

УДК 801.81(465.76/78)

ЕСТЕТИКА НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Ярослав ГАРАСИМ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
вул. Університетська, 1/345, Львів, Україна,
e-mail: folklore@franko.lviv.ua*

Висвітлено еволюцію поглядів на естетичну вартість української народно-пісенної творчості в процесі становлення фольклористичної думки ХІХ–початку ХХ століття. З'ясовано етноестетичні особливості національної фольклорної символіки та поезики, спричинені у першу чергу специфікою етнічного світогляду українців, комплексом географічно-кліматичних умов та характером обставин історичного буття етносу. Окреслено окремі аспекти дослідження генези національних критеріїв краси.

Ключові слова: етноестетика, етнопсихологія, національна символіка, етнічний світогляд, національний характер.

Студії етноестетики неросійських народів і за царського, і за радянського режимів не були бажаними й не могли розвиватися на повну потужність, бо вони ставали в опозицію до політики денационалізації й “обрусіння” цих народів, яку систематично проводили колоніальні режими. Іван Франко з приводу такої політики царизму писав, що “руйнування, визискування та оглуплювання окраїн для “добра центра” привчало суспільність ігнорувати все органічно виросле, своєрідне, партикулярне й індивідуальне, погорджувати ним як дрібним і ретроградним, або ломити його як незгідне з одноцілим характером Росії (безцільне і безглузде топтання України, Польщі, Литви, Фінляндії і т. д.)” [12, 13].

Щоправда, в українській фольклористиці ХІХ століття вже представники культурно-історичної школи – першої наукової доктрини, що зародилася у період романтизму, – однією з чільних проблем вважали естетичне поцінування народно-пісенних фольклорних текстів з метою встановлення їхньої артистичної унікальності порівняно з народним мелосом інших слов'янських етносів [3]. Михайло Максимович як зачинатель фольклористичних студій у нашій науці художню характерність усної словесності українців мислив у тісному зв'язку з національною ментальністю її носія. Динамізм, енергія, здатність до поривів пристрасті у його вдачі позначилися на такій істотній категорії поезики як викладова форма твору. Покликаючись на князя Цертелева, він констатує, що, наприклад, у росіян “переважає описова поезія, що в них натрапляємо на розповідь виконавця”, у той час, як “в піснях українських знаходимо драматичний виклад події. Сила їх багато в чому залежить від **лаконізму** самої мови” [14, XV]. Прикметною властивістю російських народних пісень М. Макси-

мович вважає дещо спрощений шлях до художності через тотальне використання негативного порівняння, натомість українські “відзначаються **позитивністю** своїх порівнянь”. Українські пісенні твори тонічним розміром схожі з російськими й відмінні від польських, з якими уподібнюються проте, рясною римою, принаймні співзвуччям, а також багатством зменшувальних форм слів, “від чого залежать ніжність і гармонія, якими вони переважають російські пісні” [14, XII–XIII].

Беззаперечним досягненням М. Максимовича стало те, що він уперше порушив проблему висвітлення національної символіки як однієї з головних прикмет української пісні, адже як слушно зауважив дещо пізніше Олександр Потебня: “... естетичні достоїнства творів народної поезії знаходяться у прямо пропорційній залежності від символізму, і забуття останнього веде до зниження естетичної вартості фольклорної лірики” [21, 5]. Найбільше уваги до поетичної краси та естетичної цінності словесного мистецтва М. Максимович приділив у статті “Пісня о полку Ігоревім”. Саме в цьому творі давньої української літератури усна народна поезія за посередництвом невідомого автора виходить на ступінь письмового творива, на рівень високого артистизму. Своє дослідження “Слова” учений будує на паралельному порівнянні його засобів образного вираження з аналогічними поетичними тропами та синтаксично-стилістичними фігурами в українських народних піснях. З’ясувавши семантику найхарактерніших народнопоетичних символів (сокіл, лебідь, соловей, зозуля, тур тощо) та обгрунтувавши яскравий зв’язок поетики пісенного фольклору з художньою структурою “Слова о полку Ігоревім”, дослідник розкриває естетичну природу основних тропів і стилістичних фігур як засобів вираження художньої образності, зробивши значний внесок у розбудову теорії словесності. Усі порівняння, епітети й повтори несуть досить істотне художнє навантаження, а їх метафоризація стає “основним способом вираження, що складає істинну красу пісні, а не прикрасу” [13, 540].

Дещо інший підхід до питання естетичної вартості фольклору демонструє Осип Бодяньський, який у своїй магістерській дисертації з фольклористики “Про народну поезію слов’янських племен” (1837) розглядає його радше в плані філософському, а не мистецькому. Справжня, естетично довершена поезія для О. Бодяньського – це продукт творчості з глибоким усвідомленням внутрішньої сили слова і його зовнішнього образу, творчості за ідеалами, вічно існуючими, притаманними всім часам і народам, гармонійного поєднання духу та матерії. Диференційною ознакою у процесі порівняння художніх особливостей пісенної змістоформи у різних слов’янських етносів учений вважає ступінь естетичного досвіду, на вершині якого є викладова драматична форма. “У цьому відношенні, – пише учений, – пісні українські – єдині у своєму роді, стоять вище від усіх інших слов’янських племен, у яких рідко, дуже рідко, натрапите на драматичне вираження, яке є тому випадковим явищем, у той час, як у перших воно є необхідною, повсюдною, істотно-природною властивістю. Пісні українців настільки є вищими від пісень інших слов’ян, наскільки драма є вищою від інших родів поезії” [2, 135].

