

6. Пыпин О. История русской этнографии. – СПб., 1891. – Т. 3. – Этнография малорусская.
7. Сумцов Н. Современная малорусская этнография // Киевская старина. – 1896. – Т. 54.
8. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
9. Юзвенко В. Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці ХІХ ст. – К., 1961.
10. Biegeleisen H. Recenzja na “Lud” Oskara Kolberga // Biblioteka Warszawska. – 1886. – Т. 4.
11. Franko I. Recenzja na “Pokucie” Oskara Kolberga // Kwartalnik historyczny. – Lwyw, 1889. – R. 3.
12. Karłowicz J. Oskar Kolberg. – Wisła. – 1889. – Т. III.
13. Kolberg O. Krótka replica, jako odpowiedz na recenzję Іwana Franka // Kwartalnik historyczny. – Lwów, 1890. – R. 4.
14. Kolberg O. Odpowiedz na recenzję Biegeleisena // Studia, rozprawy i artykuwy. – DWOK. – Т. 63.
15. Kopernicki I. Oskar Kolberg. – Kraków, 1889.

*Руслан Марків (Львів)*

## **Фольклоризм повісті Івана Франка “Великий шум”**

Одним із виявів фольклоризму української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. є звернення митців слова до ритуальної, обрядової сфери різних етнічних регіонів. Традиційна структура відтвореного обряду чи ритуалу зазнавала різноступеневого творчого переосмислення у художніх творах українських письменників цього часу. Зокрема, традиційна схема ритуалу чи обряду, часто редукована до окремих обрядових етапів, найважливіших з перспективи творчого задуму митця, знайшла своє художнє втілення у творах: “Камінна душа” (“юріївський” обряд), “Гуцульський рік” (календарна обрядовість) Г. Хоткевича, “Над Дніпром” (ритуал викурювання-вигнання русалок) Олександра Олеся, “Тіні забутих предків” (ритуал розпалювання ватри, ворожіння на Юрія, обряд святвечора, похоронний ритуал тощо), “Що записано в книгу життя” (архаїчний звичай “добровільної смерті”) М. Коцюбинського, “Земля” (тризна на місці смерті, загибелі людини), “В неділю рано зілля копала” (купальські обряди) О. Кобилянської та ін. Архаїку ритуалу, загальні, концептуальні його аспекти (основні етапи ритуалу переходу – зміни стану природи, статусу людини і т. д.) творчо відтворено у художній структурі “Лісової пісні” Лесі Українки. У повісті І. Франка “Великий шум” художнього осмислення набув весільний обряд.

Зазвичай, ритуал чи обряд не отримує повного відображення, відтворення у художньому творі, його цілісна структура часто редукується до окремих елементів, які, з погляду митця, несуть найважливішу моделюючу суть та містять інформативне ядро. Функціональне і смислове навантаження відтвореної ритуальної чи

обрядової схеми зазнає творчої модифікації і часто вводиться автором у відповідну для певного твору емоційно-естетичну чи морально-етичну сферу, що сприяє адекватному відтворенню психологічно-настрогового модусу його героїв. Через ритуально-обрядову поведінку авторові краще вдається зобразити традиційну етнокультурну свідомість героїв, відтворити стрижневі моменти і мотиви їхньої форми поведінки, світосприйняття і світорозуміння. “Обряд є свідомою, навмисне відтвореною дією, з якою з’єднується уявлення про особливу таємну силу. Сили цієї обрядова дія набуває тому, що вона відображає в собі або вірування народу, або ж його звичаї, традиційно піднесені до ступеня певного закону” [13: 27]. Ритуал в архаїчних етнокультурах наповнював все життя, визначав його і будував його форми, і відповідно ритуал, обряд треба розглядати як “ключ до розуміння головного у структурі людських суспільств”. Роль *rites de passage* (до яких, зрозуміло, належить і весілля) для древніх суспільств першорядна, оскільки саме в них концентрується основний зміст існування або визначається сакральність, у них виражаються “максимальні потенції даної соціальної структури, її крайні полюси і найбільш парадоксальні зв’язки між ними” [15: 22].

