

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ.
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК XX

Рівне 2014

ББК
83 Л 43
8

Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету: Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Вип. XX / Ред. кол. О. Кирильчук та ін. – Рівне : РДГУ, 2014. – 153 с.

У збірнику вміщені статті, присвячені двохсотлітньому ювілею Тараса Шевченка. Матеріали збірника можуть бути використані науковцями, студентами, вчителями-словесниками.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 6 від 28.02.2014 р.)

Редакційна колегія:

доктор філологічних наук, доцент **ЗАХАРЧУК І. В.** (Рівненський державний гуманітарний університет)

доктор філологічних наук, доцент **ТОМЧУК Л. В.** (Рівненський державний гуманітарний університет)

доктор філологічних наук, професор **ПОЛЩУК Я. О.** (Київський університет ім. Б.Грінченка)

доктор філологічних наук, професор **ГНАТЮК М. І.** (Львівський національний університет ім. І.Франка)

доктор філологічних наук, професор **ГУЛЯК А. Б.** (Київський національний університет ім. Т.Шевченка)

доктор філологічних наук, професор **ІВАНИШИН П. В.** (Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І.Франка)

Наукові редактори:

кандидат філологічних наук **КРУПКА М. А.**

кандидат філологічних наук **КИРИЛЬЧУК О. М.**

УДК 821.161.2-32.09

МІФ І АНТИМІФ РОСІЙСЬКО-НАРОДНОЇ ГАРМОШКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРІОДУ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ: ВІД «КАПИТАНШИ» (1855) Т. ШЕВЧЕНКА ДО «ГАРМОНІЇ» (1933) Г. КОСИНКИ

Культурний простір 1920-30-х років респектує міф гармоні, семантичні версії якого присутні у різних мистецьких царинах: літературі, живописі, музиці й кіно. Однак вирізняється в національному літературному дискурсі й антиміф російсько-народної гармошки, репрезентований ще у повісті «Капитанша» (1855) Т.Шевченка. В оповіданні Г.Косинки «Гармонія» (1933) маскуванню негачії гармоні, закорінені в історичних оцінках російськоцентризму, виказують колоніальне реноме «підросійської України».

Ключові слова: міф / антиміф, гармонь / гармонія, міфопоетичні моделі, постколоніалізм.

The cultural space of 1920-1930 th respects the myth of harmony, semantic versions of which exist in different artistic spheres: literature, painting, music and cinema. However the antimyth of Russian folk harmony represented in story «Capytansha» (1855) of T.Shevchenko is distinguished in national literary discourse. In the story «Harmony» (1933) of H.Kosynka the implication of harmony negation, engrained in the historical estimation of Russian, centryzm express colonial reputation of «under - Russian» Ukraine.

Key words: myth / antimyth, harmony / harmony (concord), myth-poetic models, post-colonialism.

Через десять років по закінченні тривалих воєн та революції в мистецькому об'єктиві ретроспективної переоцінки тих подій закарбувались їх музичні репрезентанти – гармонь і частівка про «яблучко», – як маркери звучання часу, утілення його ритмів та інтонацій. Культурний простір 1920-30-х років респектує міф гармоні, семантичні версії якого присутні у різних мистецьких царинах: літературі, живописі, кіно. І, звичайно, музиці: наприкінці 1920-х гармошка – визнаний музичний інструмент, допущений до симфонічних оркестрів та у «класи» навчальних закладів.

Однак вирізняється в національному літературному дискурсі й антиміф російсько-народної гармошки: в оповіданні Г. Косинки «Гармонія» (1933) ця музична тема підключена до іншого концептуально значущого проблемно-тематичного аспекту – колоніальної політики Росії стосовно України. З образом гармоні пов'язаний процес інтеграції російської культури в українську, радше поглинання російською маскультурою української народної. Такий спосіб культурної асиміляції, що улягає формату денаціоналізації, легітимізує імперську політстратегію. Маскування негачії гармоні закорінені в історичних оцінках російськоцентризму, переважно виказують колоніальне реноме «підросійської України» [1, 111].

