

Дедюта

Олександра Зубрихіна

УДК 821.161.2-31.09

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПОВІСТІ МАРКА ВОВЧКА “МАРУСЯ”

У статті розглянуто особливості казкової структури повісті Марка Вовчка “Маруся”, що через певні історичні обставини вийшла на периферію творчого доробку письменниці. Здійснено докладний аналіз композиції твору, і це дало змогу відновити баланс між творами-візитівками 1850 – 1860-х років та необтяженою літературознавчою й читацькою увагою повістю “Маруся”. Досліджено специфіку композиційної трансформації казки, покладеної в основу побудови твору. Також простежено процес свідомого порушення закону фабульної закритості казки та реалізації художнього задуму повісті.

Ключові слова: читач, композиція, Марко Вовчок, повість, казка, міф, “Маруся”, ритуал, обряд, ініціація.

Oleksandra Zubrykhina. Compositional Peculiarities of Story “Marusya” by Marko Vovchok

The paper deals with the structural peculiarities of the story “Marusya” by Marko Vovchok. This text belonged to the periphery of the author’s literary work. The detailed analysis of its composition allowed restoring the balance between well-known author’s works of the 1850s–1860s and “Marusya”. The specificity of the compositional transformation of the fairy tale, being the structural basis of the story, has been also explored. Special attention was given to the process of conscious violation of the fairy tale’s fable law and the realization of the author’s idea in the story.

Keywords: reader, composition, Marko Vovchok, novel, fairy tale, myth, “Marusya”, ritual, initiation.

У літературі XIX ст. відбулося те, що дає змогу говорити про певне культурне відродження. О. Грушевський, згадуючи про І. Котляревського, С. Гулака-Артемовського, Т. Шевченка та Г. Квітку-Основ’яненка, виголошує справедливий вирок українській літературі XIX століття: “При таких умовах можна було мати оптимістичні надії” [4, 168].

Творчість Марка Вовчка виправдала такі надії. Твори цієї письменниці мали доволі різну рецепцію: переважну більшість читачів вони до сліз зворушували, а літературних авторитетів до захвату дивували. Т. Шевченко, ознайомившись із творчістю Марка Вовчка, досить вичерпно висловився щодо письменниці: “Яке прекрасне створіння ця жінка” [7, 125].

Одним із творів, що був невинувато позбавлений належної літературознавчої та читацької уваги, є повість “Маруся”. Її композиція доволі складна, найімовірніше казково-міфічна. Повість починається з навіювання читачеві епічного спокою: “Те, що я розповім вам, діялося давним-давно на Україні, у глухій глуші, і ще й досі по світові не рознеслося” [3, 115]. Такий початок оманливий, оскільки незабаром ітиметься про події неймовірної напруги й пристрасті [10, 132]. Це лише художня оболонка, що контрастує із внутрішньою динамікою твору. Наступний прикметний для казки елемент стосується героїні, яка покидає домівку. Зазвичай у казці так чинять батьки, що і є поштовхом для розгортання сюжету. Та це не єдиний варіант. Альтернативним розвитком подій є відхід із дому молодших дітей. Марко Вовчок не стверджує, що

Маруся наймолодша в сім'ї, проте налаштовує нас на сприйняття героїні як "маленької донечки" [3, 123], "дівчинки малої" [3, 140], "малесенької" [3, 143], "крихкої цяцьки" [3, 136], "ясочки" [3, 193], "маленької софістки" [3, 193], та аж ніяк не дорослої дівчини. Отже, простежується зв'язок із мотивом замикання маленьких дівчат у темниці. З ув'язненням (убезпеченням дитини від усіх бід) корелює основний казковий елемент композиції – заборона. У нашому випадку це можна тлумачити дуже широко. І тут важливо врахувати й той факт, що незаміжня дівчина вирушає з дорослим чоловіком у далеку подорож. У казці ув'язненій варто лиш вийти погуляти в садок, подихати свіжим повітрям, "аж гульк!", з'являється змії і забирає її. Марко Вовчок натомість уводить у сюжет татарина, який хоч і не зразу, та все ж призводить до фатального порушення заборони: "Хтось ніби женеться, прудко женеться. <...> Схожий ніби на татарина. Еге, таких зустрічали вони не раз по шляхах і постійно від них ховалися або в рів, або в жито" [3, 200].

