

УДК 821.16–143/–146.2.09

СЛОВ'ЯНСЬКА РОМАНТИЧНА БАЛАДА: ЗУСТРІЧІ НА МЕЖІ СВІТІВ (ІВАН ФРАНКО – ЮЛУШ СЛОВАЦЬКИЙ– ЯНКО КРАЛЬ)

Людмила ПЕТРУХІНА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

Проведено спостереження над специфікою художнього мислення І. Франка в поетичному циклі “Майові елегії” у контексті універсальної властивості художнього мислення.

Ключові слова: хронотопічне мислення, художнє мислення, поетичний цикл, елегія.

Полівимірність художнього світу є іманентною ознакою світобачення і світовідчуття романтиків. Вона також проявляється як одна із найтиповіших рис романтичної поезиї, відбиття і втілення романтичної картини світу. Навмисне не вживаю у контексті дослідження терміна “двоїстість”, яким позначається амбівалентність чи роздвоєність властивого романтикам навколишнього світу. Здається, що точнішим є оперувати поняттям полівимірності. У творах романтичної літератури докільля розпадається на безліч моделей, кожна з яких є формантом загального полівимірного, калейдоскопічного у своїй суті художнього світу.

Ці загальні положення в усій повноті втілює один із репрезентативних жанрів романтичної літератури, яким є балада. Незважаючи на різноманітність балад за змістом і формою, що проявляється навіть у рамках однієї історичної епохи, у цьому випадку – романтизму – та на ґрунті споріднених літератур – слов'янських, усе ж виявляється можливим виділити спільне “ядро” усіх балад, до яких можна застосувати уточнення “романтичні”¹. Воно є “центром” тяжіння т.зв. “баладного поля”, у якому на основі закону відцентрової сили розгортається сюжет твору. Цим “ядром” можна вважати **конфлікт** або **конфліктну ситуацію** у значенні смислового вузла певних дій, навколо яких розгортається фабула балади і які зумовлюють характер та атмосферу твору: розвиток подій, психологію, характер і вчинки героїв, наявність певних образів, пейзажного чи іншого тла тощо. Суть усіх конфліктів зводиться до певного спільного знаменника: зіткнення двох чи більше протилежних або ворогуючих сил, намірів, поглядів, інтересів та таке інше. Таким чином, **конфлікт** виступає як категорія

¹ Поняття “романтизм”, “романтичний”, “романтик” та всі похідні від них тут вжито з урахуванням історичного контексту. Тобто мова йде про конкретно визначену у часі епоху європейського романтизму – 20–60-ті рр. XIX ст., а для деяких слов'янських літератур (словацька, українська, серболужицька) з урахуванням особливостей їхнього розвитку, – і до 80-х років XIX ст.

філософська, в основі якої закладено протистояння і протиборство двох світів – “*свого*” і “*чужого*”. Ця опозиція є об’єктивно закладена у підвалини романтичної естетики – саме вона зумовлює неминучу полівимірність світу.

У баладі зустрічаються: світ реальний і фантастичний, профанний і сакральний, історичний і легендарний, світ живих і світ мертвих, бідних і багатих, світ традиційний і нетрадиційний, колективний та індивідуальний, розуму і почуття, раціонального мислення і безумства. Здебільшого зав’язка *конфлікту*, виникнення *конфліктної ситуації* відбувається на межі цих світів, а їхнє зіткнення або протистояння провокує початок подій, які й визначають сюжет твору.

Баладі як синкретичному літературному жанрові притаманна наявність в одному творі трьох родових чинників (ознак, констант) – епіки, лірики і драми. У цьому ракурсі як визначення *балади* приймаємо дефініцію Ю. Кляйнера: “Балада – це є короткий віршований епічний твір на тему незвичайної події, лірично забарвлений і з тенденцією до діалогізації” [5, с.196].

Романтичну баладу, як вважає І. Опацький, передусім характеризує сильне епічне начало [7, с.199]. Це твори з напруженим сюжетом, в основі котрого лежить незвичайна подія, а у ній неабияку роль відведено її учасникам. Часто-густо зустріч світів у романтичній баладі реалізується саме у системі персонажів, яких розглядають за приналежністю до певного світу, а якщо ця приналежність є змінною, то вони виконують роль маятника, що поєднує світи. Такий композиційний прийом є в баладі іманентно зумовленим з огляду на невеликий розмір твору і дозволяє у стислому вигляді викласти певну історію.