Власне антиміф гармоні присутній вже в українському культурному відродженні XIX ст., – у повісті Т. Шевченка «Капитанша», художній час (і

написання) якої збігається зі знаковим в історії гармоній роком – 1855, коли на «батьківщині» цього музичного інструмента, у Тулі, вирував небувалий комерційний ажіотаж: тоді тут уже діяло п'ять фабрик, які випускали по декілька тисяч гармоній. Шевченковий текст фіксує усталене реноме цього музичного інструмента як музики «низів» і відповідно її культурну дискредитацію з боку української інтелігенції. Тому в сюжеті повісті мистецьке призначення гармошки вульгаризується: під час подорожі з Москви до Києва герой-оповідач зупинився у Тулі, що славилась «ружьями и гармониками» [17, 303], прогулюючись містом, вирішив купити гармонь: «/.../ буду хоть детей спотишати на постоялых дворах» [17, 305]. У тривалому вояжі, перепочиваючи, як тільки брав до рук гармонь, їздовий Єрмолай (росіянин) просто-таки шаленів: «/.../ и когда я наигрывал на гармонике, то он принимался плясать. Сначала тихо, потом быстрее и быстрее, а когда приходил в азарт, то обращался ко мне, почти вскрикивал:

– Почаще, барин! Почаще, барин!» [17, 306].

«Декорация переменилась» [17, 307], – обсервує оповідач, – як тільки в'їхали з Орловської у Чернігівську губернії: попри переваги культурно-господарського краєвиду українських осель, мандрівник згодом здивовано дізнається, що місцевим мешканцям гармонь не відома. У творі протиставлені два оцінні враження: ця «музика» заімпонувала корчмарю і він погодився, щоб його донька оволоділа нею. Чого не можна сказати про заможного й освіченого Віктора Олександровича, «настоящего бандуриста», автора «малороссийских романсов» [17, 317]: «Черт вас носит с вашими гармониками, только добрых людей развращаете. Ну, скажи на милость, к лицу ей, такой принцессе, твоя глупая гармоника? Ведь она ее обезобразит. Это все равно, что орловскую увесистую бабу посадить за клавиорды Лихтенталя! Сегодня же отберу и в печку брошу!» [17, 321]. Відразливі акценти, – розпуста, глупота, почварність, огида, – у цьому експресивному вигуку викривають українську оцінку російської «гармонної» маскультури.

У Шевченковому тексті не тільки налаштований фокус, який концептуалізує естетичну норму, знакову для національного відродження 1920-30-х., тут резонує історія, витоки і виникнення, цього музичного інструмента. Авторитетний дослідник, знавець і пошановувач гармоні, до того ж організатор знаного в Росії «Музею русской гармоники», Альфред Мірек накреслює таку її еволюцію: «До середини XIX ст. в Німеччині, Франції, Австрії, Англії (в Італії й Америці значно пізніше) було уже налагоджено виготовлення губних і ручних гармонік різних типів, які «стали інструментами народу: переважно гірники, матроси, селяни і робітники під акомпанемент їх гугнявих і завзятих звуків співали про своє горе й радощі». // Дешевизна, міцність, голосний звук, а головне – портативність, порівняна легкість у відтворенні мелодій пісень і танців привабили до них і російських любителів музики. Починаючи з 1830-х років, у Росії виникає вітчизняне виробництво гармонік» [10, 6]. Центром виготовлення гармоній спершу стає Тула, визнана «столиця» зброї, самоварів і

пряників², а «головними поширювачами нового музичного інструмента по всій Росії» – «бурлаки, мандруючі майстри, ремісники, торговці, слуги» [10, 9]. Активне споживацтво диктувало не тільки кількісне зростання чи новаторство в удосконаленні, – виробництво гармоні захопило буквально всю Росію, а відтак інтенсифікувало «індустрію культури» [16, 142]. Згодом саме «російські» її різновиди були особливо розпірені: «в'ятська», «саратовська», «ліванка», «елецька рояльна» (Орловська губернія), «касимовська» (Рязанська губернія), «бологоївська», «череповка (черепанка) і вологодська гармоніка», «новоржевська» та інші [10].

Отож, якщо у повісті Т. Шевченка відтворено момент зародження «гармонної» культури, то в оповіданні Г. Косинки – пік її популярності. У літературі «розстріляного відродження» гармонь – мистецький знак «анархії», що корелює зі світовідчуттям воєнних і революційних потрясінь, наснажених маніфестованими демократичними гаслами, аж до девіантного «зняття» християнсько-релігійних табу, що знаходило відгук у масовій свідомості. Ототожнена з «глибоким політичним безладдям» [16, 45], «анархія», вважав М. Арнольд, виступає синонімом «масової культури»: робітничий клас, мотивував культуролог, «неприборканий і майже не розвинений, раніше ледь чи помітний за своєю бідністю й мізерністю, нині залишає власні схованки, /.../ робить те, що йому заманеться, збирається там, де забажає, вигукує казна-що та юрбється як хоче» [16, 42]. Нова пролетарська література культивує, визнаний ще з Першої світової, егалітарний статус гармоні, музична вульгарність якої ідентифікує психологеми емоційної стихії, що не піддається раціональному контролю.