У будь-якій казці біда – це композиційна артерія твору. І саме порушення заборони є тим, що зумовлює виникнення біди. У нашій повісті бід більше ніж одна: загальна, індивідуальна та родинна. Цікаво, як кожна з них сприймається у зв'язку із забороною: загальна потребує порушення заборони, індивідуальна застерігає від порушення, а родинна займає ту ж саму позицію, що й індивідуальна біда, проте нівелюється поряд із загальною. На цьому особливості композиційного ланцюжка "заборона-біда" не завершуються. Загальна біда не мотивується порушенням заборони, а, навпаки, стає тим, що призводить до цього. Адже січовик приходить із лихою звісткою, яка не лишає Марусю байдужою, і врешті вона свідомо погоджується на небезпечну подорож. Загальну біду можна охарактеризувати такими словами: "...хороша була Україна, і от татарва та інші усякі вороги линули до неї і шматували її, міряючись один із одним у шахрайстві, ненажерливості та зраді" [3, 117]. Маруся постає тут ідеалізованою героїнею, наділеною високими цінностями і здатністю відчувати власну відповідальність. Авторка чітко демонструє її позицію під час розмови із січовиком: "Треба в Чигирин, – промовила вона, – треба до гетьмана..." [3, 123]. Жодних сумнівів чи вагань: треба в Чигирин. Оця безкомпромісна цілеспрямованість і зумовлює наступне порушення заборони.

Щодо індивідуальної біди, то вона не менш складна. По-перше, героїня – це дитина, отже, її життя передбачає певні етапи, через які проходить кожна дівчинка, далі дівчина, жінка, матір, бабуся. Маруся йде іншим шляхом, порушуючи заборону. Рання смерть дівчинки позбавляє її змоги повноцінно пройти життєвий шлях. І зрештою, ще на початку твору письменниця влучно окреслює трагедію України, що корелює із трагедією життя героїні: "Що квітка запашніша і свіжіша, тим скоріше простягають руки до квітки і "за її красу зривають її" [3, 117]. Звичайно, індивідуальна біда, як і родинна, значно поступаються загальній, проте композиційною канвою твору є шлях хороброго воїна в тілі маленької дівчинки, і завершується він "Дівочою" могилою, котру "висипав сам, своїми руками, якийсь запорожець" [3, 200]. Тому жоден читач не оминає індивідуальної біди Марусі. До того ж із нею пов'язаний основний задум твору, а в адаптованому перекладі П'єра-Жуля Етцеля 1875 р. це стало тлом для розширення сюжету та вкладання в нього специфічних рис французької національної трагедії. Повість була перероблена так, що Марко Вовчок відмовилась від авторства. Адаптований переклад зажив популярності серед французьких читачів. Індивідуальну біду зображено очима селянина: він "йдучи мимо, нахилився, обернув до себе помертвіле дитяче личко, притулив руку до грудей, під якими зробилася вже калюжа теплої крові, потім промовив: "Ні, вже не оживеш!" – і пішов далі своєю дорогою"