Фольклористичну концепцію О. Бодяньського збагачено міркуваннями дослідника стосовно критеріїв естетичної вартості народнопоетичного твору, головними з яких, на його думку, є два: 1) зв’язок з національною самобутністю народу; 2) акцент на дійсність. Так чином формується певна модель естетичної організації уснословесних текстів, стабільними компонентами якої обов’язково мають бути національне підґрунтя та історично-реальна достовірність.

На неперевершену художню цінність українського фольклору, насамперед, народнопісних жанрів неодноразово вказував і Пантелеймон Куліш. У статті “Погляд на усню словесність українську” (1876) він стверджував: “Помиляється той, хто вважає пісні народу українського чимось дрібнодухим, недорослим до естетики, узенько обмежованим. Се твори справдешніх поетів, котрі самі не знали, яке їх слово буде живуще; позникали вони без сліду, а їх балади, елегії, романси жили переказом із роду в рід і дожили аж до нашого часу” [11, 429]. У цій настроєвій тираді є глибокий методологічний сенс: художня якість, поетична краса твору слугують не лише для задоволення естетичних потреб ансамблю реципієнтів, але є необхідною умовою його тривалого існування, а згодом переходу у сферу народних традицій, тобто мають значення історичне. До того ж, по-справжньому повноцінним об’єктом дослідження народної естетики пісня стає лише тоді, коли її текст розглядається разом з мелодією, студіюється їх первісний синкретизм: “Народна пісня, – зазначає автор “Записок о Южной Руси”, – у своїх словах і музиці, поєднаних разом, повна почуттів, думки і водночас незвичайної простоти. Немає у ній зайвого слова, зайвої ноти. Це самородки, з яких завжди може почерпнути і найбільш високий талант” [10, 7].

У фольклористичному доробку Миколи Костомарова аналіз художньої специфіки фольклору зроблено переважно на рівні народної символіки. Найбільш фундаментальною в цьому плані є його праця “Об историческом значении русской народной поэзии” (1843). Услід за М. Максимовичем, який розглядав символи як “емблеми станів народного духа”, автор подає власне досить розгорнуте й конкретне визначення символу: “предмет тілесний, проникаючи у твори народної поезії, набуває у ній духовне значення, яке проявляється у формі застосування до побуту моральної істоти” [9, 15].

Далі вчений радить не плутати поняття про символ ні з образом, ні з алегорією, ні з порівнянням – усе це форми, у яких виражається символ. Будь-яке поетичне порівняння повинно спиратися на символ, інакше воно буде лише грою слів, ілюзорним маревом, і пролетить повз слухача безплідно, не зворушуючи ні на хвилину його почуттів. Актуалізацію цих ідей М. Костомарова спостерігаємо в сучасній лінгвофольклористиці у разі з’ясування специфіки мови та стилю українського фольклору, зокрема його пісенного простору, що “наповнений своєрідними концептами – образами, які утворюють наскрізний асоціативний ряд. Взяті поза контекстом пісенної реальності ці образи втрачають символізм і емоційний вплив на адресата” [5, 49].

Аналізуючи народну символіку, дослідник використовує методіку дворівневої класифікації, впорядковуючи систему символів за генетичним та семантичним принципом. Критерієм генетичної класифікації є та джерельна база, з якої видобутий символ і наділений функціональним навантаженням у народнопісенному творі. В основі семантичного поділу закладено об’єднання у групи тих символів, що мають спільне родове, але різні видові найменування.

У багатому фонді українського пісенного фольклору найвищі естетичні щаблі, на думку М. Костомарова, посідають пісні про кохання. “Пісні, що описують розлучення козака з дівчиною, – є найкращими перлами в українській поезії і відзначаються поетичними картинами та глибоким почуттям” [9, 68]. Учений одним з перших в українській фольклористиці зосередився на аналізі художньої деталі – плоду народної фантазії, який є безперечно естетично кодифікованим збагаченням художнього тексту. В пісні про Морозенка такою деталлю є чудесна скрипка зі струнами з таємничої рути.

Національно маркованою ознакою нашої фольклорної картини світу для М. Костомарова, є те, що українська народна естетика майже постійно крокує паралельно з етикою і мораллю, нерідко навіть поступаючись їм. Саме цим можна обґрунтувати той факт, що “краса в піснях малоросійських витворюється небагатьма рисами. Ще рідше при цій простоті зустрічаються побічні розрахунки, особливо багатство. Вбога дівчина майже завжди змальовується за красою і мораллю удостоєною коханням, на відміну від багатой, яка зображується в невігідному світлі” [9, 88]. Нагадаємо, що синтез етики й естетики, тобто доброго й красивого, в античні часи окреслювали Сократівським терміном “калокагатія”.