Щодо мистецького використання ритуальних моделей, то у художніх творах спостерігається загальна тенденція унаочнення схованих смислів: автор не лише дотримується відтворення певних моментів обряду чи ритуалу, то пояснюючи, то доповнюючи, то поетизуючи їх, не лише переповідає художньою мовою відповідні обрядові дії, а й виявляє власні площини значень, які в обрядових діях зовсім відсутні, не можуть бути відтворені, або втрачені традицією. “Саме літературні, а не фольклорні відображення повторили майже повний трансформаційний шлях ритуалу, зафіксували зміни його світоглядних основ” [9: 186]. У процесі історичного розвитку, історичних змін “джерело обряду поступово тьмяніє, суттєво змінює свій первинний зміст і зникає зовсім, перетворюючись у мовний штамп, який, у свою чергу, стає новим, уже зовсім незалежним від первинного змісту джерелом, що отримує розвиток у літературі” [9: 186].

Рецепція фольклорного матеріалу в І. Франка є щонайменше двовимірною: насамперед, фольклор завжди був предметом наукового зацікавлення вченого [3; 4; 11], по-друге, усна словесність та етнографічний матеріал набули мистецького осмислення та опрацювання в художніх творах Франка-поета, письменника, драматурга [1; 2; 5; 6].

У 1878 році на прохання І. Франка О. Рошкевич разом зі своїм братом Ярославом записала повний цикл весільних пісень села Лолин Стрийського повіту. У 1883 році І. Франко звернувся до І. Коперницького у справі публікування цього матеріалу у виданнях Краківської Академії наук. Зрештою перероблений І. Франком на вимогу І. Коперницького збірник весільних пісень, тісно зв’язаних з описовим матеріалом, був опублікований 1886 року у X томі “*Zbioru wiadomosci do antropologii krajowej*”. Як показує аналіз тексту пісень та етапів весільного обряду у структурі повісті “Великий шум”, найімовірніше, саме ці фольклорні та етнографічні матеріали і стали предметом художньої рефлексії у творі І. Франка [14], хоча, зрозуміло, автор використав й інші джерела, створюючи художню модель весільного обряду.

Весілля у композиції повісті “Великий шум” І. Франка відіграє роль своєрідного емоційного пуанту, зображений обряд конденсує в собі декілька питань соціального змісту: саме питання про можливість одруження селянина Костя Дум’яка із панською дочкою Галею оприявнює низку протиріч між опонуючими класами.

У творі можна визначити загальне символічне значення введеного фольклорного матеріалу, зокрема традиційного весільного обряду, роль якого зводиться певною мірою до зображення вмотивованості поведінки, її традиційності, впорядкованості, обряд символічно відображає міцність та згуртованість громади села. “Прагматичність ритуалу визначає його центральне місце в житті людини і міститься в тому, що за його допомогою вирішується головне завдання – гарантія виживання колективу” [15: 17]. Загальна проблематика повісті має виразний соціальний контекст – питання суспільних взаємовідносин двох соціальних верств у пореформений час після 1848 року в Галичині та проблема суспільних змін у селі, викликаних цією реформою. Художній вимір твору має виразну проекцію на революційні та пореволюційні зміни 1905–1907 років, коли відбувалися не лише політично-правові, соціально-економічні, але й морально-етичні та релігійно-духовні трансформації в українському суспільстві (“великий шум”, процес утвердження нового духовного континууму). У творі протиставлено дві верстви, два класові середовища – панство і селянство. Соціальний антагонізм деталізовано зображено у стосунках окремих персонажів, їхніх родин (це протиставлення у художньому плані конкретизується у зображенні долі двох дочок Антона Суботи і відповідної форми укладення їхніх шлюбів), а в ширшому вимірі – у протиставленні двох морально-етичних модусів, в етнокультурній пам’яті персонажів – Костя Дум’яка та Атона Суботи. Втрата національної самоідентифікації Антона Суботи поступово призводить до руйнування його родини: “хоч русин з роду (розуміється, попівського, не панського), він представляв із себе те, що називають “гарний тип польського шляхтича”; та й належність до руського обряду не перепиняла йому ані на хвилю бути польським паном, любити польську традицію, придержуватися шляхетських “старопольських” форм життя і вважати селян бидлом, що не то не повинно мати якісь права, рівні зі шляхтою, але вже з самої природи не здібне ні до якого самостійного життя” [16: т. 22: 229]. Відтак проблематика повісті багатоаспектна: окрім питання виживання села у надзвичайно складних соціально-економічних та політично-правових умовах, яке в багатьох творах письменника має різноспрямоване розв’язання, накреслюється гостра проблема збереження національної та етнокультурної свідомості, національної традиції та ідентифікації, відповідності духовних та релігійних норм національній світоглядній парадигмі. На художньому рівні образів та символів, поведінки персонажів проблема увиразнюється через зображення двох форм укладення шлюбу, відтак введений у текст весільний обряд, окрім мистецької, винятково естетичної (сформованої на основі багатого етнографічного матеріалу) функції, має смислове навантаження відтворення відповідної етно- та соціокультурної парадигми.

