за заг. ред. доктора філол. наук Олени Таланчук. — К. : Книжковий дім «Орфей», 2002. — С. 387–395.

98. *Загребельний П.* З великим болем у душі / П. Загребельний // Вінок Гоголю. Гоголь і час : українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя ; упоряд. Сосідко В. В. — Харків : Прапор, 1989. — С. 19–35.

99. *Зайцев М. О.* Особистісне буття в смисловому полі європейської культури / М. О. Зайцев. — К. : Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. — 202 с.

100. *Зварич І. М.* Міф у генезі художнього мислення / І. М. Зварич. — Чернівці : Золоті литаври, 2002. — 236 с.

101. *Зварич І. М.* Міфологічна парадигма художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. М. Зварич ; КНУ ім. Тараса Шевченка. — К., 2003. — 36 с.

102. *Земцовский И. О.* Современном фольклоризме / И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (Фольклор и фольклоризм) ; ред. И. И. Земцовский. — Ленинград : ЛГИГМиК, 1984. — 142 с.

103. *Зеров М.* Нове українське письменство ХІХ ст. / М. Зеров ; упоряд. М. Сулима ; післямова М. Москаленка. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 6–105.

104. *Зязюн И.* С мыслью о будущем / И. Зязюн // Вінок Гоголю. Гоголь і час : українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя ; упоряд. Сосідко В. В. — Харків : Прапор. — С. 146–149.

105. *Іванишин П.* Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко / П. Іванишин. — К. : Академвидав, 2008. — 392 с.



106. *Іванишин П.* Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : монографія / П. Іванишин. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2005. — 308 с.

107. *Івановська О.* Український фольклор: семантика і прагматика традиційних смислів : підручник / О. Івановська. — К. : ВПК «Експрес-Поліграф», 2012. — 336 с.

108. *Івановська О. П.* Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності / О. П. Івановська. — К. : ТОВ УВПК «ЕксОб», 2005. — 228 с.

109. *Івановська О.* Фольклористична спадщина Ганни Барвінок : дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.01.07 «Фольклористика» / О. Івановська. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 1996. — 185 с.

110. *Івановська О.* Фольклорні записи Ганни Барвінок / О. Івановська. — К. : Довіра, 1995. — 70 с.

111. *Івашків В.* Історичний роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 року» : штрихи до характеристики художнього простору / Василь Івашків // Діалогічні обертони : наук. збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / Інститут Івана Франка, НАНУ. — Львів, 2014. — С. 199–208.

112. *Івашків В.* Художня, літературознавча і фольклористична парадигма творчості Пантелеймона Куліша / Василь Івашків. — Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2009. — 448 с.

113. *Івашків В. М.* «Хутірська філософія» та її контекст / В. М. Івашків // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : зб. наук. праць. — Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2013. — С. 186–194.

114. *Ієромонах Яків.* Дім християнина : традиції і святині / Яків Ієромонах. — К., 2005. — 75 с.

115. Історія української літератури ХІХ століття : підручник у 2 кн. Кн. 1 / за ред. акад. М. Г. Жулинського. — К., 2005. — 656 с.

116. Історія української літератури ХІХ століття : у 3 кн. Кн. 1 / за ред. М. Т. Яценка. — К. : Либідь, 1995. — 368 с.

117. Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія у 3 кн. Кн. 1 / за ред. П. М. Федченка. — К. : Либідь, 1996. — 116 с.
118. *Калакура Я.* Українознавче дослідження : теорія та методологія / Я. Калакура. — Тернопіль : Джура, 2012. — 292 с.
119. *Калениченко Н. Л.* Українська література кінця ХІХ — початку ХХ ст. : напрями, течії / Н. Л. Калениченко. — К. : Наукова думка, 1983. — 256 с.
120. *Кассирер Э.* Сила метафори / Э. Кассирер // Теория метафори : сборник. — М. : Прогресс, 1990. — С. 173–193.
121. *Квіт С.* Герменевтика стилю / С. Квіт. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. — 143 с.
122. *Квітка-Основ'яненко Г.* Конотопська відьма / Г. Квітка-Основ'яненко // Зібрання творів : у 7 т. Т. 3 : Прозові твори. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 131–191.
123. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Маруся / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко // Зібрання творів у 7 т. Т. 3 : Прозові твори. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 21–87.
124. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Салдацький патрет / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко // Зібрання творів у 7 т. Т. 3 : Прозові твори. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 7–20.
125. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Перекотиполе / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко // Зібрання творів у 7 т. Т. 3 : Прозові твори. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 377–398.
126. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Килимник. — К. : Обереги, 1994. — Кн. 1. — 400 с. ; Кн. 2. — 528 с.
127. *Кирилюк О. С.* Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості / О. С. Кирилюк // Універсальні виміри культури. — Одеса, 2000. — С. 27–38.
128. *Кирчів Р. Ф.* Український фольклор у польській літературі (період романтизму) / Р. Ф. Кирчів. — К. : Наукова думка, 1971. — 275 с.

129. *Кичигін В. П.* Від народнопоетичних форм до художнього цілого повісті («Салдацький патрет» Г. Квітки-Основ'яненка) / В. П. Кичигін // Розвиток жанрів в українській літературі кінця XIX — початку XX століття ; відп. ред. М. Т. Яценко. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 49–67.

130. *Кобзар О.* Методологія міфопоетичного аналізу художнього твору (на прикладі міфологічної драми / Олена Кобзар // Літературний процес : методологія, імена, тенденції : збірник наук. праць (філол. науки) ; редкол. О. Є. Бондарева та ін. — К. : Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, 2015. — № 5. — С. 162–165.

131. *Ковалёва Ю. Н.* Путешествие в бесконечность : рец. на книгу Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя / А. Х. Гольденберг. — Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. — 261 с. / Ю. Н. Ковалёва // Вестник ВолГУ. — 2008. — С. 178–184. — Серия 8. Вып. 7

132. *Коваль Г.* Фольклорна онтологія поетичного простору в календарному тексті / Галина Коваль // Народознавчі зошити. — № 3 (129). — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2016. — С. 640–645.