Пошук специфіки національної естетичної свідомості став одним із чільних дослідницьких принципів психолінгвістичного вчення Олександра Потебні, що насправді вражає глибиною теоретичного зондажу у психологічні лабіринти людського мислення й водночас потужністю індивідуальної наукової гравітації, силове поле якої притягує філософські, міфологічні, лінгвістичні, літературознавчі та, зрозуміло, фольклористичні об’єкти. “За методикою досліджень, у центрі яких стоїть семантика слова, знаку, символу, – стверджує сучасна дослідниця С. Грица, – О. Потебня є засновником семіотики, провісником структуралізму в гуманітарних науках. Він закладає підвалини теорії комунікації, діалогу, розуміння мови і спілкування як динамічного процесу, стосунку внутрішнього світу людини до зовнішнього, неповторного бачення, сприйняття світу індивідом, що в окремого суб’єкта існує як Modification”, а відтак прокладає “шлях до структуральних досліджень В. Проппа, К. Леві-Строса, Р. Якобсона, Я. Мукаржовського, випереджаючи їх на пів століття” [4, 214–215].

Ретроспективний аналіз формування думки та виникнення слова у первісної людини, що його активно провадив учений, потребував ґрунтовного осмислення міфологічних та поетичних елементів українського фольклору. О. Потебня встановлює, що народна поезія від міфології відрізняється усвідомленням (творчим і рецепційним) алегоризації, проте він глибоко переконаний – їхня психологічна диференціація не є перешкодою для органічної злитості, яка проявляється у першу чергу на рівні етностетики. Результатом розвитку думки є процес модифікації міфічного образу в поетичне уособлення, а етностетична якість творів виступає гарантом збереження національної специфіки під час трансформування міфологічної гносеології у художню символіку. Саме тому “питання, які порушує Потебня, звертаючись до фольклорних текстів та історії слів, мають не лише міждисциплінарний (етно-лінгво-фольклористичний), але й методологічний та філософський характер” [26, 244].

На відміну від побутуючих уже на той час загальних тверджень про духовне життя первісної людини з його “особливим розвитком фантазії, особливим нахилом до уособлення” [25, 448]. О. Потебня тонко відчув кожен окремий відтінок цього явища та вказав на складну етапність його розгортання, а, отже, без врахування гіпотез та положень цього талановитого фольклориста не може обійтися “жоден сучасний серйозний дослідник міфології, фольклору та побуту давніх етносів, явищ, та образів первісної віри і первісних знань, картини світу різних народів та культур” [7, 289]. Перцепція, мислення і творчість – ось, на думку вченого, три взаємопов’язані ланки духовної діяльності, особливості зчепленості яких і визначає етностетичні особливості народної поезії. Це підтверджується, зокрема, прикладами з фольклору, адже “і в слові, і в розгорнутому порівнянні вихідним моментом думки є сприйняття явища, яке безпосередньо діє на відчуття; але у типовому порівнянні це

явище пояснюється двічі: спочатку безпосередньо, у тій половині порівняння, яка виражає символ, потім опосередковано, разом з нею – у другій половині, зміст якої є ближчим до того, хто мислить, і менш доступним для безпосереднього сприйняття:

**Ой зірочка зійшла, у се поле освітила,
А дівчина вийшла козаченька звеселила**” [23, 147].

Збагнення механізму психоестетичного впорядкування дійсності у найдавніший період водночас сприяє вирішенню проблеми хронологізації фольклорних явищ через студіювання форми, бо всі порівняння первісної і не штучної поезії побудовані так, що символ передує позначуваному. Звідси, художні формули як-от: “у хаті її, як у віночку”, “хліб випечений як сонце”, “сама сидить як квіточка” – у яких перехід думки від уявлення до головного предмета, що сам по собі є зрозумілим, до уявлення іншого предмета, який додає до першого лише одну нову рису, є доволі складним і пізнім явищем [23, 147].

Через динаміку триєдиного комплексу зародження мистецької образності можна простежити й специфіку етнофілософського принципу пізнання, який формується за схемою: теза – політезія – синтез, з диференційовано генетичним розвитком складових компонентів. Джерелом тезового формулювання є природа, бо “людська думка, що належить сама собі, може зароджуватися лише з чуттєвих вражень, часткових за своїм характером” [19, 505]. При переході з фіксованого сприйняття у психологічну лабораторію мисленнєвої обробки застиглість сприйнятого тезового еквіваленту розщеплюється на певну кількість комбінаторних варіантів, а почерпнута з природи обмежена частковість набуває ознак еластичного узагальнення. У такому разі людське мислення трансформує монізм засвоєного з докільля зовнішнього образу в універсализм його використання до різноманітних проявів внутрішнього світу, суголосних за настроєвим тембром. Як підсумкова згармонізованість перцептивно-мисленнєвої взаємодії зароджується народна поезія з її основною властивістю висвітлювати “нескінченне в кінцевому, або, кажучи стриманіше, образ в небагатьох рисах і широке його застосування” [24, 244].