Утвердження саме такого амплуа гармоні активізує «анархічна» енергія російської частівки про «яблучко», яка зазвичай виконувалась під її акомпанемент: «Ох, яблучко, куда котишься, ко мне в рот попадешь, не воротишься» [13, 761]. По суті, це зловтішний текст-застереження: безцільне блукання, що асоціює анархічну сваволю, – фатально приречене. Символічна матриця частівки конденсує семантику яблука як символу життя та гріховного падіння. У мілітаризованій версії цієї частівки резонує і міфопоетичний образ яблука розбрату, і семантичний – символ «держави», або яблука, як знаку царської влади, який тримали у правій руці [4, 549]. «Анархічний» пафос «яблучка» увиразнює художню трансформацію воєнних подій у відомих творах 1920-х років: «Кіт у чоботях» (1922) М. Хвильового, «Третя революція» (1925) В. Підмогильного, «В огонь та хугу» (1925) Гео Шкурупія, «Арсенал» (1928) О. Довженка.

² На російські ярмарки цей музичний інструмент потрапив з Європи на початку XIX віку: 1830 року тульський зброяр Іван Сизов придбав на Нижньогородському базарі «диковинку» – гармонь, настільки нею захопився, що згодом почав виготовляти. Попит на гармоні зростав, майстерні створювались одна за одною безпосередньо в оселях, де до роботи були заохочені всі члени сім'ї [10, 7]. Невзабарі такі мануфактурні осередки розростаються: виникнення першої фабрики пов'язують з ім'ям тульського підприємця Тимофієм Воронцовим, який організував виготовлення гармоній при самоварній фабриці: «У його магазинчику на ярмарку юрбились бурлаки, мандруючі майстри, ремісники, торговці, слуги – головні поширювачі нового музичного інструменту по всій Росії» [10, 9].

У культурному просторі 1920-х гармонь набуває параметрів «іконографічного символу» [19, 24], охоплюючи візуальні мистецтва: від образотворчого до кінематографу. Так, приміром, в основі колажу «Холодна весна» (1921) відомого харківського художника Бориса Косарева Т. Павлова фіксує поціновану кубістами «гофровану структуру "гармошки"» [12, 145]. Власне ця «гофрована структура» асоціативно ототожнює образи гармоні й потяга, зокрема у художньому маркуванні бурхливих подій війни, що зустрічаємо в поетичному кіно О. Довженка, – в «Арсеналі» (1928). Вражає художня подібність опису сцени на потязі у цьому фільмі (й однойменній кіноповіді, створеній уже після екранізації) та в оповіданні Гео Шкурупія «В огонь та хугу» (1925). Складається враження, що цей епізод відзнятий за твором Шкурупія, оповідання якого слугувало кіномитцю своєрідним претекстом. В основі творів – спільний сюжет: солдати повертаються з фронту, і під час зупинки на Пост-Волинському відбувається сутичка з гайдамаками, після якої – неочікувана відмова машиніста вести потяг далі, до Києва, бо «Гальма лопнули» [2, 87], «зіпсувався тормоз» [18, 346]. Попри застереження машиніста, потяг рушає, керований одчайдухом на ім'я «Гаврило». Схожі в обох творах ентузіастичні вигуки солдатів: у Шкурупія – це двічі повторене «Крути, Гаврило!» [18, 346-347]; а у Довженка – три градаційно розбудовані фрази: «Крути, Гавриле!», «Гей, крути, Гавриле!», «Гей, крути, крути, Гавриле!» [2, 87-88]. Динаміка цього епізоду в «Арсеналі» обумовлена монтажним чергуванням кадрів оптимістичної гри гармошки і шаленого гону потяга. У тематизації катастрофи (потяг в'їжджає у вокзал) Шкурупій вдається до реалістичної деталізації, Довженко – навпаки: «заміщає» факт кінометафорою, – антропоморфізованим образом гармошки: вирвана невидимою силою з людських рук, летить у повітрі, падає на дах і, судомно видихаючи, «помирає».

