

чуттєвий світ людини, який безпосередньо пов'язаний із феноменом переживання. Естетичний аспект надзвичайно важливий, оскільки через ставлення до іншої особистості та до світу в цілому виявляється зацікавленість слухачів у сутності описуваного явища.

Пісня-хроніка дає відповідне переосмислення центрального конфлікту. Цінності автора як особистості розкриваються у розташуванні героїв в центрі навації. На відміну від ліричної, пісня-хроніка спрямована на вирішення кардинальних питань, за допомогою яких можна з'ясувати позиції поета. Тут визначається шлях до усвідомлення проблеми структури поетичного світу автора-виконавця, про рівень його майстерності, самосвідомості та організацію всієї суб'єктивної сфери. Оскільки співанка-хроніка доволі об'ємний твір, можна певним чином поділити її на окремі відрізки, які характеризуються перевагою того чи іншого суб'єктивного елемента, що й можна прослідкувати за наявністю ключових слів – власних імен, які служать своєрідними сигналами до розпізнання героїв твору.

[1] Баган О. *Що нам дасть силу?//День.*—№225.—22 грудня 2007 р.-С.5-9.[2] Богдан С. *Мовний етикет українців: традиції і сучасність.*—К.:Рідна мова, 1998.—250 с.[3]Врабель М. *Угро-руски народны спѣванки.* — Будапешть, 1900. — Т. 1: *Спѣванки мараморошских.* —320 с.[4]Дей О. І. *Співанки-хроніки (новини) // Співанки-хроніки. Новини.* — К.: Наукова думка, 1972. — С. 11 — 53.[5]Дей О. І., Грица С. Й. *Сучасні українські співанки-хроніки і пісенна епіка Карпатського регіону.* — К.: Наукова думка, 1973. — 24 с.[6]Жижкин Н.И. *Речь как проводник информации.*— М.: Наука, 1982.— 160 с.[7]Жирмунский В. Н. *Теория стиха.* — Л.: Советский писатель, 1975. — 340 с.[8]Лорд А. *Сказитель.* — М.: Изд.-кая фирма «Восточная литература». РАН, 1994. — 370с.[9]Микитенко О. *Сербські голосіння: поетичний та історико-географічний аналіз.* — К.: Наукова думка, 1992. — 150 с.[10] Михайлов В. Н. *О функциональной специфике собственных имен в художественном тексте // Исследования по семантике: Сб. научн. ст. — Симферополь: Симферопольський державний университет ім. М. В. Фрунзе, 1987. — С. 90 — 93.* [11]*Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича / Вступна стаття О. С. Романиця.* — К.: Музична Україна, 1968. — 222 с.[12]Рубинштейн С. *Проблемы общей психологии.* — М.: Педагогика, 1973. — 423 с.[13]Сінченко Г. І. *Жанрова специфіка української народної пісні Карпат і Прикарпаття.* — Чернівці: Чернівецький державний університет ім. Юрія Федьковича, 1968. — 89 с.[14]Співанки-хроніки. *Новини.* — К.: Наукова думка, 1972. — 558 с.[15]Шумада Н. С. *Сучасні слов'янські пісні-хроніки // Народна творчість та етнографія.* — 1983. — №4. — С. 21 — 28.[16]Шухевич В. *Гуцульщина. Матеріали до українсько-руської етнології.* — Л.: Наукове товариство імені Шевченка, 1902. — Ч. 3. — Т. 5. — 256 с.[17] Kolberg O. *Pokucie. Obraz etnograficzny.* — Krakow, 1883. — Т. 2. — 300 s.

Пилипчук С., к.філол.н. „ТИСЯЧНІ ЗВ'ЯЗУЮЧІ ОГНИВА”: СПІВВІДНОШЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ ТА ЛІТЕРАТУРИ У НАУКОВІЙ АРГУМЕНТАЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

Узагальнений огляд фольклористичних студій Івана Франка дає підстави стверджувати про систематичне випрацьовування чіткого кола проблем, які дослідник зі змінною інтенсивністю розробляв, укладав у цілісну систему, де кожне питання отримувало концептуальну оцінку і супроводжувалося

вивіреною акцентацією щодо важливості та перспективності збагнення найтонших „внутрішніх порухів” традиційної народної літератури. У „гушавині фольклористичних питань” для І. Франка одним із першочергових стало з’ясування взаємозв’язку усної та писаної літератури. „На це питання, – зазначав дослідник, – прийдеться звернути пильну увагу” [6; 41; 16], адже „між тими обома відділами добачаємо тисячні зв’язуючі огнива і взаємні залежності” [6; 41; 48]. Передусім до вияснення взаємовпливів обох видів словесності підштовхнули І. Франка спостереження над тенденціями розвитку української літератури. Учений підставово зазначав, що „новіша національна література починає виростати прямо з живого джерела традицій народних”, безпосередньо вказуючи на вагомий роль уснословесного елемента у процесі формування „духовного осердя” українського красного письменства. У „Плані викладів історії літератури руської” І. Франко систематично звертався до фольклорної складової словесності й при цьому вкотре наголошував на „конечній потребі” „рівнорядного трактування обох родів літератури” [6; 41; 24], „напирав на зв’язок органічний між ними” [4; 339]. Через поглиблене паралельне вивчення цих „відділів літератури” дослідник намагався „глибоко вникнути у духовну вдачу” кожної епохи, представити повно та всесторонньо її „духову фізіономію”. Аналіз лише творів красного письменства таке „зрозуміння” представляв би неповно, однобоко, тому словесність усна цілком закономірно заповнює усі прогалини у науковому збагненні культурної атмосфери на певному відтинку історії розвою нації. Тим паче І. Франко, маючи чудовий приклад попередників (М. Максимович, М. Костомаров, М. Драгоманов та ін.), усвідомлював, що саме через поглиблене студіювання фольклорної традиції можна відкрити духовний світ тих періодів української минувшини, які не презентовані жодною помітнішою появою у белетристиці. Неувага багатьох істориків літератури до національного уснословесного скарбу зціналася дослідника. Він резонно дорікав тим мужам від науки, які твори фольклорні „полишали зовсім на боці”, на „саморідні твори людової літератури гляділи раз звисока, як на дикі польові квіти, котрі не вмилися своєю красою до штучно плеканих огородових та вазонових рослин” [6; 41; 39].