[3, 200]. А по-друге, Маруся пізнає світ, розвивається, опановує життєві істини (“...стільки у всьому світі було для неї все-таки неясного і незрозумілого!” [3, 196]), часом стикаючись на цьому шляху з жорстокою правдою (“З чого люди бувають такі недобрі? – думала вона” [3, 196]). “І в дитячій, молодій ще голові поставав цілий ряд тих суспільних питань, від яких не раз запаморочувалися голови і найдосвідченіших мислителів” [3, 196], – дівчина зростала, і проміжок часу, проведений у подорожі з січовиком, став для неї тим, на що в багатьох людей іде ледве не ціле життя. Боротьба за добро і правду проти брехні й кривди була для неї важливішою за все на світі. Маруся покладала великі надії на запорожця, він був для неї зразком, на який вона рівнялася в найскрутніших обставинах: “У Марусі тяжко занило серце; вона не знала, що думати та діяти, і постановила знову теж саме: бути, як він” [3, 141]. І повертаючись до розкриття індивідуальної біди, варто згадати сцену, у якій Маруся побачила пораненого січовика: “Вид такої слабкості у людини, на яку вона звикла дивитися, як на уособлення всіх сил фізичних і моральних, вразив Марусю. Вона страшенно зблідла...” [3, 198]. Якщо проаналізувати пройдений нею шлях і факт усвідомлення того, що й запорожець підвладний слабкостям (а він був ідеалом, утілював для неї неабияку могутність і силу не лише у фізичному розумінні), то можна припустити, що нічого, крім розпачу, героїні не лишилось. У тій казці, що Маруся розповіла запорожцеві, добро кров’ю та болем усе ж здобуло перемогу, проте в житті цього не відбулося. Тож індивідуальною бідою можна вважати те, що попри високі ідеали, через які Маруся і зважилася на небезпечну подорож, останнім, що вона побачила й зазнала, стали слабкість сильного, розчарування й невиправдана жорстокість.

І врешті – родинна біда. “Стільки поколінь Чабанів” [3, 115] жили там, де “сам Бог щасливо умістив цей хутір між степом та лісом, річкою та лукою, горою і долиною” [3, 115]. Для Марусі домівка була, як і для всіх дітей і навіть дорослих, місцем значущим. Тут говоритимемо про те, що М. Бахтін називав ідилією. Ідеться про органічну прикріпленість життя та його подій до місця, рідної країни зі всіма її закутками, горами, степами, річками, лісами, домівкою. Ідилічне життя невіддільне від конкретного простору, де жили батьки й діди, колись житимуть діти й онуки [1, 158]. Саме це висловлює Маруся в розмові з січовиком: “Я згадала, як ми плели вінки вдома, – відповіла Маруся. <...> Але плетіння вінка одразу спинилося, бо великі темні очі застелилися сльозами” [3, 193]. Туга за домівкою, батьками насправді має велике значення для сильної, вольової Марусі. Коли запорожець питає, чи дуже тяжко дівчинці бути так далеко від дому, вона, “утираючи рукавами сльози, звернула вогкі очі на супутника і повторила ще тремтючим голосом, але вже з усмішкою: – Ні, байдуже...” [3, 194]. М. Бахтін зазначає, що єдність місця проживання зближує представників роду чи навіть зливає колиску й домовину, дитинство і старість [1, 158]. І для нас це дуже важливо, оскільки це одна з особливостей циклічності фольклорного часу, яку Марко Вовчок порушує, дозволяючи Марусі померти далеко від дому, родини, місця, де, зрештою, той “садок був, викоханий стількома поколіннями Чабанів” [3, 115].

Подорож Марусі пронизують різні мотиви, одним із яких є мотив зустрічі. Це доволі важливо, оскільки спіткання, знайомства часто бувають доленосними. Першою й головною зустріччю був прихід січовика: “Раптом хтось постукав у хатне віконце... Сталося це так несподівано...” [3, 118]. Значущою тут постає не так зустріч, як її хронотоп. М. Бахтін пише: “Раптом” – це найважливіша характеристика цього часу, оскільки він починається та вступає у свої права там, де нормальний і прагматично чи причинно осмислений хід подій обривається і звільняє місце вторгненню чистої випадковості з її специфічною логікою

[1, 17]. Важливо те, що без цієї випадковості сюжет мав би зовсім інший вигляд. Нерозривність часу й простору тут є визначальним рушієм розвитку подій. Запорожець міг прийти пізніше чи раніше, і Маруся не почула б його слів. Або ж він постукав би в іншу хату... Для будь-якої зустрічі часове визначення (“у той самий час”) невіддільне від просторового визначення (“у тому ж самому місці”).