Знаменно, що навіть перша советська музична комедія так і називалась «Гармонь» (1934), яку відзняв за однойменною поемою російського автора Олександра Жарова український режисер, сучасник і навіть послідовник О. Довженка, Ігор Савченко. У цьому мюзиклі, що вийшов на екрани знакового 1934 року, за антагоністичним протиставленням двох гармоней – «комсомольської» і «куркульської» – закріплені ідеологічні «мови» епохи. Утім, попри ідеологічну «правильність», гармонь у фільмі І. Савченка – інструмент маніпулювання масовою свідомістю: зомбовані звуками «комсомольської» гармоні, селяни йдуть у колгоспи. Аналогічну функцію покладено на цей інструмент й у драмі М. Куліша «Прощай, село!» (1933), де альтернативним способом ангажування селян у колгосп стає «могоризація», яку супроводжують, окрім «присадкуватого чоловічка з турецьким барабаном», і «гармоніст з задиханою гармонією» [8, 166].

Українська патріархально-селянська свідомість сприймає гармонь як ворожий знак імпортованої аморальності, з якою пов'язані політичні механізми узурпації України імперсько-царською та імперсько-совецькою Росією, що доводить роман Уласа Самчука «Марія» (1935). З еміграційної дистанції прозаїк вказує на деструктивні «артефакти» держави-загарбника, – урівнює

гармонь, «московську» мову та «матюки» (йдеться про ініціальну зміну статусу Корнія), натомість настійно пропагує національно-українську версію музи'к: «Прийшли музики, і гуртом вринули парубки. Цимбали брязнули, заянчала скрипка, забубонів бубон» [15, 26]; «Цимбали сипнули "козака"» [15, 27]. А початок третьої частини («Книга про хліб») звучить як притча: гармонь акомпанує гвалтовному вриванню деструктивної енергії більшовиків у гармонійний світолад українського села. Гармонь і балалайка, переконаний інший діаспорний митець – Є. Маланюк, спричинились до «малоросійства» як національного «каліцтва»: в есе «Малоросійство» (1959) поет акцентує «отруйну» задіяність цих музичних інструментів у «впорскуванні комплексу меншовартості», власне одним із факторів формування «"республіканської" колонії "советского государства"» Є. Маланюк розглядає витіснення і заміщення бандури гармонню і балалайкою [9].

Особливо важливо, що ця діаспорна версія антиміфу гармоні (У. Самчука та Є. Маланюка) резонує у написаному раніше в совєцькій Україні оповіданні Г. Косинки «Гармонія» (1933).

Неореалістичний твір «Гармонія» містить два плани: реалістичний (детективний сюжет зав'язаний на історії про гармошку) і філософський (гармонія як категорія філософії, психології та музики). Центральна колізія модерного твору експлікує дилемний пошук гармонії в дисгармонійному світі, – як в онтологічному, так і в екзистенційному вимірах. В українському тексті російський народний інструмент, попри омонімічну гру, – не знак гармонії, а навпаки: заголовок повісті ніби заперечує те, що стверджує її текст. У блюзнірському вердикті поручика: «Гармонь, Мичугин, виновата» [7, 286], – діагностований реальний стан справ: принесена росіянами в Україну разом з війною, «гармонь виновата» у дисгармонії, у розбалансованості національного світу. А відтак, гармонія як світоглядна категорія у творі іманентно присутня (туга за раєм). Взаємовизначальна поляризація гармонія/дисгармонія актуалізує в художній фактурі оповідання міфопоетичні механізми: (1) Гармонія у міфі про світотворення протиставлена хаосу, архетипна модель якого у фактурі художнього тексту Косинки ідентифікує мілітарний дискурс; (2) Античний міф про Гармонію (донька бога війни Ареса й богині кохання і краси Афродіти) формує архетипну матрицю сцени езекуції білогвардійців над українським селянином Василем Гандзюком, жорстоке побиття якого відбувається у супроводі частівок під гармонь; (3) Ритуал ініціації головного героя Василя Гандзюка, кримінально-детективна історія якого розгортається за принципом частівки про «яблучко».