133. *Ковальчук Н. Д.* Архетипи української культури [Електронний ресурс] / Н. Д. Ковальчук // Totallogy-XXI. Посткласичні дослідження. — К., 2002. — Вип. 7. — С. 326–335. — Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/totallogy/2002\\_7/koval.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/totallogy/2002_7/koval.htm)

134. *Ковальчук О. В.* Українське народознавство / О. В. Ковальчук. — К. : Освіта, 1992. — 176 с.

135. *Кодацька Л. Ф.* Примітки / Л. Ф. Кодацька // Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. — К. : Дніпро, 1983. — С. 591–634.

136. *Кожуховська Л.* Сволоки / Л. Кожуховська // Словник символів культури України ; за заг. редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Міленіум, 2002. — С. 190.

137. *Кожуховська Л.* Хліб / Л. Кожуховська // Словник символів культури України ; за заг. редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Міленіум, 2002. — С. 228–230.

138. *Козак С.* Український преромантизм : джерела, зумовлення, контексти, витоки / С. Козак. — Варшава : Univ. Warszawski, 2003. — 227 с.

139. *Козлов І. В.* Кобзарство — визначне явище в українській музичній культурі [Електронний ресурс] / І. В. Козлов. — Режим доступу : <http://lgaki.com.ua/i-v-koslov-kobzarstvo-viznachne-yavishche-v-ukrayinskiy-muzichniy-kulturi>

140. *Комаринець Т.* Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального) / Т. Комаринець. — Львів : Вища школа, 1983. — 223 с.

141. *Комаринець Т.* Народна словесна творчість і Т. Г. Шевченко / Т. Комаринець // Шевченківський словник у 2 т. Т. 2. — К. : Головна редакція УРЕ, 1977. — С. 29–33.

142. *Кононенко П.* «Історія української літератури» Михайла Грушевського — етап у розвитку наукового літературознавства (Вступна стаття) / П. Кононенко // Грушевський М. Історія української літератури : у 6 т., 9 кн. Т. 1. / М. Грушевський. — К. : Либідь, 1993. — С. 7–36.

143. *Копистянська Н.* Час і простір у мистецтві слова / Н. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2012. — 344 с.

144. *Костомаров Н. И.* Воспоминание о двух малярах / Н. И. Костомаров // Воспоминания о Тарасе Шевченко ; составл. и примеч. В. С. Бородина и Н. Н. Павлюка ; предисл. В. Е. Шубравского. — К. : Дніпро, 1988. — 606 с.

145. *Костомаров Н.* Записки о Южной Руси. Издал П. Кулиш. Том I. 1856 года / Н. Костомаров // Отечественные записки. — 1857. — Т. СХІІ. — № 6. — С. 4–74.

146. *Костомаров Н.* Малорусские народные предания // Оттиск из журнала «Киевская Старина». — 1878. — Т. ХІХ, май. — 134 с.

147. *Костомаров М.* Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке / М. Костомаров // Твори : в 2 т. Т. 2. — К. : Дніпро, 1967. — 450 с.

148. *Костомаров Н.* Славянская мифология / Н. Костомаров. — М. : Чарли, 1994. — 688 с.

149. *Красіков М.* Дорога в традиційній культурі українців / М. Красіков // Берегиня. — К. : Педагогічна преса, 2009. — № 2. — С. 34–42.
150. *Кримський С. Б.* Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Під сигнатурою Софії. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 301–319.
151. *Кримський С.* Архетипи української ментальності // С. Кримський // Проблеми теорії ментальності ; відп. ред. М. В. Попович. — К. : Наукова думка, 2006. — С. 273–301.
152. *Кримський С.* Дім — Поле — Храм / С. Кримський // Про софійність, правду, смисли людського буття : збірн. наук.-публ. і філос. статей / Сергій Кримський. — К. : ІФНАНУ, 2010. — С. 426–439.
153. *Кримський С.* Запити філософських смислів / С. Кримський. — К. : Вид-во ПАРАПАН, 2003. — 240 с.
154. *Кримський С.* Ментальні цінності в контексті виборчої кампанії / С. Кримський // Газета «День». — 2004. — 3 серпня. — С. 1, 4.
155. *Кримський С.* Метафізика долі / С. Кримський // Під сигнатурою Софії. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 43–56.
156. *Кримський С.* Під сигнатурою Софії / С. Кримський. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 718 с.
157. *Кримський С.* Про софійність, правду, смисли людського буття : збірн. наук.-публ. і філос. статей / Сергій Кримський. — К. : ІФНАНУ, 2010. — 462 с.
158. *Кримський С.* Софійні символи буття / С. Кримський // Під сигнатурою Софії. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 21–29.
159. *Кримський С.* Ціннісно-смісловий універсум як предметне поле філософії / С. Кримський // Філософська і соціологічна думка. — 1996. — № 3–4. — С. 102–116.
160. *Крохмальний Р.* Національна свідомість і металінгвістичний код / Р. Крохмальний // Dialog der Sprachen — Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. VI. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. München.

29. Oktober — 1. November 2015. Band 2015.— München : Readbox unipress — readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2016. — С. 563–574.

161. *Крутікова Н. Є.* Гоголь та українська література (30–80 pp. XIX сторіччя) / Н. Є. Крутікова. — К. : Держлітвидав УРСР, 1957. — 551 с.

162. *Кубилюс В.* Формирование национальной литературы — подражательность или художественная трансформация (Три шага литературы в фольклор) / В. Кубилюс // Вопросы литературы. — 1976. — № 8. — С. 21–26.

163. *Кузь В.* Хата як виховний простір. Основи народознавства / В. Кузь, Н. Сивачук. — Умань : Алмі, 2011. — С. 281–294.

164. *Кузьменко О.* Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклорність / О. Кузьменко. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2009. — 296 с.

165. *Куліш П.* Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання Марка Вовчка» / П. Куліш // Твори : у 2 т. Т. 2. — К. : Дніпро, 1989. — С. 477–485.

166. *Куліш П.* Гордовита пара / П. Куліш // Твори : у 2 т. Т. 1. — К. : Наукова думка, 1994. — С. 192–197.

167. *Куліш П.* Дві мови, книжна й народня / П. Куліш // Україна : науковий трьохмісячник українознавства. — 1914. — Кн. 3. — С. 22–34.