Початковий рух міфологічного та поетичного мислення від конкретно-чуттєвої перцепції призводить до широкого залучення у народнопоетичний текст образів з природного оточення людини, її постійних супутників – представників рослинного і тваринного світів, небесних світил, земних мінералогічних речовин. І хоча суб’єктно-об’єктні відношення на цій стадії розвитку думки ще не викристалізуються, все ж О. Потебня вважає, що “змістом народної поезії є не природа, а людина, тобто те, що є найважливішим у світі для людини” [23, 148], “народна поезія не знає картин природи заради них самих” [22, 336]. Цими поглядами учений аж ніяк не перекреслює найдавнішого фольклорного натуроцентризму, а лише ставить його у цілком слушну залежність від людської діяльності. Адже саме природа стала тим невичерпним життєдайним джерелом, з якого народна фантазія упродовж віків черпала найкращі взірці образності, що своєю художньою семантикою несуть яскраву етноестетичну домінанту національної поетичної традиції. Генеза народнописанної ідеї краси криється в уважному спостереженні над естетичною довершеністю верховних світил, унаслідок якого за красою цілком авторитетно і всезагально визнається небесне походження, що поетично реалізується через зображення дівчини у зоряному вінку. Яскравий приклад цьому знаходимо в одній з галицьких пісень:

A wże ż ja sia ne dywuju,
 Czomu Marcia krasna:
 Koło neji wczora rano
 Wpała zora jasna;
 Jak letiła zora z neba,
 Taj rozsypała sia,
 Marcia zoru pozbyrała
 I zatykała sia [35, 171].

Символом краси в українському фольклорі можуть бути й інші світила, бо, як зазначає О. Потебня, “немає нічого звичайнішого в народних піснях, як порівняння людей чи певних внутрішніх станів з сонцем, місяцем, зорею” [22, 306]. Про це також свідчать тексти деяких весільних пісень, як-от:

Мати Юрся родила,
 Місяцем обгородила,
 Сонечком підперезала
 До милої виряджала [15, 180].

Координація взаємозв'язків між небом і землею у фольклорі має теж етноестетичну специфіку, що полягає у поясненні небесних явищ земними і навпаки. У першому випадку в дію вступає гносеологічний закон упорядкування незрозумілого й недосяжного світу системою міфічних образів, що сприймаються “не як видумка чи свідомо довільна комбінація наявних даних, а таке їх поєднання, котре здається найбільше адекватним до дійсності” [19, 483]. Використання ж астральної атрибутики під час художньої естетизації звичайних персонажів виконує насамперед експресивну функцію, тобто “пояснює земні явища як більш слабкі, менше вражаючі людину – небесними як більш сильними” [20, 541].

Під живим враженням від зовнішніх характеристик небесної тріади – сонця, місяця і зорі – першою і головною серед яких є, без сумніву, категорія світла, процес етноестетизації інтенсивно розгортається і продукує нову, цілком оригінальну й абсолютно безтрафаретну образність. Світло є одним із джерел та індикаторів кольору, а, отже, припускає О. Потебня, провідним семантичним наповненням більшості кольорових відтінків у пісенному фольклорі українців стає краса. Саме тому, згідно з міркуваннями вченого, “білизна – символ краси, і на цій основі лебідь символізує жінку, переважно дівчину”, а “зелений колір повинен мати те ж значення, що й світло, й означати молодість, красу та веселість...”

Тим трава зелена, що близько вода,
Тим дівка хороша, що ще молода” [22, 310].

Із зовнішньо просторової атрибутики предмета чи явища, що постає у центрі художньої конденсації поетичної фольклорної експресії, етноестетичним зарядом позначена категорія розміру, яка синтезувала у собі різноманітні уявлення, у тому числі метафоричні. Дослідник переконаний, що “мале уявлялося народові молодим і красивим; тонкість – типовий різновид малого, а тому і вона набуває значення краси” [18, 353]. Цим можна пояснити особливий пістет української пісні зокрема до тополі, яка попри співчутливо-зворушливе враження від драматичної метаморфізації, проникає у внутрішній духовний світ слухача прихованими магістралями прекрасного через наївно-безпосередню поетизацію:

**Тонка та висока, та листом широка;
Без вітроньку має, без сонечка сяє [15, 286].**

Ще однією етноестетичною особливістю народнопоетичної традиції є її промовистий натуроцентризм, генезу якого можна відшукати у творчому обсервуванні навколишнього світу. Звідси, художньо-семантична співвіднесеність рослинного цвіту і людської мови, найчастіше пісні:

Да нема **цвіту** найсинішого над ту ожиноньку,
Да нема **слова** найвірнішого над ту дружиноньку [15, 243].