У проєкті планованого дисертаційного дослідження про церковні пісні, а конкретніше різні редакції „Богогласника”, І. Франко у вступі як одне із центральних виводів питання: „Література мас людвих (folk-lore), єї ріжниць від літератури артистично-індивідуальної і єї зв’язки з нею” [4; 343]. Ота діалектика спільного і відмінного постійно перебувала у фарватері наукових пошуків ученого, неодноразово знаходила аргументовану реалізацію у глибокодумних студіях, при цьому щоразу помітнішим ставав поступ ув осягненні тонкощів складних „родинних” стосунків обох паростей літератури.

Попри добре розвинуте „наукове чуття” і вміння смостійно поставити та розвинути цілий комплекс актуальних для фольклористики проблем, все ж у багатьох моментах І. Франко був продовжувачем ідей свого вчителя М. Драгоманова. „Женевський громовержець” запропонував заокруглену систему найнагальніших уснословеснознавчих квестій, сам розробляв значну їх кількість, стимулював пошук роботи молодих адептів

української науки до ґрунтового осмислення задекларованих тез. Ідею рівноцінного розгляду словесності усної та писаної М. Драгоманов висловив у листі до І. Франка від 23 листопада 1883 року, де йшлося про його візію написання історії української літератури. Щоправда сам учений вказував на невивершеність запропонованої парадигми, шкодував, що „немає часу пояснити її і розвинути” [4; 62], однак акцентував на найважливішому: для презентації цілісної картини літературного розвитку необхідно систематично розглядати фольклорний елемент, що у багатьох моментах повною мірою виражає його (процесу – С.П.) „содержаніє”¹⁰⁰. До того ж саме Драгоманівська концепція лягла в основу фундаментальної „Історії української літератури” М. Грушевського, в якій найпоширеніше на основі багатого фактичного матеріалу (відомі і незвісні фольклорні записи) доведено паралельне існування фольклору та літератури і їх численні „стичності”. Близький огляд надруку М. Грушевського та І. Франка доводить, що автор „Студій над українськими народними піснями” у багатьох пунктах фольклористичної програми випереджав свого колегу, зокрема й щодо проблеми взаємозв’язку фольклору та літератури. Єдина відмінність полягає у тому, що І. Франко не встиг запропонувати завершеної аналітичної розвідки, яка була б виключно сконцентрована на всеохопному вивченні запропонованої теми, як це маємо у першому томі корпусу М. Грушевського. Щоправда у Франкових есенційних висловлюваннях чіткими штрихами вимальовується заокруглена наукова концепція. М. Грушевський, до речі, належно не оцінив внеску І. Франка у теорію рівноцінного розгляду фольклору та літератури. У вступних заувагах до свого шеститомника багатолітній голова НТШ зазначав, що „у нас ні одна з тих історій літератури, які досі вийшли, не знайшла відповідного місця для усної словесності” [2; 43]. Щоправда у примітці автор згадав програму М. Драгоманова, однак жодним словом не обмовився про вагомий здобутки І. Франка в опрацюванні цієї складної проблеми¹⁰¹. Відтак, на тлі начебто „цілковитої пустки”, погляди М. Грушевського на принципи написання історії літератури видавалися абсолютно новаторськими і вигідно вирізнялися у порівнянні з попередньою традицією, що виробила надто однобокий підхід до оцінки явищ словесності.

І. Франко сприймав фольклор і літературу як два паралельні вияви словесності, демонстрував їх спільні характеристики і водночас намагався послідовно провести чітку межу між ними. Зокрема він значну увагу

¹⁰⁰ Про те, як саме і за якими пунктами розглядати багату скарбівню продуктів народної творчості (власне її прозовий сегмент) М. Драгоманов докладно виписав ще у передмові до видання 1876 року „Малороссийские народные предания и рассказы”. Принципи наукового розбору творів усної словесності, запропоновані у зазначеній праці, І. Франко не поділяв, вважав їх надміру „ускладненими”, а тому пропонував власний „далеко скромніший та zarazом простіший поділ по формам літературним” [5; 490].

¹⁰¹ Свою „Історію української літератури”, в якій виразно звучить ідея рівнорядного розгляду словесності усної та писаної, І. Франко пропонував до друку в одному із видань НТШ, однак у „Записках” опубліковано було лише перший розділ під заголовком „Теорія і розвій історії літератури”.