З величезної кількості “зустрічей на межі світів” персонажів балад для аналізу вибрано три моделі одного інваріанту, які, на мою думку, втілюють загальні принципи романтичного світовідчуття і закони побудови романтичної картини світу. Це – “Дивний Янко та заворожена панна з Вагу” (“*Zakliata panna vo Váhu a divný Janko*”) словацького письменника Янка Краля, “Русалка” Юліуша Словацького² і “Лицар” Івана Франка³. Посилаючись на слова самого І. Франка про те, що необхідно “привчити не лише молодіж, але також ширшу громаду інтелігентних читачів до порівняного студіювання поетичних творів, у чім бачу одинокую безпеку перед легкокомисними або й зовсім безмисними осудами, якими так часто наші та й інші критики стрічають незрозумілі для них поетичні твори” [3, т.3, с.283], хочу підкреслити важливість саме порівняльного аспекту дослідження.

Сюжети названих балад пов’язує одна й та сама колізія: чоловік (представник реального або нібито реального світу) зустрічається з жінкою (істотою з потойбіччя, русалкою). Таким чином, у цих творах стикаються кілька світів: реальний і фантастичний, чоловічий і жіночий...

Творчість словацького романтика Я. Краля, безумовно, добре досліджена, а балада “Дивний Янко та заворожена панна з Вагу” є репрезентативним тво-

² Цей твір є т.зв. “вставною баладою” з поеми “Змій” (“*Zmija*”).

³ За своїми стилістичними й образними ознаками цей твір уповні відповідає засадам поезики романтизму.

ром письменника. Полишаючи осторонь особливості творчої манери Я. Краля, зупинюсь на зображенні головного персонажа та основній сюжетній колізії балади. Головний герой – простий сільський парубок Янко, котрий, однак, вирізняється серед загалу своєю дивною поведінкою. Автор детально описує характер юнака, властиві йому психологічні риси: він дуже дивний, завжди сумний, гордий, жорстокий, дикий, інколи дуже сміливий, нікого не шанує, не шукає спілкування з людьми, не боїться їхнього гніву. За це всі його ненавидять, він же шукає помсти. Юнакові все одно, із запалом стверджує автор: “сьогодні чи завтра гнити”. Друзів, звичайно, хлопець не має і частенько сидить у самоті на березі Вагу. Словацькі літературознавці по-різному трактували цей образ. У часи соціалістичного реалізму, коли кожний позитивний герой мав бути дієвим, активним, боротися і трудитися на благо простого народу, і в образі Янка треба було відшукати подібні риси. Тому критики ототожнювали цей образ із самим поетом, який втілює у творі не тільки свій сум і незадоволення світом, а й любов до народу і бажання відчарувати “заворожену панну” (метафора зневоленого народу!) навіть ціною власного життя, у чому й мала проявитися його “активна життєва позиція” [8, s.100; 6, s.172]. Критично переосмисливши образне й ідейно-сміслові навантаження, втілене автором у дивному Янкові, Ц. Краус писав, що “зображення психіки баладного героя є не тільки засобом його характеристики, а й композиційним чинником, тому що його “дивацтво”, “сміливість”, байдужість до своєї долі є рушійною силою до дії. Тільки дивна і загадкова людина здатна здійснити незвичайний вчинок: визволити заморожену панну” [6, s.174]. Тобто події набувають логічного розвитку, і тільки завдяки своїм психічним особливостям Янко здатний здійснити те, що не під силу жодному парубкові із села: на прохання замороженої панни з Вагу (русалки) він має відчарувати її, кинувшись у бурхливу воду ріки. За це істота з водяного світу (потойбічного) має віддати сміливцю численні багатства, які зберігаються у підводному царстві.

Автор наголошує на тому, що благання водної дівки чули й інші чоловіки, але ніхто з них на це не спокусився. У воду кидається лише Янко, але він гине, тому що не виконав основної умови, поставленої русалкою – занурюючись у воду, треба було вдягнути одяг навиворіт. На мою думку, Янко намагається врятувати “заворожену панну” не тому, що він хоче заволодіти скарбами підводного світу. Усе виглядає так, що матеріальний бік справи його найменше цікавить. Знуджений життям, він відчуває потребу зробити щось надзвичайне. Адже, цілком ймовірно, що у врятуванні русалки криється можливість порятунку душі самого героя, повернення її до нормального існування.