Хронотоп зустрічі тісно пов'язаний із хронотопом порога, він розділяє існування Марусі на “до” й “після” зустрічі з січовиком. Два різних життя, дві різні Марусі – від “маленької донечки” [3, 123] Чабана до “дівчини-порадоньки” [3, 127] запорожця. Час у цьому хронотопі є моментальним, ніби не має протяжності й випадає з нормального потоку біографії [5, 183]. До того ж Марко Вовчок зовсім не зафіксувала його для читача: “Вона [мати] шукала очима Марусі і тепер лише примітила, що дівчина непомітно зникла під час метушні” [3, 126]. І саме з цього починається подорож.

Композиція казки будується на просторовому переміщенні героя [10, 143]. Важливою деталлю є те, що дорога Марусі простягається територією її країни, а не чужого світу, завдяки чому Марко Вовчок демонструє читачеві різноманіття світу, у якому відбуваються пригоди героїні.

Часопростір також допомагає описати героїв. Фольклорна людина потребує реалізації в просторі й часі. “Велетенська постать його здавалася велетенською тінню” [3, 127]; “...потім двері заступила велетенська людська постать” [3, 119]. Ідеальні величина й сила людини ніколи не відривалися від просторових розмірів та часової протяжності [1, 78]. “Велика” людина з усіма її благородними чеснотами й відважними вчинками має збільшені фізичні розміри: широко крокує, потребує вільного простору й довго живе. Ще одна постать яскраво демонструє взаємозв'язок внутрішньої й зовнішньої величі. Це пан Книш, “трохи похилий; простодушний дідок у сільському полотняному убранні, – у сорочці та широких штанях, у солом'яному брилі” [3, 140]. Здавалось би, людина та й людина. Марко Вовчок зображує його слабкою особистістю, яка гнеться під тиском російського солдата: виконує будь-які забаганки, змовчує на відверте хамство й безперестану влещує невдячного вояку. Маруся так його і сприймає, аж до моменту, коли солдат вискочив із хати: “На її очах стала нараз немов чарівна зміна, чи, краще, перетворення: пан Книш переродився. Замість лукаво-простодушного, добродушно-заклопотаного господарєвого обличчя перед нею блискотіли гострі, пронизливі, немов гострий кинджал, очі; <...> не жартівливе, безжурне було тепер це обличчя, – навіть зростом став вищий, у плечах ширший, рамена зробилися міцніші” [3, 150]. Тут ми бачимо процес звеличення особистості, коли вона скидає маску дріб'язковості, що слугувала захистом великої справи. Книш виявився, як і запорожець, “великою” людиною. Якщо він демонструє “зростання” людини, зумовлене вчинками, то особистість січовика є природженим утіленням найблагородніших ідеалів, важливих для Марусі.

Сама Маруся не відповідає жодному із критеріїв “великої” людини, наведених М. Бахтіним (ідеться про фізичну велич та довге життя). Це увиразнено зіставленням із січовиком. “І справді Маруся була невеличка, а серед безкрайого степу, коло величезного воза, запряженого дужими волами, поруч із велетенським січовиком вона здавалася ще дрібнішою, ще хрусткішою і ще більш безпомічною” [3, 133]. Виникає питання, у чому ж полягає Марусина велич? М. Бахтін стверджує, що трапляються випадки, коли “велика” людина буває маленькою, та зрештою вона все одно реалізовує всю повноту свого значення в просторі й часі і стає великою й довговічною [1, 78]. Чи стосується це Марусі? Своїм героїчним учинком вона здобула трагічну “велич”. Дівчина зайняла своє місце і в просторі, і в часі з огляду на те, що хоч і “давним-

давно це все діялося, але й досі ще невеличка могила, поблизу тих країв, прозивається “Дівоча” [3, 200].