зосередив на збагненні прикметних рис усної словесності, цілеспрямовано виокремлював ті штрихи, що чітко увиразнюють внутрішню сутність народнопоетичного слова. До переліку диференційних критеріїв, що вказують на фольклорну основу твору, І. Франко відносить імперсональність та анонімність. Імперсональність, на думку ученого, виявляється у відсутності „індивідуальної закраски”, у новотворенні за ретельно випрацюваними схемами, що проходили тривалий шлях постійного відшліфовування, селекції, відповідно до уподобань загалу, вимог виробленої традиції. Анонімність, як визначальна риса уснословесних зразків, є незаперечним фактом, адже нікому „навіть не спадає на думку дошукуватись автора кожної поодинокі пісні” [6; 27; 62]. Підкреслюючи анонімність народних творів, а за її прикладом і багатьох творів літератури (особливо у середній віці), І. Франко зазначає: „Старовина, так багато зробивши для того, щоб передати нам образ свого громадянського життя і свого тонкого естетичного смаку, зробила дуже мало, щоб увіковічнити образи своїх чільних творців у духовій... сфері” [6; 40; 11].

До переліку характеристичних особливостей фольклору учений зараховує відносну статичність. У літературі він спостерігає протилежне – пришвидшене протікання усіх процесів, їх надмірну інтенсифікацію. Те, що в „безіменних творах традиційних триває цілі століття і вимагає праці соток голів, – зазначає дослідник, – ...являється сконцентрованим” у белетристиці.

Поза увагою І. Франка не залишився ще один основоположний елемент характеристики творів усної літератури – синкретизм. Нерозчленованість, злитість різнорідних елементів (слово, міміка, танець, музика тощо) вияскравлюється у жанрах архаїчних, давніх за походженням, особливо демонстративною вона є у обрядовій поезії, адже „рештки цієї первісної поезії... виконуються в такт танцю, в супроводі характерних рухів” [6; 27; 63]; „поезія загалом первісно... була співом, рецитацією, оповіданням, грою” [6; 31; 86].

Рівноцінний аналітичний розбір фольклору та літератури став концептуальною засадою Франкової „Історії української літератури”. Учений, зрештою, не обґрунтовував в деталях, не виводив розлогої аргументаційної бази для підтвердження доцільності написання історії літератури, починаючи від словесності усної, оскільки вважав цей факт очевидним, аксіоматичним. Лише деякими переконливими штрихами він вказував на важливість наукової оцінки народнопоетичних творів. Зокрема, дослідник підтверджував пріоритетність проблеми у переліку першочергових завдань своєї праці, серед яких окреме місце відведено „розборів усної традиції, багаті і різнорідні як мало в якого європейського народу” [6; 40; 18].

І. Франко досить ретельно опрацював теорію паралельного побутування усної та писаної словесності як двох взаємозв'язаних гілок. Він відзначав інтенсифікацію їх взаємодії на кожному наступному щаблі розвитку літератури. Процес „дифузії”, на гадку ученого, є органічним засобом взаємозбагачення. Проникнення фольклорних елементів у літературу (так зване явище фольклоризму) і навпаки елементів красного письменства в усну словесність стимулює, пожвавлює „розвій” кожної із зазначених систем, відкриває нові перспективи розвитку, сприяє пошуку „свіжого матеріалу” для дальшого поглибленого опрацювання. Паралельне співіснування двох видів

словесності жодним чином не означало припинення контактів, навпаки, поживлявало безперервний взаємообмін, динамічний колообіг мотивів, сюжетів, образів тощо, які у новому художньому середовищі, під дією нових законів, норм, правил отримували свіже звучання. Отой замкнутий цикл неперервних контактів, оту продуктивну циркуляцію учений найзагальнішими мазками рисує у таку схему: „сюжети переходили з письменних збірників в уста люду, відти оп'ять в письменні твори, хоч і в зміненій формі, відси знов в маси народні і т.д.” [6; 28; 76].

Хронологічну першість І. Франко цілком логічно віддавав впливові фольклору на літературу, однак неодноразово відзначав вагому роль зворотного процесу, адже творчість окремого поета може бути настільки знаковою, що „...наслідки її входять вглиб життя цілого народу... і виражаються впливом на обичаї, пам'ять, вірування, уподобання і т. ін., загально впливом на цілу атмосферу духову цілих поколінь” [6; 28; 73]. Міркування про значний тиск індивідуальної творчості на загальні тенденції розвитку народної словесності учений підкріпив численними фактами, зокрема він стверджував, що романтична балада Бюргера „Ленора” „увійшла почасті в уста... люду і вплинула на переробку многих людських пісень і казок в іншій дусі, ніж було первісно” [6; 28; 82]. Впевнена декларація ідеологічного повороту, часткової зміни духовних змагань, світоглядних орієнтирів народу під впливом визначних творів літератури у І. Франка стала не голосливою декларацією, „пустою грою загальниками”, а аргументованим твердженням, заснованим на синхронному та діахронному аналізі огрому літературного продукту.

Говорячи про часові параметри такої паралельної співпраці, І. Франко у жодному разі не обмежував її хронологію лише добою романтизму, для якої олітературнення, фольклоризація тощо були „модними тенденціями”. Він неодноразово зазначав, що постійні контакти між двома гілками словесності беруть початок ще з „незапам'ятних времен” і тривають й до сьогодні.