Дослідники словацької романтичної літератури Ц. Краус, М. Пішут, В. Кохол стверджують, що балада “Заворожена панна...” була написана на основі народної оповіді. Очевидно, цей твір Я.Краля увібрав у себе характерні для архаїчного мислення глибинні уявлення про взаємодію і взаємовплив реального і потойбічного світів. Виділяю серед них такі:

– Янко є *назначеним*, він несе на собі *символіку плями*⁴, спокутуючи, очевидно, якісь провини своїх предків,

– для того, щоб позбавитись *плями*, Янко мусить увійти в контакт з потойбічним світом, врятувати русалку,

– при цьому юнак має виконати умову, поставлену істотою з потойбіччя, – вдягнути одяг навиворіт. Через недотримання цієї умови він і гине. Український дослідник фольклору В. Давидюк зазначає, що позбавитися впливу магічних дій (у нашому випадку – зняти закляття – Л.П.), можна, “вивернувши весь свій одяг, що за семантикою давніх мисливських обрядів означало народитись заново” [2, с.77]. Тобто, одяг навиворіт міг прислужитися Янкові як засіб переходу з реального у потойбічний стан, що підкреслює лімінальний характер цього героя.

Отже, у баладі Я. Краля реалізується лише спроба контакту на межі світів. Розв’язка сюжету є трагічною – юнак загинув, але *символіка плями*, відображена у психологічній характеристиці Янка, дозволяє зробити припущення, що доленосна для нього зустріч реального і потойбічного відбулась ще колись раніше, а дивність чи інакшість парубка – це її відбиток, проекція потойбіччя на об’єктивну дійсність.

У баладі Ю. Словацького “Русалка” зустрічі головного героя твору Гетьмана і його коханки – Русалки (зберігаю авторський варіант написання з великої літери) відбуваються неодноразово, вони розгорнені у часовій перспективі: “*od-tdq razem, zawsze razem...*” [10, с.104]. По суті поет переказує нам у властивій йому піднесено-емоційній манері історію роману чоловіка і водної дівки. Як зазвичай і буває у таких ситуаціях, активною стороною зустрічей виступає жінка-русалка, а фізично мужній, але духовно ослаблений чоловік потрапляє у психологічну залежність від неї. Відносини між персонажами балади, а їх є усього два, розгортаються за схемою: піднесення – спад, піднесення – спад і так кілька разів. Це надає твору своєрідної ритмічності, підсилює його емоційно-настрійову атмосферу. Прийом, зрештою, досить характерний для баладних творів, особливо романтичних. При економії художніх засобів, до якої змушений вдаватися письменник, викладаючи сюжет невеликого за обсягом твору, це дозволяє створити бодай би ілюзію масштабної оповіді, штучно розтягнути її в часі.

Гетьман досконало усвідомлює своє становище у цих “прекрасних тенетах”, “солодких ланцюгах”, “принадних кайданах”, він кілька разів намагається визволитись від чарів Русалки: або проганяє її, або сам іде від неї, однак – марно. Підступна красуня знаходить усілякі способи повернути собі Гетьмана: прикра-

⁴ Тут користуюсь термінологією П. Рікера з дослідження “Символіка зла”, а саме розділу “Символіка плями”. Суть останньої полягає у тому, що людина, яка порушила присягу (клятву, заборону), мусить бути покараною [9, с.14–15, 28]. Часто кара є наслідком дії потойбічних сил, які її “назначили”, тобто вирізили певну людину із звичного оточення. Таке “назначення” відбувається здебільшого як знак помсти або з корисливою метою заволодіти самою людиною чи її душею. Воно може здійснитися безпосередньо через контакт будь-якого виду: дотик, погляд тощо; через слово або навіть неопосередковано: людина і не буде знати, що вона “назначена”. Інколи цей *знак* (символіка плями) успадковується або одразу переходить на представників наступних поколінь, минаючи попередніх. Про подібне пише і М. Еліаде у “Трактаті з історії релігій” [4, т.1, с.60–61].

шає себе, будує казковий замок, обдаровує коханця багатством. Даючи сама, вона, однак, і від нього жадає усе більшого і більшого. Нарешті її вимоги посягають на найдорожче, що є у Гетьмана. Русалка вимагає спочатку *віддати* їй, а потім і *збити хорта* (“*charta*”) та *сокола* (“*sokola*”). Тобто те, що є не тільки найдорожчим для нього, а ще й уособлює якості чоловіка – військовика та мисливця. *Сокіл* і *хорт* виступають у польського поета в алегоричному значенні мужності, спритності, сміливості, швидкості. Гетьман виконує і цю примху. Це дається йому нелегко. Ю. Словацький поступово змінює емоційний стан героя, показує еволюцію його душевного розладу. Спочатку він тільки сумний та понурий, потім залишається “сам не свій” і “*z oczu lzy ogromne po niemieckiej płyną twarzy...*”. Нарешті поет називає речі своїми іменами і, вдаючись до паралелізмів, підводить читача до трагічної розв’язки твору: “*Hetman kochał – obłąkany, / Hetman kochał – ogniem płonął, / Z progu spojrzął w Dniepru piany, / Padł do fali – i zatonał...*” [10, с.108].