168. *Куліш П.* Дві мови, книжна й народня / П. Куліш // Науково-педагогічна спадщина : вибрані твори ; упоряд. викл. каф. соціальної педагогіки та історії педагогіки Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини О. О. Кравченко. — Умань, 2008. — С. 91–101.

169. *Куліш П.* Дівоче серце / П. Куліш // Твори : в 2 т. Т. 1. — К. : Наукова думка, 1994. — С. 198–212.

170. *Куліш П.* Мартин Гак / П. Куліш // Твори : в 2 т. Т. 2. — К. : Дніпро, 1989. — С. 216–225.

171. *Куліш П.* Об отношении малороссийской словесности к общерусской / П. Куліш // Твори : в 2 т. Т. 2. — К. : Дніпро, 1989. — С. 458–476.

172. *Куліш П.* Оріся / П. Куліш // Твори : в 2 т. Т. 2. — К. : Наукова думка, 1994. — С. 174–180.
173. *Куліш П.* Повість про український народ / П. Куліш ; упоряд. та автор вступ. статті В. Івашків. — Львів : Літопис, 2006. — 228 с.
174. *Куліш П.* Повне зібрання творів. Наукові праці; Публіцистика / П. Куліш. — Т. III : Записки о Южной Руси : у 2 кн. Кн. 1 ; упоряд., підгот. тексту, коментарі Василь Івашків. — К. : Критика, 2015. — 416 с.
175. *Куліш П.* Повне зібрання творів. Наукові праці; Публіцистика / П. Куліш. — Т. III : Записки о Южной Руси : у 2 кн. Кн. 2 ; упоряд., підгот. тексту, коментарі Василь Івашків. — К. : Критика, 2015. — 384 с.
176. *Куліш П.* Про злодія в селі Гаківниці / П. Куліш // Твори : в 2 т. Т. 1. — К. : Наукова думка, 1994. — С. 181–192.
177. *Куліш П.* Простонародность в украинской словесности / П. Куліш // Твори : в 2 т. Т. 2. — К. : Дніпро, 1989. — С. 522–532.
178. *Куліш П.* Січові гості / П. Куліш // Твори : в 2 т. Т. 2. — К. : Дніпро, 1989. — С. 204–216.
179. *Куліш П.* Твори : у 6 т. Т. 6. / П. Куліш. — Львів : Просвіта, 1910. — 687 с.
180. *Куліш П.* Хата. Літературний альманах / видав П. Куліш. — СПб. : В друкарні П. А. Куліша, 1860. — 215 с.
181. *Куліш П.* Чорна рада. Хроніка 1663 року / П. Куліш // Твори : в 2 т. Т. 1. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 38–173.
182. *Кушпет В.* Духовність — основа кобзарства / В. Кушпет // Бандура. — Нью-Йорк, 1998. — № 63–64. — С. 46–47.
183. *Кушпет В.* Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.) : наук. видання / В. Кушпет. — К. : Темпора, 2007. — 592 с.
184. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол. ред. А. Волков; за редакцією О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.

185. *Липинський В.* Націоналізм, патріотизм і шовінізм / В. Липинський // Сучасність. — 1992. — № 6. — С. 73–87.

186. *Литвин Н. О.* Великосорочинський літературно-меморіальний музей Н. В. Гоголя / Н. О. Литвин, Г. С. Браило. — Харків : Прапор, 1981. — 64 с.

187. *Личковах В.* Сакральні горизонти української культури. Архетипи — хронотопи — сигнатури / В. Личковах // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник. — К. : ХІМДЖЕСТ, 2010. — № 7. — С. 187–194.

188. *Личковах В. А.* Філософія етнокультури як новітній напрям народознавства / В. А. Личковах // Вісник Чернігівського державного університету. Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури. — Чернігів, 2010. — С. 3–9. — Вип. 75. Серія «Філософські науки».

189. *Личковах В. А.* Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. — К. : Вид-во ПАРАПАН, 2011. — 196 с.

190. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / автор-укл. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.

191. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / автор-укл. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.

192. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : Академія, 2007. — 752 с.

193. *Лозко Г.* Українське народознавство / Г. Лозко. — Харків : ЧП «Див», 2005. — 472 с.

194. *Лукашевич П.* Малороссийские и Червонорусские народные думы и песни / П. Лукашевич. — СПб. : В Типографии Эдуарда Праца, 1836. — 170 с.

195. *Максимович М.* Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем / М. Максимович. — М. : В типографии Августа Семена при императорской медико-хирургической академии, 1927. — 127 с.

196. *Максимович М.* Передмова до збірки «Малороссийские песни» / М. Максимович // Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія. Кн. 1 / за ред. П. М. Федченка. — К. : Либідь, 1996. — С. 111–115.



197. *Максимович М.* Сборник украинских песен, издаваемый Михаилом Максимовичем. Ч. 1 / М. Максимович. — К. : В Типографии Теофила Гликсберга, 1849. — 116 с.

198. *Максимович М.* Украинские народные песни, изданные Михаилом Максимовичем. Ч. 1 / М. Максимович. — К. : В Университетской Типографии, 1834. — 180 с.

199. *Манойлова О.* Художній предмет як наукова проблема : історія та перспективи / Ольга Манойлова // Слово і Час. — 2009. — № 6. — С. 83–90.

200. *Марків Р.* Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук [Електронний ресурс] / Р. Марків. — Львів, 2008. — Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/343609.html>

201. *Марків Р.* Теоретичні аспекти фольклоризму в літературі / Р. Марків // Вісник Львівського університету. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. — С. 215–223. — Серія філологічна ; вип. 41.

202. *Марків Р.* Фольклор і література: форми діалогу : фольклоризм в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття / Р. Марків. — Львів : ПАІС, 2013. — 288 с.

203. *Марченко Н.* Жизнь и творчество Н. В. Гоголя / Н. Марченко. — М. : Детская литература, 1980. — 25 с.

204. *Медриш Д. Н.* Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема / Д. Н. Медриш // Русская литература и фольклорная традиция : сб. науч. тр. — Волгоград : ВГПИ, 1983. — С. 3–16.