Оригінальність паралелізації цих різнорідних явищ свідчить, що поетичне мислення народних співців не завжди рухалося протореною стежкою естетизації дійсності через штамповані *loci communes*, а доволі часто оперувало неординарними мистецькими засобами, які заслуговують на увагу навіть артистичної поезики. У сучасній українській фольклористиці теорію унікальних, неклішованих засобів фольклорної образності розробив Іван Денисюк, який у програмній статті “Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції)” протиставляє їх стійким формулам, що є певними художніми стабілізаторами тексту. Дослідник розкриває своє розуміння генези цих нестандартних, у першу чергу асоціативно змодельованих, мистецьки сконденсованих образних згустків: “...саме на знанні національної традиції, – пише він, – в естетиці фольклору й вибудовуються складні асоціативні образні структури, настільки скомпліковані, що для невтаємничених потребують спеціального розшифрування. Вони здебільшого не знайшли загального поширення, не перетворились у постійні тропи, у *loci communes*, це – скоріше *loci raritates*, або гепакси (вжиті один раз) – індивідуальні винаходи народного поета-“модерніста”, які стоять на грані імажинізму й сюрреалізму. Реалістична опосередкованість усе ж у них є, але прихована” [6, 32].

З іншого боку, щоденний контакт з природною стихією автоматично відображається в уснопоетичних творах, адже, як стверджує О. Потебня, “в народній поезії необхідність розпочинати з природи існує незалежно від свідомості та намірів, і тому вона непорушна; вона, так би мовити, є розмахом думки, без якого не існувала б і сама думка. Людина звертається у власний внутрішній світ спочатку лише поза собою; внутрішнє життя завжди має для людини безпосередню ціну, але усвідомлюється й осмислюється мимоволі і посередньо” [18, 189].

Стартове відхилення людської думки до спостереження природи є відчутним поштовхом до виникнення потреби творити художню дійсність. Відповідно, за О. Потебнею, спочатку людина прагне побачити стан власної душі у явищах довкілля, що її оточує, і рух цього усвідомлення себе у зовнішньому світі дає їй насолоду творчості. Згодом, коли мети досягнуто і природа скомпонована за образом людини, коли будь-який її промінь та звук нагадують певне явище внутрішнього життя, може статися, що людина воліла би позбутися цих споминів, тому що і без них відкриває у собі обтяжливе почуття. Від кожного нагадування їй стає боляче, а поза тим звична думка знову і знову тлумачить природу так, що здається, ніби природа на зло людині оновлює її горе [22, 452].

Сприймаючи довкілля у просторово-часових площинах, творці первісної поезії вільно переносили накопичений досвід на обґрунтування змін у людському житті. Це досить повно відбилося у мові, й “на основі деяких слів можна вважати, що спостереження над зміною людини в часі зроблено було не безпосередньо над

людиною. Спочатку було зауважено і позначено словом зміни дерева, рослини, і ці зміни стали образом та поясненням віку людського” [22, 447]. Аналогічною є причина виникнення суто етнофілософського прийому думки вимірювати простір часом і навпаки. Щоб проілюструвати це явище О. Потебня вдається до українського пісенного фольклору:

Ой **високо** соколові до неба літати,
Ой **далеко** козакові до осені ждати [15, 286]

або:

Переступлю я сінечки і покутню лаву,
Пережила поговори, **переживу** й славу [15, 87].

Осмислюючи етностетичну специфіку фольклорної поезики, дослідник закономірно звертає увагу на її відмінність від зазвичай усвідомленого образного декорування художнього літературного твору, й водночас розмежовує принципово різні способи мисленневої діяльності цивілізованого індивіда й імперсональної народнописенної автури. “Тоді, наприклад, – пише вчений, – як освічена людина зі всіх боків оточена нерозв’язаними загадками і за хаотичним роздробленням явищ лише припускає їх зв’язок і гармонію, для народної поезії – цей зв’язок існує насправді, для неї немає незаповнених прогалів знання, немає таємниць ні цього, ні загробного життя” [18, 181]. Ця особливість поетичної уяви безіменних творців фольклорних текстів є причиною зародження двох найприкметніших в етностетичному аспекті засобів уснопоетичного образного мовлення – символу й епічного виразу – експресивних формул, що є залишками доісторичної старовини, які можна зустріти переважно там, де повільніше відбувається відокремлення думки від мови, куди менш інтенсивно проникає нове [22, 288] і крім того, саме символізм виступає сторожем національної та мистецької традиції, перебуває у зворотному відношенні до сили сторонніх впливів, а “естетична вартість творів народної поезії знижується разом з символізмом і через тіж причини – від зменшення числа людей, для яких мова і витвір народної словесності – головні засоби розвитку” [22, 288–289]. Епічні ж вирази, на думку вченого, виконують певну реставраційну функцію, відновлюючи ту чуттєву якість слова, яка збуджує діяльність фантазії. До таких епічних формул зачисляємо звороти, як-от: *чорна хмара, ясна зоря, червона калина* тощо.

