

Смольницька О.О.

УДК 821.11.113.091'255.4:82-343

## ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ І.Я.ФРАНКА: ПРОБЛЕМА ОРФІЧНОСТІ НА МАТЕРІАЛІ СТАРОНОРВЕЗЬКИХ БАЛАД

Орфічність як ознака синкретичного мистецтва зберігся у фольклорі або експліцитно (описи танцю або впливу музики на слухача), або у вигляді кристалізованих символів (музичні інструменти). Проте проблема орфізму та відображення її в різних світоглядних структурах ще не були предметом аналізу, незважаючи на те, що вони широко представлені в перекладених І.Я.Франком старонорвезьких баладах і можуть являти інтерес для української літератури, зокрема, для компаративістського аналізу, що й здійснено в нашому дослідженні.

**Метою** є з'ясування особливостей орфізму в скандинавській системі архетипів і аналіз «франківського типу» особистості.

Відповідно до мети ставляться такі **завдання**:

1) здійснити компаративістський аналіз старонорвезьких, українських, кельтських творів, в яких наявний опис орфізму;

2) розглянути в юнгіанському плані одержимість орфізмом як конфлікт Природи та Культури;

3) розглянути музичні інструменти як орфічні символи;

4) порівняти перекладені І.Франком старонорвезькі балади з драмою Віри Вовк «Крилата скрипка».

Для аналізу перекладацької спадщини І.Франка насамперед слід з'ясувати ознаки «франківського типу» особистості та поняття орфізму (не торкаючись його філософії).

На думку В.Янева, «*Франківський тип*» – тип людини насправді «неукраїнський» у розумінні, що серед нашої спільноти він дуже рідкісний, але тим більше цінний. Для того типу людей – може це дивно звучати – не логос, не слово стоїть в началі, але рух, – уточнім, не рух для руху, не тичинівський ритмічний рух у танці під звуки космічних симфоній, але цілеспрямований рух, як дія» [12, с. 186]. Проте містерії та інші орфічні дійства (із яких постала поезія) ніколи не були «рухом для руху», оскільки мали цілком конкретну мету: закликання божеств, вплив на сили природи пробудженням в учасниках обряду надлюдських якостей, тощо. В.Янів має рацію, кажучи, що «франківський» тип «неукраїнський»; в юнгіанському осмисленні цей тип не просто діяльний і діяльнісний, але й гармонійно пов'язаний із різними архетипними системами, у тому числі первісними.

Н.Жульєн докладно аналізує образ Орфея: «*Орфей – легендарний герой, який своєю красою та солодким співом приручав диких тварин. За переказом, саме він започаткував орфічні містерії в місті Елевсін, узявши за зразок єгипетські містерії на честь Осіріса*» [7, с. 287]. Відомо, що Орфей був сином Калліопи, музи епічної поезії [6, с. 243].

Як указує О.Лосев: «*У міфах про Орфея об'єднується ціла низка давніх мотивів*» [4, с. 263], у тому числі «*чарівний вплив музики Орфея*» [4, с. 263]. У міфах зашифрована незнищенність мистецтва, життя орфічного співу як містики у Всесвіті: «*Після смерті голова Орфея продовжувала співати чарівні пісні, а його ліра – грати чарівну музику*» [6, с. 244].

Кельтський бог Дагда (дослівно «добрий»), крім інших функцій (він був другим за значущістю після верховного бога Луга [11, с. 296]), мав і музичну, оскільки сприяв поетичному мистецтву, що наближає образ прабабця друїдів із Одіном [11, с. 298]. Дочка Дагди Брігіта була поеткою; гімни та пісні використовувалися друїдами для жертвопринесень [11, с. 298]. Атрибутом Дагди була арфа (яку реконструював Джордж Стівенс – ірландська арфа більш архаїчна, ніж сучасна [11, с. 297]), котра називалася Uaithna, або просто – арфа Дагди. На ній можна було виконувати три мелодії: мелодію сну, мелодію, яка викликала сміх, і мелодію горя [11, с. 298] – тобто в цих переказах наявні орфічний мотив, глибинне розуміння містерії.