Дослідник вельми ретельно студіює принципи проникнення фольклорних елементів у літературу, з'ясовує засади відбору відповідних матеріалів, розмежовує ті деталі і складові, які є „духовою власністю самого автора, а що він бере з традиції” [6; 40; 16]. Аргументований розподіл компонентів твору за вказаною схемою – не лише свідчення глибокого проникнення у „внутрішню роботу” автора, а й розважлива, планомірна аналітична праця з проекцією на виокремлення найпродуктивніших елементів, що різнообсягово впливають на розвій обох видів словесності, дають імпульс до активних перетворювальних процесів, спрямованих на поживлення, оновлення існуючих парадигм.

Література, абсорбуючи уснословесний фермент, не раз опирається на міцний фундамент перевіреної віками традиції, через нову, засновану передусім на індивідуальній майстерності її adeptів, інтерпретацію загальнозвісних образів, мотивів, сюжетів знаходить потужні імпульси для впевненого поступального руху. В Україні ця „задруга” двох словесностей видається цілком закономірною, адже через низку суспільно-політичних факторів, головню бездержавність, втрату незалежності, перебування у складі чужих, вороже налаштованих імперій, національна література не мала належних передумов для повноцінного розвитку, відтак усна

словесність, яка виходить із „...народної потреби вільної гри фантазії і поетичних емоцій” [6; 41; 103] і менш чутливо реагує на зовнішню цензуру і заборони, тривалий час заповнювала цю прогалину, виконуючи подвійну функцію. Закономірно, що у добу становлення нової української літератури фольклор став основним джерелом для її життєспроможності, самоствердження, конкурентноздатності. І. Франко часто наголошував на тому, що народна словесність ніколи не переживає „антрактів” – це безперервний процес, це незмінна тяглість традиції. На жаль, у літературі, констатує учений, тяглість спостерігається не завжди, частими, хоч і передусім штучно зумовленими, є оті „антракти”, певний застій, очікування кращих часів. Від II половини XIII ст. починається упадок літератури, утворюється, як зазначає І. Франко, „абсолютна люка в духовному житті, 300-літній занепад усякої духової праці, всякої літературної творчості” [6; 40; 216]. Українське письменство переживає певну летаргію, а тому „для заповнення сеї люки” і головно для повноцінної презентації духовних пошуків доби учений пропонує „оглянутися за іншими пам’ятками тодішнього життя”, власне звернутися до пам’яток усної „людової традиції”, які досить активно розвивалися і пропонували не позбавлену живої емоції „механічну роботу”, а розробляли єдину на той час „іскру живої думки”. Щоправда І. Франко відзначав, що твори народної словесності, а властиво „найстарша її верства, пісні обрядові, веснянки, обжинки, весільні, колядки” [6; 40; 216] дають більше інформації про побут¹⁰², а не історію краю. Лише в окремих зразках, передусім колядках, дослідник віднаходить „глухі спомини” героїчної епохи, які проливають свіже світло на збагнення культурно-історичних передумов літературного розвитку. Цим міркуванням Франко підтримав досить сміливу спробу В. Антоновича та М. Драгоманова розглядати колядки та щедрівки у контексті історичної пісенності українського народу. У першому томі корпусу „Історичні пісні українського народу” упорядники аргументували, що саме у зразках цього жанру збережено живий відгомін часів Київської Русі, і що їх вміле опрацювання відкриває шляхи до пізнання „духу тогочасної епохи”.

Однією із відправних точок в історії української фольклорної традиції стало XVI ст. Тоді ж бо особливого авторитету набуває народне поетичне слово, яке вельми стрімко розвивається у різних жанроформам, почасти національно осібним. Тому не випадково, говорячи про „поранок нашого письменства в останнім 20-літті XVI віку”, І. Франко водночас вказував на те, що з того часу маємо чимало „текстів нових пісень народних”, і що „українська пісня мала вже тоді усталену славу не лише в своїм краї, а також у Литві, Польщі і в інших слов’янських краях” [6; 40; 246]. На доказ авторитетності, знаності українського фольклору дослідник згадав фіксацію пісні „Штефан-воєвода” у граматиці Яна Благослава 1570 року, при цьому наголошував, що ця досить „нова проява” „зложена зовсім у формі колядки” і очевидно продовжує давню традицію, вироблену в обрядовій пісенності. Якщо багата обрядова поезія українців І. Франка як автора історії

¹⁰² „Староруський побут, безжурний, патріархальний, ситий і п’яний заховався в них досі в цілості без ніяких конфліктів, окрім молодецької гри та охочих походів у ворожі землі” [6; 40; 220].

національної літератури цікавила не надто, оскільки оперувала мінімумом виразних історичних фактів і давала лише найзагальніше бачення народного життя без глибокого осмислення знакових суспільно-політичних подій, то пізніша верства народнопоетичних творів, зокрема історичні пісні, які вже наприкінці XVI ст. опинилися на авансцені фольклорної традиції, привернули особливу увагу ученого, адже були прямими, незаангажованими (часто з різним відсотком домішки фантазії) свідченнями безпосередніх учасників подій. XVI ст., за спостереженнями фольклориста, позначене також активним поширенням баладних мотивів із історичним антуражем: „чоловік убиває турчина й свою жінку, що, змовившись, зв'язали його і вели в неволю, батько продає турчинові дочку, яка одначе, віддана силою, відбивається в дорозі, брат продає сестру, зять турчин купує для своєї жінки бранку, яка оказується її матір'ю, брат турчин купує бранку, яка оказується його сестрою” [6; 40; 248].