Поетико-психологічний підхід до аналізу фольклорних явищ, що його застосував О. Потебня, значною мірою сприяв поглибленому висвітленню етностетичних особливостей української народної пісні, допомагав ученому проникнути у “секрети імперсональної поетичної творчості”, які віддзеркалюють ступінь розвитку думки та національної свідомості. Це дало підстави одному з найавторитетніших дослідників методологічних засад науки про усну словесність Леонідові Білецькому стверджувати про винятковість та геніальність О. Потебні, який лише один “підійшов до поетичної творчості і сказав: ти живеш, і ти будеш вічно жити, бо ти маєш душу, й та душа твоя ось тут, я її відчуваю й, як лікар, знаю чим вона жива, і в чім її смерть” [1, 3].

Цінні етностетичні спостереження на рівні інтерпретації фольклорних сюжетів подає у своїх методологічно довершених працях “з поля фольклору та міфології” Іван Франко. Щоправда, проводячи власні фольклористичні студії здебільшого під пильним наглядом суворого позитивіста Михайла Драгоманова, він намагався уникати етнопсихологічної проблематики і час від часу декларував свій скептицизм до вчених націоналістичної школи (як-от Олександра Кониського) зазвичай в

епістолярному діалозі з “європейським громовержцем”. Звідси поодинокі прагнення “достаточно замаркувати межинародність власне тих творів, у котрих у нас привикли бачити найчистіше зеркало “народної душі”, по котрим komponували народну філософію” [30, 321].

Однак українські фольклорні тексти, з якими доводилося працювати дослідників, досить швидко повертали його з космополітичних мандрів до аналізу яскравих явищ національної реальності. Чудовим прикладом того, що навіть “межинародна маркованість” не може свідчити проти національної специфіки усної словесності, а отже, не може затьмарити її етноестетичних особливостей, є Франкова розвідка “Старинна романо-германська новела в устах руського люду”. У цій праці він аналізує власноруч записану в Нагуєвичах з уст Марії Гаврилик казку з центральним сюжетом – приборкання непокірної дружини. Коротка констатація азійської генези досліджуваного сюжету та стислий екскурс у його відомі європейські варіанти створюють ученому панорамне тло для увиразнення етноестетичного рельєфу української казки, перед аналізом якої він відхрещується від вузьких догм ортодоксального компаративізму, зазначаючи, що “спосіб і міра перероблювання одного і того самого матеріалу різними народами дає дуже багато цінних етнологічних сказівок, дає важний матеріал до пізнання світогляду, характеру і психології народів” [31, 271].

Порівнюючи перський, два іспанські, італійський, німецький та український фабульні варіанти випробування непокірної жінки, І. Франко влучно вловлює кардинальну відмінність нашого національного опрацювання цього мотиву від найдавнішого східного та всіх романо-германських. І ця відмінність, вочевидь, позначена високим етноестетичним зарядом, адже випробування української героїні “далеко менше ображує здоровий розум і далеко більше будить симпатії іменню для тої жінки” [31, 273]. І далі: “се не глупа безумна примха всевладного мужчини над безвладною женщиною, – се **правдиво поетичне й етичне очищення й ублагородження її характеру**” [31, 278] (виділення автора. – Я. Г.). Маємо тут рефлексію поглядів зачинателя української етнопсихології М. Костомарова, який у статті “Дві руські народності” 1861 року писав, що “українська жінка в поезії нашого народу духовно така красна, що і в самім упадку своїм виявляє поетично свою чисту натуру, стидається свого пониження” [8, 473]. І якщо прийняти міркування відомого німецького культуролога Освальда Шпенглера про те, що історія – це “справжня вистава потужних культур, <...> які карбують кожна на своєму матеріалі *власну* форму і мають *власну* ідею, *власні* пристрасті, почування” [33, 151], то мусимо погодитись услід за І. Франком, що з-поміж інших українське “карбування” мандрівного сюжету є найбільш досконалим і гуманним, адже воно не зупиняється на “якімсь безмиснім і брутальнім, чуття і розум жінки до крайності ображаючим поступку”, а “з правдиво ніжним чувством обминає всяке подібне брутальство” [31, 279].

Франкова дефініція найприкметнішої ідіотнічної риси в українській обробці міграційного сюжету досліджуваної казки як “поетичне й етичне очищення й ублагородження характеру” героїні має свій глибокий етноестетичний сенс. Саме у цій лаконічній характеристиці учений зумів показати як на українському ґрунті спрощена розважально-моралізаторська фабула облагороджується високоетичним калокагатичним смислом. Отже, Франкові студії і в царині етноестетики певною мірою випереджували свій час, були пророчими.