Русалка, хоч і після важкої хвороби, залишається жити і чекає на “нового Гетьмана”, який дасть їй “*серце, пса і сокола*” – все, що у нього буде.

Не торкаючись інших аспектів твору, а в баладі Ю. Словацького передусім досить сильно звучать християнські значеннєві моменти, варто виділити те, що є важливим у контексті цього дослідження. Зустріч на межі світів – Гетьмана і Русалки – обернулася для головного героя трагічно: спочатку це був душевний розлад, а потім і смерть.

Балада І. Франка “Лицар”, яка походить з раннього періоду його творчості (вперше вона була надрукована у книзі “Балади і розкази” – 1876 р., с.3–4), має підзаголовок “За Гейне”. Така ситуація є звичною для літератури: один твір виникає на основі іншого, вже знаного. Матеріалом для поетичного слова служить не життя, а література. Так *література* постає з *літератури*. Що це – переспів, переказ, переклад, трансформація? Можливо, це не так уже й важливо, але, якщо поет створює твір “за кимсь” (як це вказує І. Франко), означає, що його цей твір цікавить, проблеми, образи, теми і мотиви хвилюють його і стають такими ж *його*, як і ті, що народилися безпосередньо у власній уяві. Такі твори Новалис назвав “міфічними перекладами”, бо вони відтворювали не самий твір, а його ідеал. У романтичній літературі цей своєрідний жанр був доведений до бездоганності.

Лицар уже з початку твору має усі ознаки “дивної баладної людини”. Він – “*похмурий*”, “*німий*”, “*ходив і хитався*”, “*дрижав мов старий*”, “*нездара він був, недотена такий...*”. Його поведінка викликає у загалу сміх і незрозуміння. Здається, що І. Франко тут дуже вдало використовує засіб саме романтичної іронії: “*Куди лише плівся, дівки і квітки / Уголос за ним реготали*” [3, т.3, с.304]. Як і герой балади Я. Краля дивний Янко, лицар із твору І. Франка сторониться людей і проводить свої дні у самоті. Саме дні, тому що час твору чітко ділиться на “денний” і “нічний” (до речі, це ще одна модифікація “зустрічі світів”). Уночі усе змінюється, бо до “*темного кутику дому*”, де сидить лицар, “*тихесенько входить кохана його / У сукнях із морської піни*” – себто русалка.

Настрій, психологічний стан, поведінка лицаря кардинально змінюються: “*Він сильно-любовно її обійма, / Холодний – вогнем він палає, / Блідий – паленіє,*

задуми нема, / несмілий – відвагою сяє” [3, т.3, с.304]. Інших кшталтів і змісту набуває й оточення: це – не “комірка похила”, а “підводні хрустальні палати”, де усе сяє від багатства, а сам лицар потопає у палких обіймах русалки. Таке щастя триває недовго, адже “нічний” час зміниться “денним”, розтануть у світлі сонця чари, зникнуть підводний палац, русалка, духи, що танцювали, замовкне чарівна музика. Лицар знову опиниться сам у бідній комірчині, “понурий, німий”, і знову чекатиме на зустріч, на зустріч “на межі світів”.

Деякі логічні невідповідності, які сучасний читач може зауважити у тексті Франкової балади: бідність лицаря, адже він перебуває в убогій комірці, його фізична і духовна пасивність, яка не відповідає самому войовничому і активному духу лицарства, насправді є характерними ознаками романтичної поетики. Такі задумливі, пригнічені, бездіяльні, з ознаками душевних розладів лицарі часто з’являються на сторінках романтичних творів у сценерії руїн, занедбаних замків, забутих печер тощо. Романтичне світобачення в одному із своїх поліваріантних вимірів намагалося відійти від невирішених і невирішувальних проблем сучасності і сховатися у світі роздумів та самотності. Така пасивна життєва позиція характерна для персонажів певної частини творів ранніх німецьких романтиків, молодечої творчості Ю. Словацького, баладних творів А. Фредра тощо.

Підсумовуючи викладене вище, можна дійти висновків, що проаналізовані твори мають як спільні, так і відмінні риси.