Подорож Марусі не лише пов’язана з ритуалом, що віддзеркалює обряди минулого, а й схематично його нагадує. Усе починається з малого, приватного пристановища (з дому) і прямує до великого, універсального, де здійснюється заплановане. На шляху доводиться проходити через “ріки текучі”, “ліси дрімучі”, “гори високі” [11, 116]. Що далі від дому, то небезпечнішою та страшнішою стає подорож, яка врешті завершується біля сакрального ритуального центру, який “предметно” окреслений деревом, найчастіше дубом [11, 116]. Марусі та січовикові на шляху також трапляється дерево: “...сам дуб, нівроку йому, деревце! “Нівроку йому деревце” далеко розкинуло пишні віти й утворило щось наче зелений храм, де було тихо, темно й не жарко” [3, 195]. Авторка наштовхує нас на думку, що дерево має тут сакральне значення. В. Топоров також наполягає на належності образу дерева до міфу, де воно виступає як знак основного місця-часу в розвитковій сюжету і як символ світового порядку, космічної організації, що об’єднує все у світі [11, 119]. Саме біля дуба відбувається кульмінаційне визначення долі держави. Після зради й поранення запорожець вертається з лісу до Марусі, яка так і чекає біля старого дуба. Відтак події набувають кардинально іншого характеру: від тихих спроб налагодити ситуацію, запорожець і Маруся переходять до конкретного порятунку шляхом сповіщення про зраду решти людей.

Одним із очевидних прикладів обряду в повісті “Маруся” є останнє прохання січовика. Він виряджає маленьку дівчинку із завданням, та чомусь не доручає це своєму сильному помічникові Івану, кремезному й статному, такому, що “дуби у лісі переріс!” [3, 198]. І навіть не посилає Івана з Марусею. Очевидно, ідеться про відгомін обряду приношення в жертву молодих дівчат. Водночас, у тексті бачимо сам обряд, а не його переосмислення, притаманне казці. Форма обряду, як і його сенс, збережені: дівчиною жертвують в ім’я громади. Переосмислення полягає в тому, що героїню все ж рятують. Подібний казковий мотив не міг виникнути тоді, коли існував устрій, що вимагав цього жертвопринесення [10, 121]. Марко Вовчок деформує цей принцип, виводячи свою історичну повість-казку із “зони її фабульно закритого комфорту”, оскільки смерть Марусі унеможлиблює щасливий фінал твору.

Тут варто розглянути, чим усе ж є ця смерть, бо вона доволі неоднозначна, викликала страшенне обурення французьких читачок, котрі звинуватили Етцеля в жорстокості. Письменник навіть вирішив змінити завершення повісті: братчиха після поразки України йде в заснований нею монастир, у якому перебуває вилікувана від страшних поранень Маруся [7, 273; 5, 487]. На протигагу паризькій Марусі, українська все ж помирає. Ще на початку своєї подорожі дівчинка чітко окреслила пріоритети: благо Батьківщини понад усе. Марусина смерть є її індивідуальною бідою, та водночас вона не стала на заваді ліквідації біди загальної. Якби героїня не виконала свого останнього завдання, багато людей загинуло б через зраду, про яку вона мала сповістити, передавши червону хустину. Запорожець, імовірно, знав про смертельну небезпеку, та все ж послав дівчину, оскільки не мав іншого виходу: “Іди, Марусю: треба!” [3, 199]. Оце “треба” він ужив уперше й востаннє в їхній розмові. Даючи Марусі докладні вказівки щодо її шляху до гаю за мостом та щодо її дій під час зустрічі з тим чоловіком, він і словом не обмовився, що Марусі робити далі: ховатися, йти за селянином чи чекати на нього. Він лише мовив: “Я прийду, моє серце, прийду...” [3, 199]. Куди саме й коли, він не сказав, проте останні рядки повісті пояснюють читачеві

повідомлення: "...могилу цю висипав сам, своїми руками, якийсь запорожець" [3, 200].