205. *Медриш Д.* Литература и фольклорная традиция : вопросы поэтики [Электронный ресурс] / Д. Медриш. — Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1980. — 296 с. — Режим доступа : <http://readr.ru/d-medrish-literatura-i-folklornaya-traditsiya-voprosi-poetiki.html?p> или [http://royallib.com/book/med-rish\\_d/literatura\\_i\\_folklornaya\\_traditsiya\\_voprosi\\_poetiki.html](http://royallib.com/book/med-rish_d/literatura_i_folklornaya_traditsiya_voprosi_poetiki.html)

206. *Метлинский А. Л.* Народные южно-русские песни / Издание Амвросия Метлинского. — К. : В Университетской типографии, 1854. — 472 с.

207. *Мироненко З.* Гоголь и Васильевка / З. Мироненко // Вінок Гоголю. Гоголь і час. Українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя ; упоряд. Сосідко В. В. — Харків : Прапор. — С. 54–63.

208. *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу : історично-релігійна монографія / Іларіон Митрополит. — К. : Акціонерне товариство «Обереги», 1992. — 424 с.

209. *Мишанич О. В.* Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість / О. В. Мишанич. — К. : Наукова думка, 1980. — 343 с.

210. *Мишанич С. В.* Усні народні оповідання: питання поетики / С. В. Мишанич. — К. : Наукова думка, 1986. — 327 с.

211. *Мормель В.* Хто такі кобзарі? / В. Мормель // Бандура. — 1994. — № 47–48. — С. 29–37.

212. *Мочернюк Н.* Проблеми художнього простору в екфрастичних описах / Наталія Мочернюк // Вісник Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. Іноземна філологія. — Івано-Франківськ, 2014. — Вип. 126. — Ч. 1. — С. 291–296.

213. *Музиченко Я.* Ворота / Ярослава Музиченко // 100 найвідоміших образів української міфології ; за заг. редакцією доктора філол. наук Олени Таланчук. — К. : Книжковий дім «Орфей», 2002. — С. 57–60.

214. *Музиченко Я.* Сорочка / Ярослава Музиченко // 100 найвідоміших образів української міфології ; за заг. редакцією доктора філол. наук Олени Таланчук. — К. : Книжковий дім «Орфей», 2002. — С. 420–423.

215. *Набок М.* Українські народні думи: особливості національного характеру і типологія героя / М. Набок. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2014. — 176 с.

216. *Наливайко Д.* Літературна компаративістика вчора і сьогодні / Д. Наливайко // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи :

антологія ; за заг. ред. Д. Наливайка. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — С. 5–42.

217. *Наливайко Д.* Романтизм / Д. Наливайко // Українська література в портретах і довідках. Давня література — література XIX століття : довідник. — К. : Либідь, 2000. — С. 273–275.

218. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш / Є. Нахлік // Куліш П. Твори в 2 т. Т. 1. — К. : Наукова думка, 1989. — С. 5–21.

219. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель : наук. монографія : у 2 т. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша / Є. Нахлік. — К. : Український письменник, 2007. — 462 с.

220. *Нахлік Є. К.* Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. : монографія / Є. К. Нахлік. — К. : Наукова думка, 1988. — 317 с.

221. *Неділько Г. Я.* «Перебендя» / Г. Я. Неділько // Шевченківський словник : у 2 т. Т. 2. — К. : Головна редакція УРЕ, 1977. — С. 89.

222. *Нельга О. В.* Теорія етносу / О. В. Нельга. — К. : Тандем, 1997. — 368 с.

223. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. — К. : АТ «Обереги», 1992. — 88 с.

224. *Новиченко Л.* Безсмертний імпульс / Л. Новиченко // Вінок Гоголю. Гоголь і час : українсько-російський колективний збірник, присвячений 180-річчю з дня народження М. В. Гоголя ; упоряд. Сосідко В. В. — Харків : Прапор, 1989. — С. 126–135.

225. *Новікова П. Є.* Фольклорний концепт творчості Олеся Гончара. [Електронний ресурс] / П. Є. Новікова. — Режим доступу : <http://www.philolog.univ.kiev.ua/library/zagal>

226. *Номис М.* Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірка О. В. Марковича і других / М. Номис. — СПб., 1864. — 685 с.

227. *Орлова О.* Образ читача в структурі художнього твору / Ольга Орлова // Філологічні науки : збірник наук. праць. — Полтава, 2011. — № 8. — С. 40–46.

228. *Пашник О.* Теоретичні проблеми універсально-культурного аналізу в сучасному літературознавстві / Олена Пашник // Слово і час. — 2004. — № 7. — С. 57–61.

229. *Петров В.* Куліш-хуторянин (Теорія хуторянства і Баївщанський епізод 1853–1864) / В. Петров // Розвідки. Т. 1 ; упоряд., передмова та примітки В'ячеслав Брюховецький. — К. : Темпора, 2013. — С. 208–248.

230. *Петров В.* Хуторянство і Європа (Листи Куліша з-за кордону р. 1858-го) / В. Петров // Розвідки. Т. 1 ; упоряд., передмова та примітки В'ячеслав Брюховецький. — К. : Темпора, 2013. — С. 196–207.

231. *Петров В.* «Чорна рада» як роман соціальний / В. Петров // Розвідки. Т. 1 ; упоряд., передмова та примітки В'ячеслав Брюховецький. — К. : Темпора, 2013. — С. 262–271.

232. *Пилипчук С.* Фольклористична концептосфера Івана Франка / С. Пилипчук. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. — 466 с.

233. Письма к Остапу Вересаю П. А. Кулиша и Л. М. Жемчужникова // Киевская Старина. — 1904. — Т. LXXXIV, кн. 2, февраль. — С. 223–234.

234. *Плотникова А. А., Усачёва В. В.* Дом / А. А. Плотникова, В. В. Усачёва // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 2 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 1999. — С. 116–120.

235. *Подзігун В.* Творчість Ганни Барвінок в українському літературному процесі другої половини XIX століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. Подзігун. — К. : Національний пед. ун-т ім. М. Драгоманова, 2006. — 178 с.