Спільне реалізується в них на основі загальних положень романтичної естетики, а саме:

- романтична балада плекає теми “зустрічі світів” як невід’ємний композиційний і смисловий чинник формування і розвитку сюжетів;
- часто “зустріч” відбувається на межі світів, тобто у лімінальній зоні, яка є особливою прикметою романтичної поетики;
- одним із прийомів реалізації таких “зустрічей” є спілкування персонажів – представників різних світів;
- внаслідок спілкування на межі світів персонаж, який втілює світ реальний, набуває ознак *позначення* від представника потойбічного світу, і це виявляється у *символіці плями* та найчастіше супроводжується душевним розладом, така зміна надає героєві лімінального характеру, бо повністю він уже не належить жодному із світів, а стає медіатором між реальністю та потойбіччям;
- ознаки душевних розладів, інакшості, дивності, відмінності від оточення і, нарешті, божевілля є іманентно притаманними романтичній естетиці. У такий екстремальний спосіб поетичне слово епохи реалізує першу частину формули: *незвичайний герой у незвичайних обставинах*, яка є чи не найбільшим конденсованим узагальненням художньої образності романтизму.

Однак, кожна з аналізованих балад реалізує ці положення у свій неповторний спосіб:

- топос лімінальності експлікується так: для дивного Янка – це широкий, відкритий простір: гори і долини його батьківщини; для Гетьмана – постійний перехід з однієї зони в іншу; для Лицаря увесь його світ замикається у тісному приміщенні комірчини;

- у різний спосіб вирішуються й долі героїв: Янко гине через недотримання умови, Гетьман – через своє усвідомлення духовного і морального полону, з якого він не може визволитись. Лицар же залишається жити тому, що він є пасивним (на відміну від двох попередніх персонажів, які хоч якоюсь мірою виявляють активність), він постійно перебуває в стані очікування і нічого не робить для того, щоб кохана прийшла чи пішла. Таке існування на межі вегетації дозволяє йому зберегти життя, – але чого воно варте?

- кожний твір по-своєму розкриває і суть конфлікту як важливого сюжетотворного чинника: Янко існує у відкритому конфлікті з оточенням, Гетьман – сам із собою, його божевілля перетворюється на драму між людиною і її внутрішнім світом. Конфлікт Лицаря із загалом автор тільки накреслює способами романтичної іронії, а внутрішні розлади персонажа пригашуються станом апатії і бездіяльності.

У такий багатогранний спосіб поетичне слово реалізує положення трагічної діалектики романтизму: “за своєю природою людина змушена шукати виходу у світ, але ці спроби приречені, вона (людина – Л.П.) завжди самотня” [1, с.31]. Пройшовши через самотність і божевілля, гинуть Янко і Гетьман, самотнім у стані відчуження від світу залишається Лицар – і це тільки одна з експлікацій, один з відбитків полівимірного художнього світу романтизму.

1. Бент М. Немецкая романтическая новелла. – Иркутск: ИГУ, 1987. – 118 с.
2. Давидюк В. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – 176 с.
3. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1976–1986.
4. Элиаде М. Трактат по истории религий. – В 2-х т. – СПб.: Алетея, 2000.
5. Klejner J. Ballada // Materiały do Słownika rodzajów literackich, “Zagadnienia rodzajów literackich”. – Łódź, 1958. – z. 1. – 196 s.
6. Kraus C. Slovenská romantická balada. – Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1966. – 272 s.
7. Opacki I. Ballada literacka – opis gatunku. // Opacki I. Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji. – Katowice: Para, 1999. – S. 191–312.
8. Pišut M. Janko Král' a jeho baladická tvorba // Janko Král'. Balady. – Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1965. – S. 95–107.
9. Ricouer P. Symbolika zła. – Warszawa: PIW, 1986. – 314 s.
10. Słowacki J. Powieści poetyckie. – Kraków: KSW, 1925. – 234 s.

**SLAVIC ROMANTIC BALLAD:
MEETING ON THE VERGE OF THE WORLDS
(IVAN FRANKO – JULIUSZ SŁOVACKI – JANKO KRAJČ)**

Ludmyla PETRUKHINA

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department
Universytetska st., 1, UA-79000 Lviv, Ukraine*

The fundamental theses of the aesthetics and poetics: polydimension of the artistic vision, meeting of two worlds realized in the system of characters, conflicts of the heroes with their environment and them selves, their mental disorders are studied in the article by comparativistic research on the example of three ballads.

Key words: Romantism, ballad, meeting of the worlds, liminalites, madness.

Стаття надійшла до редколегії 02.05.2004
Прийнята до друку 20.05.2004