М. Бахтін зазначає, що смерть розглядається як щось негативне лише в чисто індивідуальному плані, адже в іншому випадку вона є лише одним із необхідних елементів продуктивного зростання [1, 139]. Ще однією інтерпретацією смерті можуть бути такі слова: "Поправді, поправді кажу вам: коли зерно пшеничне, як у землю впаде, не помре, то одне застається; як умре ж, плід рясний принесе" (Ів. 12:24). В. Топоров навіть пояснює внутрішній зв'язок відродження і смерті та відповідний перегук мотивів і образів весільних, похоронних та інших текстів [11, 167].

Таке трактування смерті героїні може видатися досить жорстоким. Проте варто зауважити, що в цій повісті немає дидактики і мета твору зовсім інша. Марко Вовчок не спотворює дійсність заради усмішки на обличчі читача. Повість "Маруся" змушує замислитися над історією країни: героїчні пориви, самовідданість і цілковита вірність ідеї поряд із жорстокими зрадами та невинуватими смертями. Доля Марусі зворушує. Марко Вовчок створює маленький, але світлий ідеал, а ідеали, як відомо, мають тенденцію надихати. Очевидно, письменниці це вдалося, адже Етцель усе ж уловив її задум. Доказом цього можна вважати те, що, на думку французького автора, "українська Жанна д'Арк" повинна була запалювати своїм прикладом дітей Ельзасу й Лотарингії [2, 312]. Маруся перевтілюється в могилу, сакральний для українців знак на рівнинному тілі землі. Дівчина переходить у легенду, власне, у міф. І це закономірно, оскільки вона втілює Україну.

Композиційне ядро повісті – це мотив ініціації героїні, що базується на переміщенні з одного світу ("свого") в інший ("чужий") шляхом випробування. Існує багато способів потрапити в інший світ, та нас цікавлять переправа через річку і проходження лісу.

Переправа – один із найвизначальніших казкових способів просторового переміщення героя. У цій повісті мотив переправи через річку трапляється тричі, хоча кожного разу по-різному: уперше – це переправа без річки, удруге – на човні через річку, втретє – без човна через міст.

Існує багато варіацій мотиву переправи, але всі вони походять від уявлення про перенесення мертвого певною твариною в потойбічний світ. В. Пропп говорить про птаха, що хапає й переносить героя, або ж сам герой перетворюється на тварину, вбравшись у її шкуру [10, 288]. Та коли тотемне уявлення про перетворення людини на тварину зникає, то герой уже не уподібнюється перевізникові, а сідає на нього верхи. Відтак у ролі перевізника може бути кінь, корова, віл [10, 289]. Пізніше уявлення про птаха, який переносить героя, трансформується в уявлення про човен, що долає повітряний простір завдяки крилам, саме ним герой підкорює водну стихію.

Першим випробуванням Марусі було проведення запорожця в Чигирин. Україна перебувала у стані війни, а дорога до Чигирина була ареною запеклої боротьби: "Тепер туди просто й ворона не пролетить" [3, 121]. Або ж, як сказав Ворошило: "Краще б далеко, та легко, а то близько, та слизько" [3, 121]. І все ж Маруся змогла таємно провести січовика, не викривши його солдатам, які трапилися дорогою. Мотив переправи через річку виявляється у зверненні січовика до Марусі, коли вони дісталися хатини Книша: "Перепливали ми самую бистрю – на березі, дасть Бог, не потонемо!" [3, 144]. Насправді ніякої "бистри" у прямому значенні вони не перепливали, проте мотив переправи все ж є в цьому епізоді, оскільки їхня подорож була здійснена на возі з волами, де Маруся й сховала січовика: "...немов розуміючи, що найголовніша річ тепер обережність та тиша, воли, виведені з загороди, ступали по степу, мов важкі

човни на тихих хвилях – нечутно, рівно, швидко” [3, 133]. Порівняння волів із човном на хвилях – безперечно, не випадковість, а пряма вказівка на мотив переправи з тихого селища Марусі в центр ворожих заворушень.