(1) Акцентований хронотоп оприявнює знакову проблему: унаслідок колоніального правління та тривалих війн українське село втрачає національно-генетичний код. Маркером морально-етичної, соціокультурної, деструкції стає семантика темряви. Від домінуючого хронотопного образу ночі (ключові події у творі відбуваються у темряві ночі), – до філософеми «темної» людини: головні герої, брати Василь та Гришка Гандзюки, –представники найбільшого українського селянства. З іронічно-прикрим співчуттям прозаїк вказує на денационалізованого тубільця як на блазня (грає на «балабайці» і мріє про

гармонь), оправдально мотивуючи такі музичні уподобання епізодом допиту: Василь «не гаразд розуміє він, що воно визначає – нація?», тому денікінцям відповідає, що «православної» [7, 282].

Присутність російських військ в Україні задає новий формат розваг місцевої сільської молоді: нівельована національна традиція заміщена «іншим» репертуаром – вульгарні російські частівки про Леніна і самогон під акомпанемент «балабайки» та гармоні. Саме так, гротесково, зі зневажливими інтонаціями, характеризується цей народно-російський інструмент і відповідно його звучання: не «балалайка», а «балабайка»³, яка «глухо бринькала», «тілілікала», «притриндикувала», «мов та весела приданка напідпитку» [7, 237]. Г. Косинка діагностує втрату національної ідентичності, концептуалізуючи топос «Великої Глуші»⁴ і типізуючи «національно-дефективного» українця, «скаліченого психічно» й «духово» [9], на що вказують і русифіковане ім'я музи'ки («Гришка») та його «репертуар».

У згаданій статті Є. Маланюка «малоросійству» як ознаці конформізму української інтелігенції протиставлена «мімікрія» як трагедія «простолюду»: «то є лише мімікрія і самооборона, за якими тягнуться віки гіркого досвіду» [9]. Запозичений з біології, термін мімікрія активно ангажований культурною антропологією ХХ ст. «Біологічний детермінізм» [6, 82] мімікрії – в основі праці «Міф і людина» (1938) Роже Кайуа: французький учений переконаний у тому, що «поведінка тварин певного виду може пролити світло на психологічні можливості людини» [6, 50]. Міфокритик вважає, що у реальних інстинктах тварин «натуралізується» міфологічна уява людини. Метод Р. Кайуа – пояснення культурних практик природознавством (порівняльною біологією) – продуктивний у міфопоетичній перспективі оповідання.

В основі механізму мімікрії – ідея подолання неспівмірності організму й середовища, що реалізуються у формі *агресивної мімікрії*, «необхідної для того, щоб напасти на жертву», і *захисної мімікрії*, «необхідної для того, щоб сховатися від нападаючого» [6, 84]. Організм вдається до такого способу імітації, щоб пристосуватися до конкретної ситуації, – гармонійно злитися з нею. У мімікрії богомолів Кайуа вбачає бажання людини «повернутись у несвідомий пренатальний стан» [6, 77]. Біологічний мотив захисної мімікрії – перетворення метелика у квітку, його уподібнення, розчинення у просторі, – пов'язаний зі втечею від агресивної дійсності, смертельної небезпеки, а відтак і з ідеєю пошуку гармонії. Цей архетипний алгоритм унаочнює літературно-художній мотив: йдеться про *музичний ескапізм* героя Косинки: «Півненкова трирядка: гармонія на всі голосники – разом з піснею – зливається в його дитячій уяві... Вона плаче й сміється тут-таки, під вербами; захлинається від пісень – сумних і веселих, а він, Гришка, аж очі примружує від такого великого

³ Власне у 1920-х така відверта зневага балалайки у формі «балабайки» була поширена, про що також свідчить щоденниковий запис М. Драй-Хмара від 16 серпня 1924 року: «На фотографічних картках Еллана завжди можна побачити всередині поміж Тичиною та Хвильовим. Це все одно, що тріо з балабайки, флейти і віолончелі. «Радянській балабайці» завжди треба бути на першому місці» [5, 193].

⁴ Запозичаємо цей образ з поезії О. Стефановича «Велика – Глуша», з огляду на тематизацію аналогічної симптоматики: «Зо всіх сторін – темнозелений мрок.../ «Українці ви?» – «Ми, паночку, тутешні...» / Чи знайдете державні дні прийдешні / Цей межі пущ загублений клубок?».