236. *Поліщук Я.* Естетичний код фольклору в українській літературі / Я. Поліщук // Фольклористичні зошити. — Львів, 2006. — Вип. 9. — С. 117–128.

237. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму : літературознавчі студії / Я. Поліщук. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. — 295 с.

238. *Поліщук Я.* Поліфункціональність міфу в поезії постмодернізму / Я. Поліщук // Слово і час. — 2001. — № 2. — С. 35–45.

239. *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э. В. Померанцева. — М. : Наука, 1975. — 200 с.
240. *Попович М. В.* Микола Гоголь / М. В. Попович. — К. : Молодь. — 1989. — 208 с.
241. *Попович М. В.* Романтизм як стиль та ідеологія / М. В. Попович // Філософська думка. — 2004. — № 6. — С. 3–30.
242. *Потапенко О.* Ворота / О. Потапенко // Словник символів культури України ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Міленіум, 2002. — С. 51–52.
243. *Потапенко О.* Ікона / О. Потапенко // Словник символів культури України ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Міленіум, 2002. — С. 101–102.
244. *Потапенко О.* Хата / О. Потапенко // Словник символів культури України ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Міленіум, 2002. — С. 227–228.
245. *Потапенко О.* Шлях (путь, дорога) / О. Потапенко // Словник символів культури України ; за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Міленіум, 2002. — С. 245–246.
246. *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии / А. А. Потебня. — Харьков : Типография университета, 1860. — 155 с.
247. *Пригодій С. М.* Американський романтизм. Полікритика : навч. посіб. для студ. філ. спец. ВНЗ / С. М. Пригодій, О. П. Горенко. — К. : Либідь, 2006. — 440 с.
248. *Приходько П. Г.* Шевченко і український романтизм 30–50 рр. ХІХ ст. / П. Г. Приходько. — К. : Вид-во АН УРСР, 1963. — 316 с.
249. *П'ятаченко С.* Елементи регіональної етнокультури в ранній романтичній прозі Пантелеймона Куліша / С. П'ятаченко // Народна творчість та етнографія. — 2012. — № 1. — С. 3–9.
250. *Резніченко Н.* Міфологічний простір трилогії про сонячних зайчиків Всеволода Нестайка / Наталія Резніченко // Літературний процес: методологія,

імена, тенденції : зб. наук. праць (філологічні науки). — К. : Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, 2015. — № 5. — С. 75–79.

251. *Ременець О.* Взаємозв'язок цінностей та архетипів культури [Електронний ресурс] / О. Ременець // Вісник Інституту розвитку дитини — Режим доступу: <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/85/15378-vzayemozv-yazok-cinnostej-ta-archetipiv-kulturi.html>

252. *Росовецький С.* Український фольклор у теоретичному висвітленні : підручник / С. Росовецький. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. — 623 с.

253. *Руснак І. Є.* Український фольклор / І. Є. Руснак. — К. : Академія, 2010. — 304 с.

254. *Рюзен Й.* Нові шляхи історичного мислення / Йорн Рюзен ; пер. з нім. В. Кам'янець. — Львів : Літопис, 2010. — 358 с.

255. *Савельєва М. Ю.* Лекции по мифологии культуры / М. Ю. Савельева. — К. : Видавець ПАРАПАН, 2003. — 268 с.

256. *Савченко С.* Русское народное сказание / С. Савченко. — К. : Тип. ун-та святого Владимира, 1914. — 543 с.

257. *Савчук Б.* Українська етнологія / Б. Савчук. — Івано-Франківськ : Лілея, 2004. — 559 с.

258. Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства : колективна монографія / відп. ред. Г. М. Сивокінь. — К. : Українська книга, 1999. — 157 с.

259. *Сверстюк Є.* Блудні сини України / Є. Сверстюк. — К. : Товариство «Знання» України, 1993. — 256 с.

260. *Северинова М. Ю.* Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі [Електронний ресурс] / М. Ю. Северинова // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2013. — № 2. — С. 124–128. — Режим доступу : [nbuv.gov.ua/j-pdf/vdakkkkm\\_2013\\_2\\_33.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/vdakkkkm_2013_2_33.pdf)

261. *Седакова І. А.* Путь / І. А. Седакова // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 4 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2009. — С. 357–360.

262. *Семенюк Г. Ф.* Літературна майстерність письменника : підручник для студ. вищих навч. закладів / Г. Ф. Семенюк, А. Б. Гуляк, Н. В. Науменко. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. — 367 с.
263. *Сініцина А.* Історико-філософські ідеї українського романтизму (Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров) / Алла Сініцина. — Львів : ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, 2002. — 160 с.
264. *Скрипник Л. Г.* Власні імена людей : словник-довідник / Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська. — К. : Наукова думка, 2005. — 335 с.
265. *Скупейко Л.* Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. Скупейко. — К. : Фенікс, 2006. — 416 с.
266. Словник української мови в 11 т. (1970–1980). Т. 4 / гол. ред. І. К. Білодід ; ред. А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, П. П. Доценко. — К. : Наукова думка, 1973. — 840 с.
267. *Слюсар А. О.* Фантастична повість в українській літературі 30-х років ХІХ ст. / А. О. Слюсар // Розвиток жанрів в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття ; відп. ред. М. Т. Яценко. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 67–89.
268. *Смітюх Г. Є.* Україна сакральна: минуле, сьогодення, майбутнє / Г. Є. Смітюх, В. В. Стрілецький. — К. : Знання України, 2006. — 36 с.
269. *Смоляр Л.* Ганна Барвінок / Л. Смоляр // Українки в історії ; за заг. ред. В. Борисенко. — К. : Либідь, 2004. — С. 164–167.
270. *Солод Ю.* Українська література / Ю. Солод. — К. : Козаки, 1996. — 231 с.
271. *Срезневский И.* Запорожская Старина / И. Срезневский. — Харьков, 1833. — Ч. I. — 132 с.; Ч. II. — 140 с.
272. *Стороженко О.* Марко Проклятий : повість; оповідання / Олекса Стороженко. — К. : Дніпро, 1989. — 622 с.
273. *Стороженко О.* Оповідання / О. Стороженко // Твори : в 2 т. Т. 1. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1957. — 433 с.