Без сумніву, як явища генетично фіксовані та історично детерміновані водночас етностетичні критерії позбавлені статичної закама'янілості і відзначаються певним ступенем культурного динамізму. Як слушно зазначає сучасний мистецтвознавець Т. Орлова, “трансформації етностетичних уявлень не скасовують одне одного, накопичуючись, вони складають постійно діючий тезаурус етнокультур. Будь-який з їх історичних етапів може бути актуалізованим як база подальших мистецьких пошуків” [16, 17]. В українській етнокультурі найпотужнішою актуалізацією національного духовного тезаурусу, погодьмося, стала творчість нашого “найбільшого поета і першого історика” (П. Куліш) Тараса Шевченка. Власне цим можна пояснити й той факт, що Франкові шевченкознавчі розвідки є, по суті, і фольклористичними його студіями з доволі влучними етностетичними спостереженнями. Зокрема, характеризуючи загально персонажів Кобзареві “Наймички”, учений пише: “Всі оті люди, що живуть у поемі <...> вони українці, думають і чують по-українськи” [27, 467]. Новаторська інтуїція і тут не зраджує дослідникові, адже треба було мати посправжньому досконало відточене фольклористичне чуття, щоб так яскраво доповнити етнопсихологічні обсервації попередників – М. Максимовича, О. Бодяньського, П. Куліша, М. Костомарова, О. Потебні. Думати по-українськи – це етнопсихологія, відчувати по-українськи – це вже етностетика.

Методологічну тотожність шевченкознавчих і фольклористичних праць І. Франка можемо сконстатувати й словами самого вченого, який пише, що зокрема в студії про “Перебендю” “попробував детально розібрати, що вніс Шевченко (...) з школи народної”, “а надто поспробував і до оцінки поетичної форми Шевченка приложити ті норми, яких уживає наука для оцінки форми пісень народних” [28, 309]. У самому ж тексті студії цю настанову вже конкретно проілюстровано у формі аналітичного висновку: “Всі оригінальні прикмети його поезії: сердечна щирість, простота і разом пластичність вислову, чудово чиста мова, увесь той, так сказати, сік українських пісень народних, з меланхолійною основою і відтінками делікатного юмору, перетворений в кипучу кров самого Шевченка, закрашений сильно його індивідуальністю, – все те являється уже в повному блиску в “Перебенді” [28, 308].

Аналізуючи методологічні засади Франкових фольклористичних розвідок В. Петров констатує, що дослідник, “тримаючись взагалі порівняльної методи, старанно вирізнявав національні питомі елементи, стежив за їх розвитком і своїми та чужими нашаруваннями, притягаючи до цього і формальний бік творчості, що раніше був занедбаний” [17, 186].

Промовистою ілюстрацією отого “старанного вирізнявання національних питомих елементів” є студія “Іван та Мар’яна”, де порівняльний аналіз сюжетних особливостей пісні у загальнослов’янському контексті суттєво доповнено влучними етнопсихологічними спостереженнями, які черговий раз переконують нас, що сам факт запозичення сюжету, ще не є свідченням неоригінальності фольклорного тексту. Іноді, не зважаючи на запозичену загальну канву сюжету, національна специфіка проявляється в процесі органічної світоглядної й етико-естетичної переорієнтації основного мотиву, відповідно до доміантних ментальних імперативів етносу. У згаданій пісні про Івана та Мар’яну попри умовну схожість українського, болгарського та сербського варіантів, І. Франко відчитує “національно питомий елемент” за допомогою проникливого етнопсихологічного зондажу. Зрештою, морально-етичні виміри родинних стосунків увиразнюють ті кардинальні світоглядні відмінності, які спершу видаються непомітними. “Марко не проганяє невірну жінку, а робить їй смерть більш або менш жорстоку – знак морального отупіння і здичіння, яке

виробилося у болгарського та сербського народу, мабуть, аж пізніше, під впливом турецького панування. Чуття нашого народу не могло зрозуміти такої жорстокості; і тут Іван, щоправда, карає смертю зрадливу жінку, але чинить се в хвилі великого зворушення, п'яний побідою над турчином, а не з такою холодною жорстокістю, як Марко або Груйю” [32, 69].

Проте найкращим свідченням того, що вчений звертав увагу на естетичну своєрідність фольклору, є його знаменитий трактат “Із секретів поетичної творчості”, де поряд з поезією “книжною”, здебільшого Шевченковою, досить детально проаналізовані українські народні пісні у підрозділі “Роль зміслів у поетичній творчості”. Дослідник визначає бідність запахових образів у нашій народній поезії і багатство смакових та тактильних. Змисл дотику, корегований зором, інколи як своєрідний підтекст наявний у деяких образах, які ми схильні трактувати як символи [29].

Інтуїтивну передбачливість І. Франка та його здатність концептуально випереджувати наукові ідеї своєї епохи доводить той факт, що в кінці ХХ століття зароджується теорія знакового характеру людських зміслів при диференціації типів культур, яку представляє американська дослідниця К. Классен. У своїх культурологічних трактатах вона аналізує роль різних форм чуттєвості в процесі надання сенсу явищам суспільного і духовного порядку і приходить до висновку, що різні культури концептуалізують “життєві сили космосу в категоріях іншої чуттєвої енергії. Ця чуттєва енергія порядкує простір і час, окреслює здоров'я і хворобу, життя і смерть, регулює тотожність спільноти й індивіда”. І далі: “... моделі чуттєві – це моделі концептуальні, а цінності чуттєві – це цінності культурні. Спосіб, у який спільнота відчуває, є способом, у який вона розуміє. Чуттєві цінності не тільки формують відчуття в рамках певної культури, але також виражають її ідеали, надії і страх” [34, 136–137].