Загалом весільний обряд у повісті “Великий шум” набуває трансформованого

вигляду у контексті загальної соціальної та моральної проблематики твору: зміна послідовності обрядових сцен чи дій, відхилення від традиційної ритуальної поведінки учасників весільної драми зумовлені зображенням саме протистояння представників двох соціальних сфер, небажанням Антона Суботи віддати свою доньку за селянина (усвідомлене дистанціювання від рідної культури створює конфлікт у його родині), відтак змінений у певних аспектах (відповідність норм поведінки, висловлювання, одягу) ритуал відображає, підсилює виявлення соціального антагонізму, увиразнює духовний контраст, емоційний конфлікт і непримиренність двох сфер, поступово зміщуючи акцент в бік проблеми етнокультурної пам'яті. Власне через весільний обряд автор зображає відповідне соціокультурне протистояння.

Ще на початку твору слова Костя Дум'яка про можливе одруження із Галею викликали гостру емоційну реакцію її батька Антона Суботи:

“– Коли ви такий батько, – мовив Дум'як, вдивляючись йому в очі, – то дайте доказ. Хоч, може, й не місце тут – але при чесних людях не сором: віддайте за мене свою дочку! Ми любимося, вона дівчина розумна, роботяща і гарна, шкода, щоб пропадала між панамі.

*Пан аж кинувся, мов укушений гадюкою, і зірвався з місця*” [16: т. 22: 235] (курсив наш. – Р. М.).

Конфлікт безпосередньо загострюється в той момент, коли на порозі дому Суботи з'являються свати від Костя. Власне з цього моменту обряд весілля зазнає відповідних творчих модуляцій, при цьому загальна структура обряду (сватання, вінкоплетення, випікання короваю, власне весілля) залишається незмінною.

“Сватання, – як зазначає Хв. Вовк, – це вже перший акт шлюбних церемоній, і відбувається воно згідно зі стародавнім ритуалом” [2: 230]. У записках з села Лолин 1878 року знаходимо такий опис сватання: “Коли парубок облюбує собі дівчину, йде до неї з сватами. Запрошує для цього двох сусідів, бере квартиру горілки і йдуть до хати родичів дівчини. Після звичайного привітання дістає парубок горілку і частує нею всіх домашніх; п'ють, не сідаючи до столу” [14: 73]. Невеликий за обсягом опис у творі І. Франка розгортається в емоційно-драматичну сцену, у якій порушена логіка обрядової поведінки персонажів, що спричинено основною колізією повісті. У цьому діалозі автор вдається до своєрідної діалогової ретардації, що значно підсилює контраст ритуальної поступовості та реальної послідовності зображуваних подій.

“– Хлопи прийшли, прошу пана.

– Що за хлопці?

– Та так, із села.

– Чого хочуть?

– Та хочуть поговорити з вельможним паном.

– А багато їх?

– Та два... чи три.

– Проси їх сюди”. [...]

– Слава Ісусу Христу, – сказали вони.

– Слава навіки. А чого ви, люди?

– Прошу вельможного пана, просимо хліб святий на стіл положити, – сказав Коваль.

– Кладіть.

– Просимо вельможного пана, чи позволите нам сказати те слово, задля якого ми сюди прислані?

– Кажіть.

– Отже, ми ловці-молодці, сім літ на лови ходили, до сього краю заблудили.

Прислідили ми куницю.

– А ви, драбуги! – скрикнув нараз пан, зірвавшись з місця. – Ви смієте?” [16: т. 22: 249].

Ситуація залишається непізнаваною до певного моменту – до миті озвучення вербальної формули, що є *locus communes* в обряді сватання. Відтак послідовність подій набуває зовсім іншого спрямування – Субота обурений, він нарешті усвідомив реальність всього, що відбувається. Відтак його поведінка дисонує із традиційним уявленням читача про порядок церемонії сватання, і таким способом авторові вдається яскраво продемонструвати почуття ненависті і зневаги панства до селян.