За життя І.Франка цикл „Старонорвезькі балади” (1914) не видавався та залишився в рукописному варіанті. Уперше цикли перекладів епічної поезії різних народів були опубліковані в книзі „Літературна спадщина” (Т. IV. Іван Франко, с. 372–402); автографи перекладів зберігаються: ф. 3, № 399, с. 155–215.

Переклади українською мовою Франко робив за німецькою збіркою “*Norwegische, Isländische, Färöische Volkslieder der Vorzeit von Ross Warrens*” (Hamburg, 1866).

Балада «Танець ельфів» («Писано д[ня] 26 липня 1914» [9, с. 250]) починається без прелюдій :

*Пан Ольоф іде в ранній хмарі,*

*Над'їхав на танець ельфів у чагарі.*

*Ельф–батько йому подає руки кволі:*

*«Пане Ольоф, ходи, потанцюй з нами в колі!»* [9, с. 250],

але на всі запрошення герой відповідає однаково:

*«Не можу, не хочу, часу не стає,*

*Бо завтра уранці весілля моє»* [9, с. 250].

Ця балада найкраще відбиває міфологічний світогляд, оскільки не подає проклять, які зазвичай насилають потойбічні істоти на смертних. Ольоф умирає від розриву з язичницькою Анімою:

*А взавтрі до дружок молода говорить:*

*«А хто се так рано у всі дзвони дзвонить?»*

*Одна каже: «Звичай, моє ти кохання:*

*Дзвонить так молодий молодій на прощання».*

*Друга каже: «Правди ніщо тобі крить:*

*Пан Ольоф помер і на нарах лежить»* [9, с. 250].

Уся родина Ольофа та його наречена вмирають від туги [9, с. 250].

Варіацією сюжету про Ольофа є балада «Пан Ольоф і дочка короля ельфів» («Писано дня 20 липня 1914»):

*Ось танець ельфів над ярами.  
Ельфів, ельфиць велика сила,  
А їх царівна легкокрила  
На вітер коси розпустила* [8, с. 252].

Царівна ельфів запрошує Ольофа:

*Пан Ольоф, будьмо собі друзі!  
Танцюй зо мною в нашім крузі!»  
Відмовив Ольоф із журбою:  
«Не піду в танець я з тобою,  
Моя невіста, моя мила  
Мені се остро зборонила»*[8, с. 252].

Свою відмову Ольоф пояснює, як і в попередньому тексті: «*Бо завтра, знай, моє весілля*» [8, с. 252].

Але продовження балади відрізняється від попереднього тексту, бо царівна ельфів насилає на Ольофа вербальне прокляття:

*«Ей, як не хочеш танцювати,  
Будеш ти того жалувати,  
Свого весілля не меш мати»* [8, с. 252].

Удома Ольоф, передчуваючи свою близьку смерть, прощається з усіма та просить змайструвати йому домовину [8, с. 253], на що мати з жахом скрикує:

*«Мій любий сину, що ти кажеш?  
Так вчасно ти в могилу ляжеш?  
Таж маєш час іще й дозвілля,  
А завтра лиш твоє весілля»* [8, с. 253].

На це Ольоф зізнається:

*«Не буде завтра, мати мила!  
Мене жде чорная могила,—  
Царівна ельфів се вчинила»* [8, с. 253].

Цими рядками закінчується балада; смерть героя не змальовується, але подальший розвиток дії не потребує пояснень. У цьому мінімалізмі полягає вражаючий ефект «малоемоційних» скандинавських балад.