щастя, голови не повертає, щоб не схлюпнути вимріяної насолоди: йому здається, що він от-от черкнеться об ріжок гармонії...» [7, 239]. Цей стан трансю, розчинення у трансценденті музики, водночас стає втечею від монструозної дійсності, спричиненої війною та злиднями, а також окресленим у сюжеті «потрійним колом» колонізації (Україна-колонія у межах «єдиної і неделімої» Російської імперії; колоніальний статус «Гандзюченкового кутка» у межах самого села Пії; дискредитація у межах сімейного обійстя (чоловіки – у клуні, жінки – в хаті)).

Метод «натуралізації» вочевидне і порушену в оповіданні проблему втрати національної тожсамості: «Таке уподібнення середовищу обов'язково супроводжується відчуттям ослаблення своєї особистості й життя; у будь-якому разі, прикметно, що у видів, які мімікують, процес іде тільки в одному напрямі: комаха копіює рослину, листок, квітку чи колючку, приховуючи або зовсім втрачаючи свої реляційні функції. Життя відступає назад на один крок» [6, 99].

Потяг до гармонії наближає індивідуума до загибелі – до такого висновку приходить Р. Кайуа у результаті проведених аналогій між мімікрією і «легендарною психастенією»: «світ прагне до одноманітності» [6, 102], «знищення всіх різниць, редукції всіх опозицій», водночас таке «ідеальне вирішення конфлікту» можливе тільки через «відхід від свідомості й життя» [6, 103]. До такого двозначного висновку скеровує реакцію читача у дешифрації ідейного смислу оповідання «Гармонія» її автор.

(2) У сцені екзекуції Василя Гандзюка одним акордом «звучить» гармошка і нагай: «Гармонія грала...» й «Нагайка з кінця в кінець рвала тіло шматками» [7, 284]. Насолоджується такою перверсивною гармонією садист Мічугін, він і «диригує» цими знуцаннями: як тільки дізнався, що брати вкрали копу проса, щоб купити гармонь, наказав солдату акомпанувати катуванню. Тортури розпочинаються з «яблучка», – «улюбленої офіцерської частушки:

Ой яблочко
Да на елочку,
Комиссаров-нехристов
На веревочку!

–... На верьо... на верьовочку-у, – стиха підспівували унтер-офіцери».

Двічі градаційно нарастають і спадають музично-больові «співзвуччя»: «Гармонія захлинулась і стихла: гармоніст з далекої Мурманської залізниці ніколи ще не чув такого страшного крику людини» [7, 286]. У цьому кульмінаційному акорді екзистенційна тема «страшного крику людини» (задекларована у «тексті» картини «Крик» (1893) Е. Мунка) набуває історіософського сенсу. «Тубільний письменник» [13] підкреслює дисонансне співзвуччя російської гармонії й української душі, зображуючи, як українець, заглушений звуками гармонії, терпить знуцання, – тілесні й духовні, які тут взаємовизначальні.

Дисонансну експресію артикулює культурна й етнічна дистанція між російськими військовими й українськими селянами, закріплена за поляризацією «південна Україна» / «північна Росія»: «І далекі північні частушки із станції

Званки, на Мурмані, що їх привіз на південь цей паливода-телеграфіст, знову поплили веселими ритмами під його вмілою рукою» [7, 281]. В авторському тайнописі очевидним стає викриття національної кривди, завданої узурпаційною політикою російської імперії, ототожненої у творі з турецько-татарськими нападами: змикає ці дві епохи антигуманне ставлення до українця-тубільця як до раба, – обігране мотивом «ясирити» людей [7, 252].

(3) В образі головного героя репрезентований романтизований образ раба-кріпака, у психіці якого здетонувала приспана бунтівна стихія, об'єктивована тугою за «анархічною» музикою гармошки.

Феноменологія ініціації, стверджує М. Еліаде, зводиться до досвіду смерті (випробування смертю) та символічного воскресіння, – другого народження [3, 99]. Під цю схему підпадає історія головного героя Василя Гандзюка, – його соціальна ініціація збігається із віковою. На шляху до досягнення гармонії герой Косинки переживає «психічний хаос», спричинений, як матеріальною скрутою, до якої призвели колоніальні обмеження, так й ідеологічними ваганнями: якій конкуруючій ідеї довіряти – він «не пишеється» у Добрармію та й «комуністів боїться» [7, 241]. Інфантильна безпорадність і нарцисизм вирізняють психопортрет головного героя: «перший парубок у Піях» [7, 237] відмовляється іти в молотники, по-українськи «багатіє думкою», наївно мріючи про раптове збагачення («Чехи з японцями /.../ розкопали над Байкалом золоті гори... Отуди б йому поїхати» [7, 236]), у кінцевому підсумку обирає «анархічний» вихід зі злиднів – крадіжку.