274. *Супруненко В.* Народини. Витоки нації, символи, вірування, звичаї та побут українців / В. Супруненко. — Запоріжжя : МП «Берегиня» — СП «ФАЄЗ», 1993. — 136 с.

275. *Сур'як М.* Діалектика нових підходів до вивчення літератури та культури у новому історизмі / М. Сур'як // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філологічні науки). — К. : Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, 2015. — № 5. — С. 182–185.

276. *Сюй Ліша.* Художня проза Пантелеймона Куліша у контексті українського романтизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук за спеціальністю 10.01.01 — українська література / Сюй Ліша. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. — 20 с.

277. *Таланчук О.* Чорт / О. Таланчук // 100 найвідоміших образів української міфології ; за заг. ред. доктора філол. наук Олени Таланчук. — К. : Книжковий дім «Орфей», 2002. — С. 201–207.

278. *Толстая С. М.* Хлеб / С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 5 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2012. — С. 412–421.

279. *Томчук Л.* Ідеологічна парадигма творчості Ганни Барвінок / Л. Томчук // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. — Ужгород : Ужгородський нац. ун-т, 2010. — Вип. 14. — С. 171–175.

280. *Топорков А. Л.* Стол / А. Л. Топорков // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 5 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2012. — С. 165–170.

281. *Тютюнник Г. М.* Коріння / Г. М. Тютюнник // Твори. Книга 2 : повісті ; упоряд., післямова А. Я. Шевченка. — К. : Молодь, 1985. — С. 238–281.

282. *Узенёва Е. С.* Матица / Е. С. Узенёва // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 3 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2004. — С. 201–203.



283. *Узенёва Е. С. Рубаха / Е. С. Узенёва // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. Т. 4 ; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2009. — С. 485–489.*

284. *Українська народна обрядова поезія : збірник / упоряд. текстів, передмова, підготовка навч.-мет. матеріалів К. Г. Борисенко. — К. : Школа, 2006. — 272 с.*

285. *Українська фольклористика : словник-довідник / укладання і заг. ред. Михайла Чернопиского. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. — 448 с.*

286. *Філоненко С. О. Усна народна творчість : навч. посібник / С. О. Філоненко. — К. : Центр учбової літератури, 2008. — 416 с.*

287. *Фольклорні записи Ганни Барвінок / упоряд. і наук. ред. О. Івановська. — К. : Довіра, 1995. — 73 с.*

288. *Франко І. Влада землі в сучасному романі / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 28. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 176–195.*

289. *Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 31. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 45–119.*

290. *Франко І. Метод і задача історії літератури / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 17–65.*

291. *Франко І. «Наймичка» Шевченка : виклад габілітаційний, виголошений у Львівському університеті 18 лютого 1895 року / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 29. — К. : Наукова думка, 1981. — С. 447–469.*

292. *Франко І. Переднє слово (До видання: Шевченко Т. Г. «Перебендя»... Львів, 1889) / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 27. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 285–307.*

293. *Франко І. XXXVII. Куліш і Костомаров / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 281–288.*

294. *Франко І. Теорія і розвій історії літератури / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 40. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 7–22.*

295. *Франко І. «Тополя» Т. Шевченка // І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 28. — К. : Наукова думка, 1980. — С. 73–88.*

296. *Франко І.* Українсько-руська (малоруська) література / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 74–100.
297. *Франко І.* Українці / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 162–193.
298. *Франко І.* Южнорусская література / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 41. — К. : Наукова думка, 1984. — С. 101–161.
299. *Хайдеггер М.* Разговор на просёлочной дороге / М. Хайдеггер. — М. : Высшая школа, 1991. — 192 с.
300. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Библихина. — СПб. : Наука, 2002. — 451 с.
301. *Хамітов Н. В.* Філософський словник. Людина і світ / Н. В. Хамітов, С. А. Крилова. — К. : КНТ, ЦНЛ, 2007. — 264 с.
302. *Чайка С. В.* Кобзарство — дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації / С. В. Чайка, М. М. Чайка // Педагогічна освіта: теорія і практика. — К., 2012. — Вип. 12. — С. 439–446.
303. *Чернявський М.* Переднє слово / М. Чернявський // Куліш П. Оповідання. — Бахмут, 1900. — С. V–VI.
304. *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський ; автор передмови М. К. Наєнко. — Тернопіль : Презент, 1994. — 480 с.
305. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — К.: Вид-во Орій при УКСП Кобза, 1992. — 230 с.
306. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. Філософія Г. С. Сковороди / Д. Чижевський // Філософські твори : у 4 т. Т. 1 ; за ред. В. С. Лісового ; НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди та ін. — К. : Смолоскип, 2005. — 400 с.
307. *Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор : очерки теории / К. В. Чистов. — Ленинград : Наука, 1986. — 304 с.
308. *Цертелев Н. А.* Опыт собрания старинных малороссийских песен» / Н. А. Цертелев. — СПб. : В Типографии Карла Крайя, 1819. — 64 с.

309. *Циганок О.* Традиційна українська хата — важливий виховний простір / О. Циганок // Вісник Чернігівського державного університету. — Чернігів, 2012. — Вип. 77. — С. 43–48.

310. *Шалак О.* Відьма / О. Шалак // 100 найвідоміших образів української міфології ; за заг. ред. доктора філол. наук Олени Таланчук. — К. : Книжковий дім «Орфей», 2002. — С. 210–217.

311. *Шалак О.* Вовкулака / О. Шалак // 100 найвідоміших образів української міфології ; за заг. ред. доктора філол. наук Олени Таланчук. — К. : Книжковий дім «Орфей», 2002. — С. 225–232.

312. *Шалак О.* Русалка / О. Шалак // 100 найвідоміших образів української міфології ; за заг. ред. доктора філол. наук Олени Таланчук. — К. : Книжковий дім «Орфей», 2002. — С. 166–169.

313. *Шамрай А.* Харківська школа романтиків / А. Шамрай. — Харків : Держвидав України, 1930. — Т. 1. — 276 с.

314. *Шашкевич М.* Олена (казка) / М. Шашкевич (Підпис: Руслан Шашкевич) // Русалка Дністрова. У Будимі : Письмом Корол. Всеучилища Пештонського, 1937. — С. 64–68.