“Нехай з певною іронією ми поставимося до звичаїв “одшедших поколінь”, але не можемо не пройнятися духом шляхетності, кліматом, ясною погодою “добропрекрасного” у піснях такого типу”, – пише у вступному слові до публікації пісень з-над берегів Турського озера І. Денисюк [7: 166]. Загальна атмосфера доброзичливості, взаємоповаги у поведженні під час різних етапів весільного обряду є його характерною рисою. Навіть якщо на сватанні з’ясовується, що дівчина не погоджується виходити заміж за того хлопця, то процес перемовин відбувається на високому дипломатичному рівні. “Бувало й таке, що в той же вечір до дівчини приходило кількоро сватух від різних хлопців. Когось треба було їй вибрати, комусь відмовити дуже делікатно, не давши йому ганьби” [8: 173].

Ця характерна шанобливість у весільній церемонії у творі І. Франка відсутня у поведінці Антона Суботи, він з певною іронією пояснює присутньому капітанові, що “се у них звичайні обряди при сватанню” і вибухає гнівом на присутніх сватів: “Альо, старости, беріть свій хліб і забирайтеся з богом до дідька” [16: т. 22: 250]. Зневага до вікової традиції, до самих сватів викликає гостре обурення і нівелює ритуальну ауру доброзичливості у ставленні селян: “Поперед усього, – холодно і спокійно відповів Кость, – до сватів чемні люди говорять без крику. Так уже звичай велить. Можете нас відправити, але честі нам не уймайте” [16: т. 22: 250]. При зображенні обряду сватання в І. Франка маємо дисонанс комунікативної моделі ритуалу, коли не збігаються коди мовців та реципієнтів. Формування такої комунікативної ситуації продиктоване прагненням якнайповніше відтворити глибину конфлікту.

Отже, І. Франко вдається до демонстрування поведінки через ритуальну сферу: чемність і делікатність селян протиставлена нахабності, агресивності пана. Окрім того, ситуація сприяє демонстрації соціальної та етнокультурної переорієнтації

тогочасного українського дрібного панства, яке намагалося відірватися від середовища, з якого саме вийшло, відректися своїх коренів: “Нема потреби нам пхатися в ті панські-магнатські круги, де ми й довіку будемо прибудами та приймачами, неналежними до їх сім’ї. Але се іще не значить, щоб ми зараз спускалися на дно і мішалися знов з тою чорною расою, з якої ледве вибилися наші діди й батьки” [16: т. 22: 253] – резюмував ситуацію Антон Субота.

Соціальний підтекст твору диктує особливе продовження обряду сватання: учасники обряду підписують шлюбний контракт-”інтерцизу”. І все ж, “ті незвичні заручини”, як висловлюється І. Франко, завершуються традиційно – материним благословенням.

Опис весільного обряду у повісті І. Франка вирізняється надзвичайним лаконізмом, динамічністю і водночас панорамністю, точністю даних йому характеристик, однак загальна послідовність і відповідність обрядових дій, їх локалізація і відповідність до архаїчної весільної традиції зазнала сюжетних модифікацій. За звичаєм, передвесільні ритуальні акти, зрештою, як більшість самих весільних обрядодій, відбуваються у хаті молодої [2; 8; 14]. Глибокий спротив батька молодої, Антона Суботи, і відсутність його благословення в повісті формують відповідні зміни в художньому варіанті обряду: вінкоплетення, печення короваю, виїзд молодої до шлюбу, повернення молодят із церкви як основні етапи весілля, що, за логікою ритуального дійства, мають відбуватися в домі молодої, зображені в домі молодого: “А в суботу по півдні зароїлося Дум’ячишине подвір’я від дівчат, і парубків, і свашок у святочних строях. Починався весільний обряд вінкоплетення й печення короваю” [16: т. 22: 267]. Відхід від обрядового регламенту покликаний посилити емоційну сферу зображуваних подій: незважаючи на очевидний спротив пана Суботи, весілля таки відбувається, хоч і з певним порушенням та недотриманням традицій.