Звернімо увагу, історія головного героя, власне її кримінально-детективна складова, розгортається за принципом частівки про «яблучко»: бравада небезпечного безцільного блукання фатально приречена, – застерігає фольклорний текст частівки. Історія «яблучка» формує «підсвідоме тексту» (П. Машері) [Цит. за: 16, 163]. Доказовим бачиться і спосіб локалізації: Василь лежить під яблунею: звідси наслухує звуки «балабайки», як «Гришка триндикає» на селі; розмірковує про мобілізацію, про Добрармію й комуністів; уявляє, як «вони з Гришкою» будуть найматися молотити і, що найважливіше, тут зароджується злочинна ідея вкрати у Смолярчука копу проса: «Стояв під яблунею, як сліпий...» [7, 248], – під яблунею як під деревом добра і зла. Далі сюжет зрушується: Василь, як «яблучко», від- чи з-ривається і котиться до фатальної точки, – «паші» денікінської тюрми, яка й стає місцем символічного вмирання його попереднього «я». Захопившись у тюрмі більшовицькими ідеями, неофіт прозирає, – стає *тим, хто знає* [3, 100]. Момент зміни екзистенційного стану, «нового народження», пов'язаний із виходом на волю. На роздоріжжі (!), у полі за селом, Василь Гандзюк, прощаючись із меншим братом, обирає свою дорогу, – іде «до більшовиків...» [7, 289]. У результаті пережитого ритуалу ініціації, що водночас стає і процесом болісної деколонізації свідомості, Василь віднаходить гармонію.

Однак зазначений рік написання твору – 1933 – підважує однозначність такого фінального враження: «темний» селянин обрав ілюзорну гармонію, повірив в утопічну свободу, оскільки справжня гармонія пов'язана з національним самопізнанням. Розв'язання цієї проблеми введене у формат

антиміфу гармошки, закоріненого в егалітарній та колоніальній структурах. Характерна творам Косинки «замаскованість» [11, 108] в оповіданні «Гармонія» пов'язана не тільки з омонімічною інтригою, кодовою в заголовку, а й з кореляцією року створення і художнього часу. Причини національної трагедії – голодомору в Україні 1932-33 років – прозаїк убачає у 1919 році, коли у вирішальний час хаотичної «війни всіх проти всіх» [1, 148] українець підтримав більшовизм. Тому настільки відчутний у драматичному пафосі оповідання співчутливо-іронічний докір автора, – учасника національно-визвольних змагань, розстріляного тими ж більшовиками вже наступного 1934 року.

Джерела:

1. Грицак Я. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX – XX ст. / Я. Грицак – К. : Генеза, 1996. – 358 с.
2. Довженко О. Твори : В 5-ти томах. Т.1 / Передмова О.Гончара, приміт. К. Волинського, упоряд. Ю. Солнцева і Т. Дерев'янка. – К. : Дніпро, 1983. – 439 с.
3. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде ; Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К. : Основи, 2001. – 591 с.
4. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 556 с.
5. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / М. Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – 447 с.
6. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Роже Кайуа ; Пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкин. – М. : О.Г.И., 2003. – 296 с.
7. Косинка Г. Гармонія: Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / Упоряд., авт. приміт. Т. М. Мороз-Стрілець; авт. передм. Г. М. Штонь. – К. : Дніпро, 1988. – 605 с.
8. Куліш М. Твори : У 2 т. Т.1. / М. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – 509 с.
9. Маланюк Є. Малоросійство [Електронний ресурс] // Режим доступу : <http://spilka.uaweb.org/library/malaniuk.html>.
10. Мирек А. «... и звучит гармоника» / А. Мирек ; Общ. ред. Н. Я. Чайкина. – М. : Советский композитор, 1978. – 139 с.
11. Осьмачка Т. Мої товариші (Історико-мемуарна розвідка про людей розстріляного українського відродження 20-х років) / Т. Осьмачка // Березіль. – 1996. – № 3-4. – С. 95-132.
12. Павлова Т. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото : Монографія / Т. Павлова, В. Чечик. – К. : Родовід, 2009. – 288 с.
13. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний ; Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника; ред. тому В. Дончик. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
14. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Е. Саїд ; Пер. з англійської. – К. : Критика, 2007. – 608 с.