315. *Шевченко Т.* Гайдамаки / Т. Шевченко // Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 1 ; редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наукова думка, 2001. — С. 128–190.

316. *Шевченко Т.* Гоголю / Т. Шевченко // Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 1 ; редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наукова думка, 2001. — С. 284.

317. *Шевченко Т.* Катерина / Т. Шевченко // Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 1 / редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наукова думка, 2001. — С. 92–109.

318. *Шевченко Т.* Лист 82. До М. М. Лазаревського / Т. Шевченко // Зібрання творів : у 5 т. Т. 5. — К. : Дніпро, 1985. — С. 333–335.

319. *Шевченко Т.* Наймичка / Т. Шевченко // Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 1 / редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наукова думка, 2001. — С. 329–342.

320. *Шевченко Т.* Перебендя / Т. Шевченко // Повне зібрання творів : у 12 т. Т. 1 / редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наукова думка, 2001. — С. 110–139.

321. *Шевченко Т.* Щоденник / Т. Шевченко // Твори : в 5 т. Т. 5. — К. : Дніпро, 1985. — С. 9–216.

322. *Шевчук О.* Сторінки музичної україніки кінця ХІХ — поч. ХХ ст. в історико-культурному контексті / О. Шевчук // Народна творчість та етнографія. — 1992. — № 1. — С. 16–23.

323. *Шестопалова Т.* Кореляція понять «архетипний образ — міфологема — символ — міф» (на прикладі поезії П. Тичини) / Т. Шестопалова // Наукові записки НаУКМА. Філологія. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 1999. — Т. 17. — С. 37–41.

324. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории : в 2 т. Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер ; пер. с нем. и примеч. И. И. Мананькова. — М. : Мысль, 1998. — 606 с.

325. *Шпенглер О.* Из раздела «Города и народы» // Закат Европы [Электронный ресурс] / О. Шпенглер. — Режим доступа : <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/shpengler.html>

326. *Штонь Г. М.* Духовний простір української ліро-епічної прози / Г. М. Штонь. — К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1998. — 317 с.

327. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ — поч. ХХ ст. / Н. Шумило. — К. : Задруга, 2003. — 354 с.

328. *Шутенко Ю.* Фольклоризм літератури [Електронний ресурс] / Ю. Шутенко // Народна творчість та етнографія, 2004 — № 5. — С. 95–102.— Режим доступу : <http://etno.kyiv.uar.net>

329. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении / М. Элиаде // Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское ; [перев. с фр.]. — М. : Ладомир, 2000. — 600 с.

330. *Юнг К. Г.* Архетипи і колективне несвідоме / К. Г. Юнг ; пер. з нім. Катерина Котюк; наук. ред. укр. видання Олег Фешовець. — Львів : Астролябія, 2013. — 588 с.
331. *Юнг К. Г.* Архетипы и символы / К. Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 292 с.
332. *Юнг К. Г.* Человек и его символы / К. Г. Юнг. — М. : Университетская книга, 1997. — 368 с.
333. *Юркевич П. Д.* Философские произведения / П. Д. Юркевич. — М. : Правда, 1990. — 420 с.
334. *Янів В.* Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. — Мюнхен : УВУ, 1993. — 218 с.
335. *Янковська Ж.* Архетипи національного буття крізь призму соціально-побутових поем Т. Г. Шевченка «Наймичка» і «Катерина»: компаративний зріз (до 200-річчя від дня народження) / Ж. Янковська // *Slavica Slovaca*, 2014, роє. 49. — є. 2. — S. 172–178.
336. *Янковська Ж.* Архетипний образ воріт в українській літературній прозі 30–60-х рр. ХІХ століття / Ж. Янковська // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філологічні науки) ; редкол. О. Є. Бондарева та ін. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. — № 5. — С. 143–148.
337. *Янковська Ж.* Визначальні семантично-стильові вектори фольклоризму української літературної прози першої половини ХІХ століття / Ж. Янковська // *Алманах Българска украинистика*. Брой 3. — София : Софійський університет «Св. Климент Охридски», 2013. — С. 126–138.
338. *Янковська Ж.* Від «Божого Чоловіка» до «перебенді»: рецепція архетипного образу кобзаря в українській літературі 30–60-х років ХІХ століття / Ж. Янковська // *Ukrainistika: minulost, pritomnost a budoucnost III. Literatura a kultura. Kolektivní monografie věnovaná 20. výročí zahajeni vyuky ukrajinštiny jako studijního oboru na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně*. — Brno : Vydal Jan Sojnek. — Galium, 2015. — S. 315–324.

339. Янковська Ж. Відображення архетипного образу сорочки в українській літературній прозі 30–60-х рр. XIX століття / Ж. Янковська // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (філол. науки); редкол. О. Є. Бондарева та ін. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. — № 7. — С. 194–199.

340. Янковська Ж. Відображення архетипу Мудрого Старого в українській літературній прозі 30–60-х років XIX століття / Ж. Янковська // *Ukrainische Wissenschaft im europäischen Kontext. Deutsch-Ukrainische wissenschaftsbeziehungen: Sammelband. IX Band* ; уклад. і заг. ред. Д. Блохин. — Мюнхен, 2016. — Т. 9. — С. 210–217.

341. Янковська Ж. Відображення інтердисциплінарного концепту «Дім — Поле — Храм» у творчості Ганни Барвінок / Ж. Янковська // *Dialog der Sprachen — Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. VI. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. München. 29. Oktober — 1. November 2015. Band 2015* : зб. праць. — München: Readbox unipress — readbox publishing gmbh Open Publishing LMU, 2016. — С. 699–713.

342. Янковська Ж. Відображення концепту «Дім – Поле – Храм» в оповіданні Ганни Барвінок «Домонтар» / Ж. Янковська // *Народознавчі зошити*. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2016. — № 3 (129). — С. 696–703.

343. Янковська Ж. Відображення культу предків у календарній обрядовості українців / Ж. Янковська // *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. — С. 463–473.

344. Янковська Ж. До питання про джерела фольклоризму ранніх повістей Миколи Гоголя / Ж. Янковська // *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. — Вип. 37. Ч. 1. — С. 348–355.