Схожою є бретонська балада «Сеньйор Нанн і фея», в якій мова йде про хранительку джерел та струмків корриган (kogigan) – персонажа фольклору півострова Бретань [5, с. 549]. Лицар полював на білу лань та зупинився біля джерела, яке належало корриган, «*що сиділа на березі, розчісуючи волосся*» [5, с. 550]. За осквернення (на її думку) води цей антихристиянський дух каже: «*Ти повинен узяти мене за дружину, / Або проживеш тільки три дні, / Або будеш хиріти до скопу / Сім років поспіль, як від туги*» [5, с. 550]. Одружений лицар, який мав дітей–двійнят, відповідає: «*Твоїх не осквернив я вод, / До того ж одружений уже рік*» [5, с. 550] – тобто ситуація схожа на Ольофову. Герой бретонської балади вмирає через три дні, і дружина дізналася про це тільки коли побачила могилу чоловіка [5, с. 551]; прокляття корриган вплинуло й на вдову, і через кілька днів вона теж умерла [5, с. 551].

В ірландській сазі «Зникнення Кондлі Прекрасного, сина Конда Ста Битв» дівчина з сидів (героїчних феїрі) довго зваблювала юнака, закликаючи до світу безсмертя («*царства Переможця*» [5, с. 602] – аналогія з Авалоном та іншими кельтськими світами), де герой буде королем [5, с. 602]. Друїди двічі рятували юнака, але на третій раз Кондла, послушавшись слів духа: «*Є інша країна, далека, / Мила вона тому, хто відшукає її. / Хоча, бачу я, сідає вже сонце, / Ми її, далекої, дістанемося до ночі*» [5, с. 603], стрибнув у скляну ладдю дівчини та зник назавжди [5, с. 603].

Найдавніші скандинавські вірування, змішавшись із кельтськими, пізніше зазнали християнізації, тому в англосаксонському епосі «Беовульф» чудовисько Грендель не має потягу до музики. А.Гуревич пояснює цю ненависть нелюдською сутністю гіганта, бо вигнанець «*ставав перевертнем, ненависником людей. Спів поета та звуки арфи, принесені з Хеороту, де бенкетує король із дружиною, пробуджують у Гренделі сказ*» [3, с. 11]. У тексті епосу про це сказано докладно: «*Тоді розлютився/ дух богомерзенний, / мешканець птьми, / який щодня / чув застільні/ заклики в палаці: / там арфа звучить / і голос правдивого / піснесказителя...*» (вірш 80 і наступні) [1, с. 23].

У валлійській історії про Тюдура ап Ейнона Глоффа з Ланголлена, записаній кількома авторами, розповідається про орфічні властивості музики, що наближає цю історію до драми Віри Вовк «Крилата скрипка» (Ріо-де-Жанейро, 2001). Пастух Тюдур увечері побачив «*маленького чоловічка в брюках із моху та зі скрипкою під пахвою*» [5, с. 277]. Незвичність музики феїрі описується так: «*Він торкнув пальцями струни, і від цієї музики волосся на голові в Тюдура стало дуба*» [5, с. 278]. «*Маленький менестрель*» заводить розмову про танці, на що Тюдур каже: «*Де ж твоя арфа? Хіба можуть валлійці танцювати без арфи?*» [5, с. 278]. На це феїрі відповідає, що на своїй скрипці зіграє краще, ніж на арфі. «*Ти називавши скрипкою ту дєв'яну ложку зі струнами, що в тебе під пахвою?*» – *статав Тюдур, який досі не бачив скрипки*» [5, с. 278], але тут збирається «народ Тілвіт Тег», тобто феїрі (елліли), і починаються танці. Боротьба з язичницьким несвідомим і сприйняття одержимого танцю як негативної трансформації орфічності відображені в розду-

мах героя, який спочатку не хотів приєднуватися до духів, «оскільки думав про себе, що танцювати вночі, на схилі гори, невідомо з ким і, може, під скрипку диявола – не найкращий шлях на небеса» [5, с. 278]. Назвавши еллілів дияволами, Тюдур, як це не дивно, не звільняється від них (і це повторюється в усіх історіях з таким сюжетом), а починає несамохіть кружляти в танцю, «диявольська скрипка заволодила ним» [5, с. 279]. Його звільнила тільки молитва господаря, який побачив самотнього Тюдура, що кружляв як одержимий [5, с. 280].