День вінкоплетення в різних регіонах України традицією визначений неоднаково: це може бути п’ятниця [2: 238] або ж субота [8: 185; 10: 188]. За весільним обрядом села Лолин, вінкоплетення починалося саме в суботу ввечері [14: 73] (у повісті сказано, що “по півдні”). “Готування полягає в тому, що барвінок висипають з решета на застелений скатертиною стіл... До складання свахи запрошують всіх присутніх, не минаючи і батьків молодої” [14: 77]. А взагалі веденням обряду вінкоплетення опікуються свахи. У повісті І. Франка обряд розпочинає мати молодого: “Дум’ячиха виступила на лаву і серед загальної тиші розпочала обряд піснею” [16: т. 22: 267], адже “уперве тепер почула себе матір’ю і головою широкої родини і виступила в повній своїй повазі, усвяченій віковими звичаями, щоб звеличити шлюб своєї єдиної дитини” [16: т. 22: 266]. Образ матері в І. Франка постає величавою постаттю берегині роду, що відлунює архаїзмом давно “одшедших” поколінь.

Поважну роль матері молодого (за традицією, цю функцію у домі молодої виконує мати молодої [2: 319]) І. Франко виводить на особливо наснажений емоційний рівень, окутуючи ореолом любові, ніжності і прихильності до своєї невістки (стара Дум’ячиха, служачи у дворі пана Суботи, сама виховувала Галю, свою майбутню невістку, і в її серці ніби вповні розкрилося давнє, заховуване почуття любові до

своєї вихованки). І знову емоційного ефекту, своєрідного емоційного пуанту автор досягає завдяки зображенню непослідовності, недотримання ритуального канону, його зміни. За звичаєм, молодих при їх поверненні з церкви зустрічає мати молодої, адже весілля впродовж першого дня відбувається у домі молодої: "до них (молодят. – Р. М.) виходить мати, вдягнувшись у вивернуту вовною наверх бунду (тобто короткий кожух без рукавів) і взявши на голову запаску. Вона подає молодим мед до рота на ножі – спочатку їй, а потім йому; при цьому також маже їх тим медом (ножем) по лобі, бороді і по обох щоках" [14: 87–88]. В І. Франка останній ритуальний елемент (обмазування медом) замінений на обсівання вівсом (така еквівалентна заміна продиктована, очевидно, варіативністю обрядових дій у межах одного етнічного регіону [2: 263–264]). Експресивність цієї сцени виявляється у поведінці матері Костя Дум'яка: "Дум'ячиха вийшла їм назустріч у кожусі, виверненім догори вовною, і, з великої сівні зачіраючи пригорщами овес, обсіяла ним насамперед обоє молодих, що стояли перед нею, а потім бояр, дружок і весь весільний похід. Знов заграли музики, заладкали свахи, а Дум'ячиха, забуваючи інші, звичаєм усвячені, обряди, скинула з себе сівню і кожух і з голосним радісним риданням кинулася до Галі, почала цілувати і пестити її, приговорюючи:

– Моя дитина, моя! Від моєї груді, моїм молоком виплекана, моїми руками виколисана, моїми молитвами мені і мійому синові дарована" [16: т. 22: 272] (курсив наш. – Р. М.).

Особливу субтильність, лагідність і щирість почуттів матері до своєї невістки-дочки підсилює обрядова пісня, що супроводжує сцену:

"Радуйся, матінко!  
Ведем ти дитятко,  
Як одно, так друге,  
Тепер твої обоє" [16: т. 22: 272].

Окремі етапи весільного дійства І. Франко художньо реставрує вже в самому тексті повісті. Так, зокрема, обряд випікання короваю у записах лолінського весілля відсутній, однак у повісті цей етап введений і виписаний з особливою ритмікою і надзвичайно лаконічно – одним реченням автор відтворює всі обрядові дії: "І старосвітські обряди йдуть своєю чергою: коровай місяць, ліплять, саджають, пригнічують, все з піснями, з промовинами, усталеними старим звичаєм" [16: т. 22: 268].

Моделюючи окремі фрагменти зображуваних дій, І. Франко застосовує ефект кінематографічного відтворення обряду; не вдаючись до розлогих і детальних описів кожного акту чи окремого етапу, він лише контурно зображає ритуальні дії, називаючи їх "сценами" і створюючи враження послідовної зміни слайдів: "Та ось сцена зміняється. Вінки доплетено, позолочено і повішено під образами, а свахи та пекарки несуть на руках діжу з короваєвим тістом і ставлять на столі" [16: т. 22: 268]. Таке зображення додає динамізму, особливої ритміки дії, сконденсованості (весь обряд весілля викладений на 9 сторінках і при цьому не втрачає цілісності

та синкретизму). В окремих випадках автор взагалі не описує обряд, лише згадує про певні звичаї, ніби покладаючись на знання традиції читачем.