Дослідник намагався поетапно вписувати найвизначніші „духові прояви” із поля фольклору у загальну плинність літературних перетворень, з'ясовував при цьому, який саме уснословесний продукт мав визначальний вплив на поступ письменства і визначав його „головний характер”. Фольклор, як доводить своєю концепцією бачення історії національної літератури І. Франко, по суті є тою міцною опорою, на яку, зважаючи на різні несприятливі обставини, завжди може опертися професійна література, знайти у його невичерпних скарбівнях чимало свіжого матеріалу, поглибити власні рефлексії щодо певних складних питань, використавши перевірені народним досвідом і віками ідеї, думки, міркування. Ота різночасова актуалізація уснословесного ферменту часто ставала вимушеним кроком спрямованим на забезпечення неперервності літературного процесу, саме у такі періоди, як образно висловився І. Франко, фольклорний елемент „залівав усю літературу”. Зрештою, і у фольклорній традиції, попри незаперечну тяглість, відсутність очевидних „люк”, спостерігаються періоди певної стагнації та особливого піднесення, стрімкого розвитку. Якщо достосувати зазначену тезу до українських реалій, то передусім говоримо про XVI-XVII ст. так звану „золоту добу” нашого фольклору, коли, окрім розширення змістово-формальної площини відомих генологічних одиниць, було витворено заснований виключно на національному ґрунті оригінальний жанр – думи, з їх виразним історичним підтекстом, з неповторним виконавським шармом, зі специфічним набором виражальних засобів тощо.

Важливим аспектом, що дає змогу глибоко збагнути внутрішньоприродну відмінність словесності усної та писаної, на думку І. Франка, є власне процес постання, „природне середовище” виникнення творів фольклорних і літературних. Дослідник чітко розмежував той індивідуальний мікрокосм письменника, який передусім спрямований на те, аби „заповнити рами твору” „викристалізуваним змістом свого власного я” [6; 27; 62], та макрокосм народний, де наріжним каменем усього творчого акту є „емоційний та ідейний матеріал, яким живе уся маса...” [6; 27; 62]. Розвиваючи думку про так званий „полон традиції”, що його ненастанно відчуває (чи назверх, а чи внутрішньо) кожна творча одиниця із народного середовища, І. Франко зазначає: „творячи пісню, він (народний поет. – С.П.) не стає і не може стати вище від інших; із скарбів своєї індивідуальної душі

він у основних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять життя цілої маси” [6; 27; 62] і далі „поети людові, ті, що цілою своєю істотою стоять на ґрунті традиції неначе тонуть в ній, майже не творять нічого від себе. Вони находять готові мотиви... і находять їм певну, традицію утерту форму або щонайбільше комбінують їх в спосіб більше або менше простий з іншими подібними традиційними елементами” [6; 28; 76]. Дія закону традиції, на переконання ученого, є вагомим чинником впливу на формування відносно стійкої уснословесної системи. Певної статички цій системі додає також „промінююча сила” жанрових норм. Беззаперечним залишається й той факт, що народна творчість виражається діалектикою сталості і змінності, де оновлюючий компонент, хоч і не виражений настільки потужно, як у літературі, все ж виявляє свою систематичну дію, чому яскравим прикладом є фольклорні новотвори. Власне у новаціях проглядаються тенденції розвитку усної словесності, її реакція на виклики часу. І. Франко під час аналізу пісенності „у найновішій фазі розвитку” спостеріг, що нерідко це лише „імпровізація на давній мотив і одночасно нове збагачення, розвиток тексту” [6; 27; 63].

Намагаючись поетапно змодельовати шлях до вироблення традиційних елементів, так званих *loci communes* у фольклорі, І. Франко водночас частково торкається питання варіантності, зокрема висловлює один із вагомих факторів її виникнення. Дослідник зазначав, що „переходячи із уст до уст, твір... підлягає тисячним дрібним змінам річевим і формальним: сей докине невеличкий ризик психологічний, той умотивує ліпше якийсь поступок, ліпше виразить якесь чуття, третій виплодить форму, одним словом твір шліфується, тратить і ті немогі ціхи індивідуальні, які первісно міг мати, стається народним, *традиційним* (курсив мій. – С.П.) в повнім значенні цього слова” [6; 28; 76]. Зазначена тенденція, отой тривалий процес становлення твору традиційного „у повному значенні цього слова”, деякий час превалює і в літературі писаній (час коли творили авторисимволи, наприклад, Гомер), однак згодом авторське начало, його „індивідуальна закраска” починає виконувати визначальну роль, письменник долає усталені норми, виривається поза межі традиції, „виломлюється із її гнітючих рамок”, шукає оригінального слова, відмовляється їти торованим шляхом, стає на путь оновлення літератури силою свого творчого генія, в його творах „з елементарною незрівнянною силою пробивається на кожнім кроці могутча індивідуальність” [6; 28; 78].

„Виразних і тривких границь між словесністю і письменством нема, бо те, що раз затверджено на письмі, може переходити знов у 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, сьогодні може бути закріплене письмом” [6; 40; 7]. Нерозривний об’єднуючий стрижень криється у тотожності духовних емоцій, які стимулюють процес творення. Нездоланна інтенція „заспокоїти потреби свого чуття й свого розуму, своєї пам’яті й своєї фантазії” є визначальним скеровуючим чинником на шляху творчого осягнення дійсності і у фольклорі, і у літературі. Однак, коли у традиції усній матеріалізується „чуття, розум, пам’ять і фантазія” загалу, то у красному письменстві знаходить вияв духовний склад однієї людини, як виразника особистих рефлексій, або ж як проklamатора ідей певної (часто

обмеженої) групи людей. Лише геніальним письменникам вдається, не втративши шарму індивідуальної творчої манери, сягнути своїми творами поза горизонт невеликої цільової аудиторії.