Відторгнення язичницького несвідомого шляхом різким уриванням з «первісним минулим», тобто називання духів дияволами, призводить до психічної травми: людина втрачає свою культуру. Християнські архетипи не можуть «призвичаїтися» на, образно кажучи, незораному ґрунті, і цим мислення одержимих відрізняється від українського, якому близькі компроміси «народного православ'я» та «народного католицизму». Лікувальна сила молитви – позитивна трансформація орфічності.

Треба докладніше проаналізувати музичні символи чар. Фейрі та всі чарівні істоти, у тому числі й демонологічні, зачаровують смертних танцями та музикою. Відомо, що в багатьох міфах Бог створює світ у танцю [10, с. 484]; кружляння фейрі та інших духів різних культур – відгомін містерій (які у кельтів здійснювали друїди). Людина танцює «в унісон із природою» [10, с. 484] та стає доступною для магічних обрядів [10, с. 484]. В юнгіанському осмисленні одержимий диявольським танцем має розвинуту Природу, але слабку Культуру, а відтак нерозвинену Аніму (у чоловіка) чи Анімус (у жінки).

Орфізм музики цікавий для аналізу в різних культурах. К.Корольов відзначає: «Валлійські фейрі зазвичай грають на арфі, що нетипово для фольклору інших країн. Іноді у валлійських переказах згадується скрипка, але під час ближчого розгляду виявляється, що на ній грає полонений смертний, а Тілвіт Тег віддає перевагу волинці» [5, с. 284]. В українському фольклорі чарівні музичні інструменти – сопілка, флюяра, скрипка, рідше кобза та бандура (неказкові перекази), такий сакральний (і, до речі, найдавніший серед струнних) інструмент як арфа («гарфа») має біблійні та апокрифічні витоки. Арфа – «символ зв'язку неба та землі, символ містичних сходів» [10, с. 480], у Біблії часто згадується, оскільки є «втіленням чистої ідеї звуку» [10, с. 480]. З нею пов'язана ліра, яка спочатку асоціювалася з Орфеєм (котрий нею приборкував диких звірів), а в ранньохристиянській церкві – з Христом, «Який закликає людей через Своє божественне слово» [10, с. 480]. У містеріях ліра була таємним символом людської конститутції: «корпус інструменту являє людське тіло, струни – нерви, а музикант – дух» [10, с. 480].

Зв'язок української архетипної системи з іншими виявляється іноді дуже несподівано. Цікаво, що англійською мовою сопілка дослівно перекладається як «флейта Пана» (pan-pipe), і це наштовхує на паралелі з «Лісовою піснею» Лесі Українки. Флейта Пана – символ влади над силами природи, керування стихіями [10, с. 482]; первісно цей інструмент був кісткою як вмістом «плотської, нижчої душі» [10, с. 482 – 483]. Цей інструмент використовувався в найбільш життєрадісних святах Давнього світу (Єгипет, Давня Греція, Індія) [10, с. 483].

Відомі реальні мелодії, начебто записані від фейрі, наприклад, згадані Морганом Гвілімом останні такти чарівної музики біля водоспаду [5, с. 285]. Найпоширеніша валлійська легенда про Лоло ап Хью стверджує, що відома мелодія «Процавай, Неде Паг» (в оригіналі «Ffarwel Ned Pugh» [5, с. 287]) створена фейрі. Скрипаль Лоло ап Хью як божевільний танцював під гру власної скрипки, «руки водили смичком нібито самі собою, без найменшого втручання волі хазяїна» [5, с. 286]; коли його побачив старий пастух, Лоло раптом зник, «його втягнуло в печеру» [5, с. 286]. Потім пастух почув за церковним вівтарем музику, яка поступово розчинилась у вітрі, і «одразу впізнав мотив, який грав Лоло у зачарованій печері» [5, с. 287]. Ця мелодія досі чується в Хелловін [5, с. 287].