Отож, дослідження естетичних особливостей українського пісенного фольклору, започатковані представниками романтичного етапу української культурно-історичної школи та поглиблені ґрунтовними теоретичними студіями О. Потебні та І. Франка, заклали міцний фольклористичний фундамент для подальшого наукового вивчення категорій національної етностетики.

-
1. Білецький Л. Перспективи літературно-наукової критики. – Прага; Берлін: Нова Україна, 1924.
 2. Бодянский О. О народной поэзии славянских племен. – М.: б., и., 1837.
 3. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів: ЛДУ ім. Івана Франка, 1999.
 4. Грица С. Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль, 2000.
 5. Данильченко О., Книш О. До питання про емотивну прагматику українських народних пісень // Мова та стиль українського фольклору: Зб. наук. праць / Ред. кол.: Ю.Карпенко (Відп. ред.) та ін.– К.: ІЗМН, 1996.
 6. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3-х т. – Львів, 2005. – Т. 3.
 7. Дмитренко М. Олександр Потебня і міфологічна школа // Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини ХІХ століття: школи, постаті, проблеми. – К.: Сталь, 2004.

8. *Костомаров М.* Дві руські народності // Твори Амвросія Метлинського і Миколи Костомарова. – Львів, 1914.
9. *Костомаров Н.* Об историческом значении русской народной поэзии // Етнографічні писання Костомарова. – К., 1930.
10. *Куліш П.* Записки о Южной Руси. – СПб., 1857. – Т. 2.
11. *Куліш П.* Погляд на усню словесність українську // Куліш П. Твори: У 6-ти т. – Львів, 1910. – Т. 6.
12. ЛНВ. – 1905. – Т. XXX.
13. *Максимович М.* Песнь о полку Игореве // Собрание сочинений М. А. Максимовича: В 3-х т. – К., 1876. – Т. 3.
14. *Максимович М.* Українські пісні, видані М. Максимовичем: Фотокопія видання 1827 р. – К.: Наук. думка, 1962.
15. *Метлинский А.* Народные южнорусские песни. – К., 1854.
16. *Орлова Т.* Етностетика в поняттєвому контексті сучасного мистецтвознавства // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К.: Музей Івана Гончара, Родовід, 1996.
17. *Петров В.* Методологічно-світоглядові напрями в українській етнографії XIX–XX ст. // Енциклопедія українознавства: Заг. Частина. – К., 1994.
18. *Потебня А.* Мысль и язык // Потебня А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989.
19. *Потебня А.* О доле и сродных с нею существах // Потебня А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989.
20. *Потебня А.* О купальских огнях и сходных с ними представлениях // Потебня А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989.
21. *Потебня А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харьков: б. и., 1914.
22. *Потебня А.* О некоторых символах в славянской поэзии // Потебня А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989.
23. *Потебня А.* Поэзия. Проза. Сгущение мысли // Потебня А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993.
24. *Потебня О.* Естетика і поетика слова. – К.: Мистецтво, 1985.
25. *Спенсер Г.* Основания социологии: В 2-х т. – СПб., 1876–1877. – Т. 1.
26. *Топорков А. А. А.* Потебня: лингвистическая теория мифа // *Топорков А.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. – М.: Индрик, 1997.
27. *Франко І.* “Наймичка” Т. Шевченка // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 29.
28. *Франко І.* Відповідь критикові “Перебенді” // Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 27.
29. *Франко І.* Из секретів поетичної творчості // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 31.
30. *Франко І.* Листи (1886–1894) / До М. П. Драгоманова // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 49.
31. *Франко І.* Старинна романо-германська новела в устах руського люду // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 26.
32. *Франко І.* Студії над українськими народними піснями // Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 42.
33. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М.: Мысль, 1993. – Т. 1.

34. *Classen C.* Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and Across Cultures. – London; New York: Routledge, 1993.
35. *Pauli Ž.* Pieśni ludu ruskiego w Galicji. – Lwów, 1839–1840. – T. 2.

ESTHETICS OF FOLKLORE IN UKRAINIAN FOLKLORE STUDIES OF THE 19TH – THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Yaroslav HARASYM

*Ivan Franko National University in L'viv,
Filaret Kolessa Ukrainian Folkloristics Department,
1/345, Universitets'ka st., L'viv, Ukraine,
e-mail: folklore@franko.lviv.ua*

The evolution of views on esthetic value of Ukrainian folklore during the period of development of Folklore Studies thought of the 19th – the beginning of the 20th century is considered. There are researched ethnoesthetic peculiarities of national folklore symbols and poetics caused first of all with peculiarity of ethnic worldview of Ukrainians as well as complex of geographic and climatic conditions, and character of circumstances of historic life of the ethnos. Individual aspects of researching of the genesis of national criteria of beauty are outlined.

Key words: ethnoesthetics, ethnopsychology, national symbols, ethnic worldview, national character.

Стаття надійшла до редколегії 09.05.2007
Прийнята до друку 20.05.2007