Ритмізації викладу І. Франко досягає не лише динамічністю та лаконізмом фрази, а й за допомогою введення у текст дво-, чотири- чи шестирядкових строф, що відповідають зображуваним обрядовим діям, чергуються із короткими описовими характеристиками обряду і ритмічно та образно доповнюють їх, створюють враження неперервності і плинності дії. Так, зокрема, відтворено атмосферу весільного обіду:

“Надійшла капуста, та при ній хори жіночі розділилися надвоє [...]

Капуста на грядці сиділа,  
На пісному рості не хотіла [...]

Подано в здоровенних мисках яловичий росіл і до нього пампушки [...]

Ой що ж нам дають? Юшечки,  
Самі нам ідуть в душечки [...]

...Та ось здорові парубки несуть удвійку до кожного стола величезні чвертки телячої та свинячої печені.

Ой що ж нам дали? Печені!  
Ой то ж нам були перчені [...]

Рівночасно з печенею дружби обносять у глиняних кухлях та склянках пиво [...]

Ой хміль у бочці грає,  
Білу піну пускає [...]

Ті ще не скінчили, а вже при іншій столі зачали похвалу горілки:

Горівка не дівка,  
Не шанує подівка [...]

По печені йдуть іще печені кури, надівані яблуками, які стрічає співана похвала:

Сидить кокошка в садку,  
Будуть курчата в статку [...]

Та ось нарешті обід кінчиться. Розносять ще медяники та горіхи [...]

Солодкий медяник, солодкий,  
Так, як час втіхи короткий” [16: т. 22: 273–274].

І тут же лунає пісня свашок, які дякують за гостину; цю пісню ритмічно змінює пересипана барвистими, колористичними епітетами-вихваляннями, метафорични-



ми ліричними образами патетично декламована промова статечного, всезнаючого старости-жерця.

Динаміка і лаконізм фрази плавно змінюються ритмікою обрядової пісні, і навпаки, що в цілому створює гармонійний образ події – весілля, що розвивається в часі та поступово добігає кінця. Поєднання словесного та музичного ритму в тексті повісті дає можливість сприйняти ритуальне дійство цілісно, нерозривно, в комплексному вираженні його синкретичної природи.

Характерною особливістю фольклоризму у творчості І. Франка є тонке відтворення у художньому творі пластики образного мислення українця, його етнестетики, особливого світосприйняття і глибокої побожності, духовності, що виявилось не лише в образності уснопоетичної творчості, а й в ритуальній етносфері, у ритуальній поведінці, закріпилося обрядовим каноном. Через обряд та народні звичаї у повісті “Великий шум” зримо представлені константи української ментальності, що впродовж віків формувалися під впливом духовної традиції і заховувалися саме в середовищі українських селян. Це повага і любов до матері, до дружини (згадаймо майже останню сцену весілля, коли Кость підносить Галю на руці і несе її між лавами), до старших, глибока моральність і побожність, що поєднується із натуральністю і щирістю вияву почуттів.

З обрядових весільних пісень І. Франко вводить у повість ті, що вирізняються багатою образною палітрою, насичені колористичною гамою і наділені ніжною ліричною тональністю:

“Ой ізлинули три ангелонька з неба,  
Ой сіли, впали у Костенька на дворі,  
А із дворонька у мальовані сіни,  
А із сінечок у пахучі покої,  
А у покоях на тисовії столи,  
Взяли в ручечки барвінкові пучечки,  
Позолотили зелені листочки.  
Позолотили та й нам благословили,  
Аби з ними сих віночків довили” [16: т. 22: 267].

Тактовність і шанобливість, етика та естетика у ритуальному поводженні є одним із визначальних моментів українського весілля. Дотримання давньої традиції є необхідною передумовою забезпечення гармонії у колективі. З цього погляду надзвичайно колоритно в повісті представлено образ весільного старости, який провадить весілля, стежить за правильністю виконання всіх обрядових дій і дотриманням морально-етичних норм. Так, зокрема, заборону виконувати сороміцькі пісні у невідповідний момент перебігу весільної драми можна було б пояснити чітким каноном ритуалу. Як зазначає Хв. Вовк, “це відповідає і релігійному значенню звичаю, що дозволяє червону барву та певні пісні тільки в ту хвилину, коли dokonana дефлорація; в противному разі вживання цих ознак могло б бути навіть небезпечним” [2: 318]. В І. Франка це ритуально-міфологічне мотивування певною

мірою змодифіковане або ж, інакше кажучи, на нього напластовується етико-естетичний модус народної свідомості:

– Дружбо-о-о! – гуде з хати голос старости.