У кельтській культурі не дуже популярна скрипка, натомість у західноєвропейській культурі, яка втратила зв'язок із первісним ладом, цей інструмент «цивілізований». Скрипка – символ жіночого голосу, душі [10, с. 483], «як народний інструмент асоціюється з циганами, євреями, угорцями, румунами» [10, с. 483]. У драмі Віри Вовк «Крилата скрипка» цей інструмент постає як натхнення – і божественне, і диявольське водночас. Головний герой, гуцульський сопілар Якинт (ім'я якого біблійне, бо означає гіацинт – камінь, що згадується в Апокаліпсисі), вважає: «Як нам без пісні жити? / ... Послухайте тільки, скільки пісень / Ця деревина співає» [2, с. 407]. Він син Всесвіту, як Орфей, гармонійно злитий із ним [2, с. 406]. Скрипка як циганський символ – «наречена, єдина» [2, с. 408] – постає в образі Цигана. Скрипка вражає Якинта як жіночий символ, оскільки герой шукає свою Аніму (ідеальна Аніма – дівчинка Казка, яка потім стає Царівною):

*ЯКИНТ: Який тут зі струн спливає вогонь!*

*Яка божественна мова!*

*Цього дерева крила об груди б'ють,*

*І душа вже до лету готова!... [2, с. 409].*

На пропозицію продати скрипку Циган відповідає у цілком фольклорному дусі:

*ЦИГАН: Е, хлопче, цієї скрипки*

*Я не можу тобі продати.*

*Щоб скрипка була крилата,*

*Муши сам її змайструвати [2, с. 409].*

Він пропонує зустрітись на перехресті «біля церкви, що її розібрали» [2, с. 409], тобто втручається фаустівський мотив продажу душі (Фауст первісно хотів повернути Аніму). Якинт сприймає Цигана біля церкви як Мефістофеля: «Чорнокнижник, чи циган, / Чи темних сил володар» [2, с. 410]. Циган дає Якинту на скрипку «пересохлу кедруну» [2, с. 411], яка залишилася «з тієї церкви, що її розібрали» [2, с. 410]. Це аналогія і зі Старим Заповітом, оскільки Єрусалимський храм був збудований за наказом Соломона саме з кедра, і з фольклором: засохле дерево не приносить щастя, оскільки це замордована душа. Якинт каже: «Моя

скрипка буде з божого дерева» [2, с. 411], на що Циган відповідає: «Але твоїй майстер / Буде з іншої масти» [2, с. 411]. Якінт вимагає від скрипки орфічний ознак – відродження втраченої гармонії:

*Я бажаю тільки, щоб вона мала  
Співучу мову,  
Наче весняний потік,  
Наче шум верховіття,  
Наче легіт гірський* [2, с. 417].

Майстер, якого зустрічає музикант, порівнює скрипку з «молодою дівчиною», і надає їй божественних ознак, «мов чаша в кивоті» [2, с. 417] (алюзія Святого Граалю). За зроблену скрипку Циган вимагає від Якінта душу, і їхній діалог цілком фаустівський [2, с. 419]. Якінт зливається з гармонією скрипки, відчуваючи її як живу істоту, але стає чужим у раціональному світі людей (природа ж сприймає його як свою частку). Утративши все, Якінт не бажає передати свій дар Хлопчику (тобто своєму минулому) та йде назавжди [2, с. 441].