15. Самчук У. Марія. Куди тече та річка / У. Самчук. – К. : Наукова думка, 2001. – 416 с.
16. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Дж. Сторрі ; Переклад з англ. С. Савченка. – Х. : Акта, 2005 – 357 с.
17. Шевченко Т. Твори: У 5 т. Т. 3 / Т. Шевченко ; приміт. В. Бородіна. – К. : Дніпро, 1985. – 381 с.
18. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій; упоряд. О. Пуніна, О. Соловей. – К. : Смолоскип, 2013. – 872 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
19. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский – М. : РИК «Культура», 1993. – 456 с.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. *Рецептивні моделі творчості Тараса Шевченка*

Захарчук Ірина. Шевченкіана Марієтти Шагінян.....	7
Крупка Мирослава. Проза Тараса Шевченка в системі критичних інтерпретацій.....	15
Кир'янчук Богдан. Герменевтичні підходи Івана Франка в дослідженні творчості Тараса Шевченка.....	21
Хомеча Наталія. «...А слава – заповідь моя»: Тарас Шевченко у рецепції письменників перших та останніх десятиліть ХХ століття.....	29

РОЗДІЛ II. *Питання поетики творів Тараса Шевченка*

Поліщук Ярослав. Іронія і пафос: останні поезії Тараса Шевченка.....	48
Тхорук Раїса. Пророча риторика Шевченкового послання «І мертвим, і живим...».....	57
Хмель Віра. Семантичний код «відьми» в однойменній поемі Шевченка.....	67
Кирильчук Олександр. «Сон» («У всякого своя доля») Тараса Шевченка у проекції постколоніального прочитання.....	73
Антипчук Надія. Пророцтво у творчості Тараса Шевченка.....	81

РОЗДІЛ III. *Довкола Тараса Шевченка: стратегії літературної традиції*

Бестюк Ірина. Міф і антиміф російсько-народної гармошки в українській літературі періоду національного відродження: від «Капитанши» (1855) Тараса Шевченка до «Гармонії» (1933) Григорія Косинки.....	87
Криловець Наталія. Образ України в творчості Тараса Шевченка та поезії шістдесятників.....	97
Іванова (Дмитрук) Ольга. Ідеї Кирило-Мефодіївського братства як основа національної ідентичності героя оповідання «Молодість Савича» Юрія Косача.....	106
Кир'янчук Ігор. Контекст духовності у творчості Тараса Шевченка та Михайла Ореста.....	111
Миронюк Інна. Світ віруючої людини в поетичній творчості Тараса Шевченка та Богдана Бойчука.....	117
Усач Наталія. Образ жінки-матері в поемі Тараса Шевченка «Марія» та однойменній повісті Уласа Самчука.....	126

РОЗДІЛ IV. *Дидактичні парадигми творчості Тараса Шевченка*

Романишина Наталія. Методика вивчення епічних літературних творів із жанровою структурою фольклорних (на прикладі переказів Олени Пчілки про Тараса Шевченка).....	132
Полюхович Любов. Аксіологічне наповнення методичної спадщини Бориса Степанишина.....	139
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	151

Наукове видання

*Збірник наукових праць
Рівненського державного гуманітарного університету*

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ.
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Випуск XX

Упорядкування
та наукове редагування
*Олександр КИРИЛЬЧУК
Мирослава КРУПКА*

Комп'ютерна верстка та макет
Микола ВОЙТОВИЧ

Відповідальний за випуск
Олександр КИРИЛЬЧУК

Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету: Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Вип. XX / Ред. кол. О. Кирильчук та ін. – Рівне : РДГУ, 2014. – 153 с.

**ББК 83
Л 43
8**

Підписано до друку 11.03.2014 р.
Формат 60x84. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman Cyr.
Умови, друк. арк. 8,7. Наклад 300 прим. Зам. № 23.

Видавничі роботи:
кафедра української літератури
Рівненського державного гуманітарного університету
33001, м. Рівне, вул. Остафова, 37, каб. 407.

Друкарські роботи:
СПД Войтович М.А.
33001, Рівне, вул. Петра Могили, 28
тел (0362) 63-18-56
Свідоцтво про держреєстрацію:
Серія ВОО № 824666 від 17.07.2003 р.