Відзначаючи вагомий вплив І. Франка на розвиток і вивірену реалізацію проблеми зв'язку фольклору та літератури, Я. Гарасим стверджував, що провідним положенням в осмисленні зазначеного пункту фольклористичної програми дослідника, стала „концепція фольклору як словесності імперсональної, у якій особа автора не відчувається, і літератури як словесності, побудованої за „індивідуальним принципом” [1; 192]. Безперечно, саме цей аспект співвідношення двох словесностей І. Франко розглядав найчастіше і у різних ракурсах, заглиблюючись у пізнання законів творчості. Однак, взявши за основу опозицію „імперсональне – індивідуальне”, учений жодним чином не обмежувався лише нею, він пропонував комплексний порівняльний огляд фольклору та літератури, при цьому висвітлював питання варіантності, поетики, функціональної зорієнтованості тощо.

Нетрафаретно дослідник підійшов до вирішення проблеми варіантності. Поліваріантність як органічна риса фольклорного твору цікавила автора „Студій над українськими народними піснями” передусім із наукового погляду, адже від був переконаний, що кожен новий варіант дасть чимало цінної інформації про розвиток твору, його регіональну специфіку, висвітлить деталі неабиякого культурно-історичного значення. Відтак, фольклорист докладав значних зусиль до найповнішої презентації варіантних гнізд, залучав і найновіші записи, і невідомі архівні матеріали, проводив з цією метою активну пошукову роботу, запевняв, що „жодне зеренце дійсно вартної записки не буде змарноване” [6; 42; 16]. Через систематичне компонування максимально повних колекцій (із залученням усіх доступних варіантів) популярних пісень І. Франко готував ґрунт для майбутнього планомірного їх студювання. На основі таких колекцій дослідник пропонував здійснювати реконструкції найповніших текстів (у Франковій термінології „проби звідного тексту”). Учений шукав „змогу віднайти, коли не прототип, то бодай найстаршу і найповнішу форму... народної пісні” [6; 43; 278] через порівняння різних варіантів, що постали і записані у різний час, пробував зробити „висновки про характер та ество народної творчості та еволюцію її форм” [6; 43; 278].

За застосування зазначеного методологічного прийому учений не раз був критикований (згадаймо хоча б не надто схвальні, а власне критичні, міркування з цього приводу Ф. Колесси в „Історії української етнографії”¹⁰³).

¹⁰³ Ф. Колесса з цього приводу зазначав: „...бажаючи подати реконструкцію первісного тексту кожної пісні, Франко допускає велику методичну похибку через те, що стягає в одно варіанти даної пісні, тим способом творить він новий, дуже повний варіант, який у дійсності ніколи не існував, бо це підсумок усіх варіантів, що повстали на протязі десятків, а може й соток літ. Отже, метод хибний і недоцільний” [3; 319]. Зрештою згодом, переходячи від осмислення загальних методологічних настанов до їх практичної втілення, перший очільник кафедри фольклору та етнографії у Львівському університеті висловив до певної міри виправдальну думку про те, що

Однак ідею реконструкції не варто сприймати так категорично, адже зазначений принцип опрацювання множинної парадигми тексту задовго до І. Франка використовували у своїх студіях авторитетні європейські дослідники. З усією очевидністю український учений тут опирався на досвід керівника свого докторату В. Ягича, який під час вивчення апокрифів „користувався всіма досі опублікованими і деякими старими рукописними текстами на те, щоби на їх підставі зложити повний, поправний текст пам'ятника, якнайближчий до колишнього первопису” [6; 29; 440]. Саме тому у передньому слові до „Студій” І. Франко постановив „...брати текст за текстом пісні, опубліковані в наших збірниках або переховані в рукописах, зводити до купи всі їх відомі й невідомі досі варіанти і студіювати їх детально...” [6; 42; 16]. На основі отого „зведення до купи” дослідник у першому томі корпусу здійснює 25 реконструкцій „поправних текстів поєдинчих пісень”. Що у більшій кількості варіантів твору зустрічається окремий мотив, то більшою є ймовірність його давності і належності до первотвору – головно з такої позиції виходив І. Франко, вдаючись до реконструкції певної пісні. Також для ученого одним із центральних пунктів під час відновлення максимально наближеного до первісного зразка стало „установлення логічного і психологічного зв'язку”, який часто руйнується внаслідок тривалої мандрівки творів народних „з уст до уст”. Франкове новаторство полягало й у тому, що вперше метод реконструкції було апробовано на багатому національному фольклорному матеріалі.

Вирішення проблеми поліваріантності у Франка позначено „студіюванням відносин варіантів один до других” [6; 43; 282]. Одним із центральних завдань прискіпливого вивчення варіантних гнізд стало з'ясування питання: „Чи се парості різних редакцій первісного оригіналу, чи, може, новіші переробки якоїсь одної редакції” [6; 43; 282]. Неувага колег-фольклористів до згаданої квестії, переконував І. Франко, не давала їм можливості висвітлювати повною мірою і об'єктивно історію розвитку твору, показати причини усіх трансформацій, що мали місце на життєвому шляху пісні. Дослідник говорив також про різночасові редакції одного твору, намагався підставово виокремити ті зміни, що виникли під час так званих „новіших фабрикацій”, простежити, як вони вплинули на дальшу долю твору.