Таким чином, зашифрована в скандинавській, українській і кельтській системах проблема орфічності, з одного боку, повертає героя до світової гармонії («Крилата скрипка» Віри Вовк), а з іншого – надає йому одержимості без компромісу з минулим (валлійські бувальщини та легенди). Конфлікт Природи та Культури подається в описах танцю, а також у містичному шлюбі з потойбічними істотами – ельфами, сидами, корриганами, тобто фейрі. Перекладені І.Я.Франком старонорвезькі балади «Танець ельфів» і «Пан Ольоф і дочка короля ельфів» змальовують містичний шлюб після смерті як злиття з орфічною гармонією, участь у містерії.

### Джерела та література

1. Беовульф: Епос / Пер. с др.-англ. В.Тихомирова. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. – 288 с.
2. Вовк В. Крилата скрипка // Вовк В. Театр. – К.: Родовід, 2002. – С. 406, 407, 408, 409, 410, 411, 417, 417, 419, 441.
3. Гуревич А. Средневековый героический эпос германских народов. Беовульф // Беовульф: Эпос / Пер. с др.-англ. В.Тихомирова. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. – С. 11.
4. Лосев А.Ф. Орфей // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2-х тт. – Т. 2. – М.: ОЛИМП, 1998. – С. 263.
5. Мифология Британских островов: энциклопедия. – М.: Эксмо; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2007. – 640 с.: ил.
6. Орфей // Словарь мифов / Пер. с англ. Ю.Бондарева. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – С. 243, 244.
7. Орфей, орфическое учение // Жюльен Н. Словарь символов. – Nadia Julien. Dictionnaire des symboles. – Урал Л. Т. Д., 1999. – С. 287.
8. Пан Ольоф і дочка короля ельфів / Старонорвезькі балади // Франко І. Зібрання творів у 50-ти тт. – Т. 10. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 252 – 253.
9. Танець ельфів / Там само. – С. 250.
10. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Торсинг», 2001. – 591 с.; ил.
11. Широкова Н.С. Культура кельтов и нордическая традиция античности. – Санкт-Петербург: Евразия, 2000. – 352 с.
12. Янів В. Студії та матеріали до новішої української історії. II. – Мюнхен: Український Вільний Університет. Серія: Монографії ч. 16, т. II, 1983. – 344 с.; іл.

**Тяглова М.А.**

**УДК 130.2:291.13:821(430)**

### **МИФИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В РОМАНЕ Т.МАННА «ИОСИФ И ЕГО БРАТЯ»**

В XX веке миф становится важной составляющей культурного сознания. Огромную роль играет миф и в развитии литературы XX века: и в лирике, и в поэзии, и в драматургии. Наиболее отчетливо выражена специфика нового мифологизма именно в романе. Здесь с помощью мифа обнажаются некие неизменные вечные начала, глубинные основы человеческого бытия. Обращение к аналитической психологии в неомифологическом романе позволяет через индивидуальное, с помощью символическо-мифологических терминов, обратиться к универсально-общечеловеческому. Мифологические образы, мотивы и параллели используют Дж. Джойс, Т. Манн, Ф. Кафка, Г. Г. Маркес и другие.

Мифологизм в литературе XX века тесно сопряжен с эстетикой модернизма. У многих авторов мифологизм связан с их разочарованием в «историзме», с реакцией на быстрые изменения в мире, страхом исторических потрясений и неверием, что какие-либо социальные изменения могут изменить вечные планы человеческого бытия. На первый план выдвигаются неразрешимые, повторяющиеся коллизии, «кружение на месте» политических и социальных событий [5, с. 295–298]. Однако у Т. Манна мифологизм приобретает совсем другую окраску.

Несмотря на то, что Т.Манн использует миф как важное сюжетоорганизующее начало во многих своих произведениях, главным мифологическим творением писателя по праву считается роман «Иосиф и его братья». В романе «на передний план выходит интерес к типичному, вечно человеческому, вечно повторяющемуся, вневременному, короче говоря – к области мифического. Ведь в типичном всегда есть много