345. Янковська Ж. До питання про з'ясування теоретичних аспектів фольклоризму української літературної прози I пол. XIX ст.: загальні зауваги / Ж. Янковська // *Українське літературознавство*. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. — Вип. 77. — С. 102–110.

346. Янковська Ж. До питання про стильові та стилістично-естетичні особливості фольклоризму роману П. Куліша «Чорна рада» / Ж. Янковська // Київська старовина. — К. : Київський славістичний університет, 2012. — № 3 (405). — С. 109–118.

347. Янковська Ж. Дорога як символ міжсвіття в українській куль-турній традиції / Ж. Янковська // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2011. — Вип. 35 : присвячений дослідженню творчої спадщини Л. Ф. Дунаєвської. — С. 647–655.

348. Янковська Ж. Кобзарство як національно-культурний феномен: відображення в українській літературі ХІХ ст. / Ж. Янковська // Українознавчий альманах. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. — Вип. 2. — С. 199–201.

349. Янковская Ж. К проблеме лингвостилистических аспектов фольклоризма краткой украинской прозы 30–60-х годов ХІХ века (на примере рассказа Анны Барвинок «Не было с детства — не будет и до конца») / Ж. Янковская // Современное состояние и перспективные векторы развития филологии, лингвистики, языкознания и коммуникативистики: многотомная коллективная монография : в 3 т. Т. 1. Гл. 7 ; под ред. О. П. Чигишевой. — Ростов-на-Дону: Издательство Межд. исследовательского центра «Научное сотрудничество», 2014. — С. 159–183. (Индексир. в РИНЦ).

350. Янковська Ж. Міфологізм української прози першої половини ХІХ століття як один із проявів її фольклоризму / Ж. Янковська // Література. Фольклор. Проблеми поетики. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. — Вип. 38. — С. 335–343.

351. Янковская Ж. Научно-методологические основы исследования фольклоризма в украинской прозе первой половины ХІХ века / Ж. Янковская // Scientific Letters of Academic Society of Michal Baludansky, Volume I (ISSN 1338.9432). — № 3. — 2013. — S. 101–105.

352. Янковська Ж. П. Куліш і народна творчість: введення «думового епосу» до наукового дискурсу : на матеріалі фольк-лорно-етнографічної збірки «Записки

о Южной Руси» / Ж. Янковська // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Ч. I. — К. : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. — Вип. 39. — С. 218–230.

353. Янковська Ж. Поетична символіка хліба в українському обрядовому фольклорі : на матеріалах фольклору / Ж. Янковська // *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*. — Lublin, 1999. — С. 107–128.

354. Янковська Ж. Рецепції фольклорного нарративу в українській прозі I половини — середини XIX століття : особливості становлення літературного розповідного жанру / Ж. Янковська // *Współczesne badania nad ukraińska kultura. T. X. W kręgu języka, literatury i kultury* ; за ред. Марти Замбжицької, Пауліни Олеховської та Катажини Якубовської-Кравчик. — Варшава – Івано-Франківськ, 2015. — С. 131–149.

355. Янковська Ж. Рецепція архетипних образів хліба та дороги в українській літературній прозі першої половини XIX століття / Ж. Янковська // *Ľudová próza na Slovensku v kontexte dejín slavistiky*. EDITORKAM gr. Katarína Žeňuchová, PhD. — Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV; Slovenský komitét slavistov, 2015. — S. 187–208.

356. Янковська Ж. Семантично-символічні модуси лексеми «ворота» в українській культурній традиції / Ж. Янковська // *Мандрівець : всеукраїнський науковий журнал*. — Тернопіль, 2013. — № 4 (106) липень-серпень. — С. 63–70.

357. Янковська Ж. Трансформація символіки фольклорних та етно-буттєвих смислів у літературу як форма стилістичної естетизації тексту (на прикладі української романтичної прози першої половини XIX століття) / Ж. Янковська // *Jazyk a kultura na Slovensku v slovanských a neslovanských súvislostiach*. — Bratislava, 2013. — S. 131–144.

358. Янковская Ж. Фольклоризм исторического романа П. Кулиша «Чёрная рада»: попытка этнофилософской трактовки поэтики символических смысловых локусов» / Ж. Янковская // *Современные проблемы филологии, искусствоведения и культурологии*. — Новосибирск, 2012. (Индексир. в РИНЦ). — С. 99–110.

359. Янковська Ж. Фольклоризм української романтичної прози : монографія / Ж. Янковська. — Львів : НВФ «Українські технології», 2016. — 610 с.



360. *Янковська Ж.* Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша : монографія / Ж. Янковська. — Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2007. — 182 с.

361. *Яременко В.* «Забута тінь української літератури» (до 100-річчя від дня смерті Ганни Барвінок — Олександри Михайлівни Куліш-Білозерської) / В. Яременко // Барвінок Ганна. Твори : у 2 т. Т. 1 ; упоряд. В. Шендеровський, В. Яременко. — Львів : БаК, 2011. — 572 с.

362. *Яценко М. Т.* Іван Котляревський / М. Яценко // Історія української літератури ХІХ століття : у 2 кн. Кн. 1 / за ред. М. Г. Жулинського. — К. : Либідь, 2005. — С. 64–87.

363. *Яценко М. Т.* На рубежі літературних епох: “Енеїда” Котляревського і художній прогрес в українській літературі / М. Т. Яценко. — К. : Наукова думка, 1977. — 280 с.

364. *Яценко М. Т.* Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини ХІХ ст. / М. Т. Яценко. — К. : Наукова думка, 1979. — 335 с.

365. *Яценко М. Т.* Романтизм / М. Т. Яценко // Історія української літератури ХІХ століття : у 2 кн. Кн. 1 ; за ред. М. Г. Жулинського. — К. : Либідь, 2005. — 656 с.

366. *Яценко М. Т.* Українська романтична поезія 20–60-х років ХІХ ст. / М. Т. Яценко // Українські поети-романтики : поетичні твори ; упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука ; вступ. ст. М. Т. Яценка ; ред. тому М. Т. Яценко. — К. : Наукова думка, 1987. — 592 с.