Усвідомлюючи „наукову пожиточність”, І. Франко систематично працював над створенням корпусу доступних варіантів тексту як бази для реститування (відновлення) його повноти та „поправності”.

У контексті генеральної проблеми „фольклор і література” особливо гостро звучить питання колективного та індивідуального начал у творчості. Хрестоматійна теза про те, що в усній словесності домінує елемент колективного, а у красному письменстві архіважливим стає індивідуальний первень, у Франковому науковому дискурсі, попри свою позірну очевидність, отримує поглиблену аргументацію, з урахуванням усіх *pro* і *contra*. З надмірною прискіпливістю учений заглиблюється у з'ясування колективності фольклору. Пояснюючи виникнення найдавніших пластів народної поезії

Франкові реконструкції можна „вважати сміливими й дуже вдатними спробами наблизитися до їх первісних текстів” [3; 331]

теорією „колективного вибуху почуттів”, І. Франко часто натрапляв на переконливі свідчення, що спростовували один із засадничих пунктів класичної фольклористичної програми. Відтак, у студіях, побудованих на генетичному аналізі окремого твору, з’являються тези на кшталт: „А загалом вид являється такий, немовби ми з вищого поетичного рівня сходили на нижчий, або немовби річ, утворена талановитою одиницею, пішовши з рук до рук, обтовклась, стратила первісні ясні контури” [6; 43; 279] або ж „Ми можемо зрозуміти, як малотворча, як дрібноконсервативна буває та містична сила – народна пам’ять, якій наші етнографи часто приписували шліфування та вдосконалювання пісень, нібито зроду невироблених та недотепних. Коли йде яке вироблювання та шліфування в народній пам’яті, то хіба так, як на монеті, що ходить з рук до рук: рисунок затирається, блідне і об’єм зменшується, пропадають або псується імена, побут та історичні деталі, затираються язикові особливості, рисунок робиться шаблоновим і конвенціональним, іноді переходить у карикатуру, а не навпаки. А навпаки буває лиш у виїмкових випадках, коли обезбарвлена та обшліфована пісня знов попадається в руки талановитої одиниці, яка зуміє надати їй хоч почасти нову індивідуально-закрашену подобу”.

На підкріплення своїх міркувань про позитивний вплив окремої творчої одиниці з народу на розвиток певного твору І. Франко у висновках до аналізу пісні про козака Плахту, згадуючи про „повний і заокруглений” варіант у збірці Жеготи Паулі „Pieśni ludu ruskiego w Galicji” (Львів, 1839. – Т. II. – С. 26-28), цілком аргументовано висловлює здогад, що твір через свою „поправність” очевидно „являється індивідуальною, свідомою переробкою первісного тексту, переробкою, dokonanoю якимсь професіональним співаком” [6; 43; 279]. Пізніше й М. Грушевський, теоретично обґрунтовуючи роль особистості у долі пісні, запевняв, що лише „індивідуум уміє знайти влучну, то значить артистичну форму колективному настроєві” [2; 56].

Під час вирішення проблеми „колективне-індивідуальне” у фольклорі дослідник проводить чітке розмежування аналізованого матеріалу, окремо розглядаючи обрядову та позаобрядову поезію. У народній обрядовій поезії колективне начало не викликає ані найменших застережень, факт сприймається як аксіома, яка, якщо б і потребувала доведення, то мала б численні красномовні свідчення на підтвердження цієї прописної істини. Що ж до позаобрядової поезії, яку, до слова мовити, І. Франко нерідко номінував „індивідуальною” [6; 43; 148], то факт її наскрізної „колективної заправки” не завжди є доконаним. „Історія розвитку поетичної творчості, – зазначав І. Франко, – доказує нам, що така чисто індивідуальна лірика, хоч і як се нам може видатись дивним, являється не на початку, а на кінці еволюції, рівночасно з тим, як і сама людська індивідуальність робиться самостійною, одержує певну ціну і почуває свою вартість супроти переможного зв’язку громади, роду, сім’ї” [6; 43; 248]. Це твердження можна сприймати як продовження міркувань висловлених у хрестоматійній розвідці „Як виникають народні пісні?”, в якій учений аргументовано переконає, що первісна поезія (розуміємо передусім обрядова) побудована виключно на основі колективної творчості. Саме тому, жанри які презентують найдавніші пласти народної поезії (колядки, щедрівки, веснянки, гаївки і т. д.), несуть у собі так мало „індивідуального чуття”. Цілком іншого звучання набирає

народне поетичне слово пізнішого походження (думи, історичні пісні), зі зміною світоглядних переконань і у зв'язку з тим, що людина починає усвідомлювати себе самодостатньою суспільною одиницею, або ж, як пише І. Франко „відчуває свою вартість”, фольклорні твори щоразу втрачають у деталях, освячених багатовіковою традицією, і набувають ще не дуже виразного, проте у багатьох моментах індивідуального звучання. Щоразу частіше ідеться про окрему творчу одиницю з народу, яка пісні „вицвілії” під час тривалої подорожі із уст в уста надає нового звучання, „реставрує” її, і великодушно, не претендуючи на авторство, пускає у далеку мандрівку життя, щоб колись вона „знову попала в руки талановитої одиниці, яка зуміє надати їй хоч почасти нову індивідуально-закрашену подобу”. Зазначену тенденцію „поступового вменшення сили традиції” [4; 343] І. Франко вважав закономірною, такою, що підтверджує концепцію поступового звуження колективного і одночасного розширення індивідуального елементів у новітньому фольклорі. Подібні міркування звучали і в інших дослідників, які ретельно студіювали широкі пласти народної традиційної літератури на різних етапах її розвитку. Зокрема неодноразово підтримував тезу О. Веселовський.