– Ставлюся на розказ пана старости! – кричить дружба, покидаючи свою танечницю і притискаючися до хати.

– Додай охоти молодіжі до танцю! Частуй вареною! Але пам'ятай, нині без сороміцьких. І без п'ятики. До перших когутів, довше не дозволяю.

– Слухаю, пане старосто, – мовив дружба і потонув у юрбі” [16: т. 22: 269–270].

У цьому плані надзвичайно показовим є відсутність обрядових пісень, що супроводжують обряд комори, чи навіть короткий опис комори. Завершальним акордом зображеного у повісті “Великий шум” весілля є комора, однак І. Франко ніби зумисне зупиняється на цьому, ніби недоказує ситуацію до кінця, полишаючи все в барвистому світлі весільної забави, окутуючи стосунки Костя і Галі ореолом утаємниченості, субтильної інтимності, невимовності: “і нарешті молодят зі співаками, і вівканням, і прикладками, й плесканням у долоні, і з вистрілами з пістолетів завели до комори і лишили самих” [16: т. 22: 276]. На цьому весілля скінчилося. Цим автор підкреслює різкий контраст між долями двох дочок Антона Суботи: неомовлена навіть через ритуальний символізм, однак освячена ритуалом, інтимність Галі та Кості дисонує із душевним (та фізичним) драматизмом старшої доньки Суботи Жені, яка у листі-сповіді до рідного батька із відвертою точністю відтворила всі подробиці свого інтимного досвіду. Отож, знову контраст і протиставлення двох класів і їх форм духовної організації, традиції чи її відсутності.

Фольклоризм І. Франка має своєрідне колоритне забарвлення – мистецьке сприйняття уснопоетичної творчості та етнографічного матеріалу проходить крізь призму наукового розуміння, наукового аналізу та характеристики, концептуального сприйняття. У повісті І. Франко не лише використав етнографічний і фольклорний матеріал, але й дав йому оцінку, яка не ідентифікується ні з оцінкою автора-митця, ні з оцінкою його героїв-носіїв традиції. У характеристиці весільних пісень та обрядових дій виражена аналітична думка автора “Студій над українськими народними піснями”. Синкретизм художнього осмислення фольклорного матеріалу і наукового бачення, коли метафорика поетичного слова контамінується із дослідницькою аналітикою, є характерною прикметою фольклоризму І. Франка. У сцені після випікання короваю дівчата виконують пісню, і їхнє виконання характеризує автор всього кількома епітетами, які, однак, дають змогу майже зримо відчутти образ самого співу, його елегантність та ліризм: “Почулися співи, зразу невинні, весняні, наївні, майже дитячі...” [16: т. 22: 269]. Лаконізм і точність характеристики народних пісень у І. Франка вивершується патетикою захоплення, пафосним порівнянням із класикою світової літератури: “З-посеред молодіжі частіше й частіше лунали сороміцькі пісні, безсоромні, смілі, пластичні й оригінальні, та при тім наївні і чисті в своїй натуральності, як твори Сапфони й Арістофана” [16: т. 22: 276]. Описуючи весільний обід, І. Франко використовує лише один епітет – “епічний”, однак ця ознака в уяві читача зроджує цілісне уявлення, панорамну картину, що асоціюється з багатим

обідом літописних та билинних князів та бояр, закорінюється в архаїку історичних часів. Символічне звучання епітета автор підсилює використанням форм множини у назвах страв: “обід, що тривав аж до заходу сонця, з горівками пивами й медами, з музиками і співами, з піснями до кожної страви, з похвалами й придирадками” [16: т. 22: 272]. Нерідко автор вдається до метафорично-метонімічних образів: “До півночі хата немов підіймалася в повітря на крилах пісні” [16: т. 22: 270].

У творчій лабораторії І. Франка можна виокремити кілька аспектів та рівнів мистецького сприйняття фольклорного матеріалу – від етнографічно-описового до аналітично-наукового, при цьому будь-який із аспектів фольклоризму І. Франка має високомистецьку реалізацію на рівні мотивів та образів.

Ритуал у творі І. Франка, крім функції візуалізації етнографічної традиції, має ще символічну функцію протиставлення чи зіставлення різних ідей, світоглядних парадигм, життєвих позицій, речниками яких є різні соціальні прошарки, які представлені у повісті. Введення елементів весільного обряду покликане відтворити атмосферу тягlosti традиції, міцності усталених норм однієї верстви, що регламентують поведінку їх носіїв і мають позитивне емоційне забарвлення, та продемонструвати відсутність таких норм в іншій.