Пропонуючи стереометричну візію твору упродовж усіх етапів його культурної еволюції, І. Франко систематично спостерігав за численними ампліфікаціями та редукціями у структурі пісні, дошукувався їх причин. Під час аналітичної роботи у зазначеному напрямі дослідник акцентував на тому, як гармонійне вплетення у канву твору окремого образу чи мотиву може „вдарити мимоходом у струну глибокого почуття” [6; 43; 286]. Народні виконавці, „обдаровані добрим нюхом”, такі успішні вставки „залюбки розширюють”, хоч і „відбігають” від первісно зложеного плану пісні. Свідоме наголошування на знакових, чи то пак „ефектових місцях” з часом може зумовити їх емансипацію, викристалізування в завершену одиницю народної пісенності і, зрештою, розпочати своє самостійне функціонування. Новотвори, що виникли як наслідок розгортання „ефектових місць”, так чи інакше в окремих деталях все ж зберігають вказівки на первісний генетичний зв'язок із „первовзором”. Ампліфікації емоційно влучних мотивів, власне тих, що „б'ють в струну глибокого почуття”, мають різну природу, окремі розширення тексту, як щойно було зазначено, вельми позитивно впливають на його функціональні потенції, інші ж, навпаки, є не надто органічними, щоб „оживити” текст. Додаткове нанизування „сателітів” до першопочатково виразного моменту пісні нерідко видається надміру штучним, почасти зайвим, таким, що ускладнює сприйняття, а відтак негативно впливає на її побутування. І. Франко зазначав, що „в устах народних, чим далі відходить якась повість від первісного джерела і чим довше переходується, тим більше розростаються дрібниці...” [5; 88]. Водночас учений з'ясував різносторонні впливи, що зумовили розвиток окремих сюжетних ліній, зміну образної системи, переформатування ідеологічних настанов твору відповідно до зміни світоглядних переконань.

Концепцію зв'язку фольклору та літератури І. Франко розвивав не лише теоретично, а й консеквентно реалізовував у своїй письменницькій практиці. Зрештою, проблема „фольклоризм Франкової художньої творчості” заслуговує на цілу низку окремих, вельми розлогих наукових студій.

1. Гарасим Я. Нариси до історії української фольклористики: Навчальний посібник. – К.: Знання, 2009. – 304 с.
2. Грушевський М. Історія української літератури. – К.: Либідь, 1993. – Т. I. – 390 с.
3. Колесса Ф. Історія української етнографії. – К., 2005. – 366 с.
4. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 552 с.
5. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 2008. – Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876-1895 / Ред. тому Є. Нахлік. – 832 с.
6. Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. – К., 1976-1986.

Потапенко С., аспірант

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРНІЙ НАУЦІ

Стаття становить собою спробу критичного аналізу існуючих сьогодні інтерпретацій понять «інтертексту» й «інтертекстуальності». Авторка прагне узагальнити попередній науковий досвід та накреслити перспективи застосування інтертекстуального аналізу у вивченні фольклору.

This article is an attempt to analyze interpretations of such concepts as "intertext" and "intertextuality". The author tries to generalize the previous scientific experience in this sphere and to outline some ways of using intertextual analysis in folkloristic research.

Зі змістом модних сьогодні понять «інтертекст» й «інтертекстуальність» у сучасному літературознавстві вчені, принаймні на перший погляд, уже визначилися; і хоча визначень цих термінів на сьогодні аж надто багато (по суті, у кожного дослідника своє), усе ж інтертекстуальні студії у сфері художньої літератури приносять плідні й цікаві результати [6; 17; 19; 20], і загалом створюється враження, що наукова думка прямує до остаточного окреслення цих важливих понять – через відкидання зайвини, відмови від розсіювання уваги на термінологічні подрібнення до цілком конкретних дослідницьких результатів.

Стрункої загальноприйнятої теорії інтертекстуальності поки що не існує. Кожний дослідник застосовує її по-своєму, часто залежно від предмета й мети дослідження, а також від світоглядних і методологічних принципів. «Конкретний зміст концепта «інтертекстуальність» істотно (!) видозмінюється залежно від теоретичних і філософських висновків, якими керується в своїх дослідженнях кожен учений» [5, 18]. Критичний аналіз кожної з існуючих на сьогодні версій інтертекстуальності забрав би надто багато часу і місця; часто, щоб просуватися далі в будь-якому інтертекстуальному дослідженні, авторові спершу доводиться хоча б згрупувати і якимось узагальнити вже прописані в науковій літературі дефініції ключових понять [див., напр.: 13, 2; 14, 2; 15, 19-20 та ін.]. Утім для початку можна хоча б накреслити кілька загальних тенденцій. Так, насамперед впадає в око, що, як це часто буває, дослідники інтертекстуальності або ж фахівці, що так чи інакше звертаються до її здобутків, схильні розуміти поняття «інтертекст» та «інтертекстуальність» (а з тим і всі сукупні поняття)