Етнографізм І. Франка сягає високого рівня художнього осмислення і стилістичного оформлення.

### Література:

1. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. – Тернопіль, 1998.
2. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995.
3. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1999.
4. Дей О. Іван Франко – дослідник народнопоетичної творчості. – К., 1969.
5. Дей О. Іван Франко і народна творчість. – К., 1955.
6. Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка “Неначе сон” // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 2: Франкознавчі дослідження.
7. Денисюк І. Пісні з-над берегів Турського озера. Вступне слово // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т. 3: Фольклористичні дослідження.
8. Денисюк І. Турське весілля // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 3: Фольклористичні дослідження.
9. Еремина В. Ритуал и фольклор. – Л., 1991.
10. Климчук Ф. Традиційне весілля села Симоновичі // Вісник Львівського університету. – Львів, 1999. – Вип. 27. Серія філологічна.
11. Колесса Ф. Іван Франко (Історія української етнографії) / Публ. підгот. Я. Гарасим // Дзвін. – 2006. – № 8.
12. Легкий М. “Неначе сон, неначе ясний привид...” (До генези одного мотиву “Зів’ялого листа”) // Дзвін. – Ч. 8. – 2006.
13. Лобода А. Лекции по теории словесности. – К., 1910.
14. Обряди і весільні пісні люду руського в селі Лолин Стрийського повіту. Зібрала О. Рош-

- кевич. Опрацював І. Франко. 1886 // Весілля: У 2 кн. / Упор. М. Шубравська. – К., 1970.
15. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – Москва, 1988.
16. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

*Марта Хороб (Івано-Франківськ)*

## **Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка “Мавка”**

Іван Франко, роздумуючи над потребою створення справді наукової історії української літератури, в одній зі своїх праць, окрім концептуальних положень стосовно досліджень культурно-історичної, міфологічної та антропологічної шкіл, говорив про важливість врахування ланки, “яка поєднує літературу усну з писемною” [17: т. 29: 281], виділяючи при цьому скарби “традиційної літератури, всіх тих обрядів, звичаїв, вірувань, заклинань, пісень, казок, новел, анекдотів, які живуть в устах народу” [17: т. 29: 279].

Власне, його фольклористичні й етнографічні праці насамперед, а також окремі літературознавчі, послужили підмурівком (як і його попередників чи окремих сучасників<sup>1</sup>) для дослідників тієї доби (Хв. Вовк, В. Гнатюк, Ф. Колесса, А. Онищук, О. Роздольський, В. Шухевич та ін.) і наступних генерацій учених різних періодів літературного процесу та розвитку фольклористики як науки (І. Березовський, В. Бойко, О. Вертій, В. Давидюк, О. Дей, І. Денисюк, М. Дмитренко, Л. Дунаєвська, Р. Кирчів, О. Киченко, С. Мишанич, С. Пушик, І. Хланта, Я. Гарасим, З. Лановик, М. Лановик, Н. Тихолоз тощо).

Якраз твір малої прози “Мавка” І. Франка може слугувати прикладом органічного зв’язку літератури з фольклором, красного письменства з міфологією як одним із явищ духовного життя народу.

В “Автобіографії” І. Франка з його листа до М. Драгоманова дізнаємося про запрошення “з Відня до співробітництва в виданні “Слов’янського альманаха” (1878), що замусило письменника “засісти до писання новел з життя народного...” [18: т. 1: 16]. Однією з них і була “Мавка”, яку того року так і не опублікували, а лише згодом – у “Зорі” (1883. – № 21) під псевдонімом Мирон, потім вона увійшла до збірки прози “На лоні природи і інші оповідання” (Львів, 1905), звідки й була передрукована до 20-томника [18: т. 1] і 50-томника [17: т. 15] творів письменника.

Прикметно, що сам автор точно визначив жанр твору, оповідаючи, як він заду-

<sup>1</sup> Маємо на увазі праці насамперед: В. Антоновича, О. Афанасьєва, О. Бодяньського, І. Вагилевича, О. Веселовського, Я. Головацького, М. Грушевського, М. Драгоманова, М. Костомарова, М. Максимовича, І. Нечуя-Левицького, О. Потебні, М. Сумцова, П. Чубинського та ін.