Другою переправою був епізод, коли запорожець, Маруся та Книш перетинали річку, щоб дістатися Гадяча. Роль човна і його походження розтлумачені вище, а тепер варто зосередити увагу на самому процесі. Коли “човен хутко ізсунув на воду й помчав темним Дніпром” [3, 169], Маруся та подорожній здійснюють переправу завдяки Книшеві, який грає роль перевізника. А як зазначає В. Пропп, на човні герої переправляються через річку саме завдяки перевізникові [10, 287]. Це знову ж таки вказує на походження мотиву переправи. Через асиміляцію різних тварин, наприклад, коня з птахом або через уподібнення до човна (це стосується народів, у котрих коней не було) утворюється гібридна форма перевізника, яка роздвоюється на того, хто везе, і того, кого везуть [10, 298–299]. Тому Книш необхідний для повноцінного відтворення мотиву переправи.

Також нас цікавить, що відбувається з героями, коли вони перетинають річку. Переправа – це шлях між двома світами. Наступні рядки демонструють місце героїв між небесним та земним світами: “Зорі горять над вами і зорі горять під вами, вгорі пливе місяць і внизу пливе місяць” [3, 169]. Відображення зірок і місяця в нічному Дніпрі творить цікавий ефект перебування між світами. Власне, якщо людина здійснює погляд догори й бачить зоряне небо, це означає, що вона дивиться на нього, стоячи на землі. Якщо людина, опустивши погляд долі, бачить зорі, то вона дивиться на них із найвищих небесних височин, оскільки, за міфологічним уявленням про світ (підземний, земний та небесний), вище неба нічого немає. Тож герої опиняються між двома світами, не перебуваючи в жодному з них, що, власне, і передбачає переправа в казці.

Третя переправа відбувається без човна. У фінальній частині повісті Маруся виконує завдання запорожця: чоловік, якому вона має передати хустинку, чекатиме на неї в гаю за мостом. Власне, тому ця переправа потребує річки, але не потребує човна. Міст також є межею між світами [10, 302]. Цей перехід стає визначальним у композиційній структурі твору та фатальним у долі Марусі: “...вона не вспіла ступити й кроку до густого очерету, що ріс коло містка, по березі мілкого прозорого струмочка, на вид велетенської зеленої щітки: почувся постріл, і червона хустка зачервонілася на чорнім шляху” [3, 200].

Ліс також спрямовує героїв до іншого світу. В. Пропп указує на зв'язок казкового лісу з тим, який фігурує в обрядах ініціації [10, 151]. Саме там здійснюється посвячення. За казковою інтерпретацією В. Проппа, у ліс неймовірно важко проникнути [10, 151]: “...гущавина була така, що не можна ступити кроку вільно, крім гілля на деревах, що хльоскало по лиці, крім кущів шипшини, що чіплялася за волосся та одягу та дряпала гострими колючками, крім поваленого дерева, що перегороджувало путь, перед ними стелилися берізки знизу й сіті хмелю зверху” [3, 194–195]. У фольклорних текстах ліс постає як щось темне, таємниче. У нашій повісті він є до певної міри закритим із погляду оповідача місцем: ні Маруся, ні читач не знають, що там відбувається. “Січовик відхилив віти й кинувся в гущавину <...> Вони перекинулися усмішками, що варті були усяких слів та ласки, і січовик зник” [3, 196]. Ситуація кардинально змінюється, коли герой виходить із цього закритого простору: “...гілля заколисалася і знайоме обличчя з'явилося між їх зеленню, що заколисалася. Але це обличчя було таке бліде, що радісний поклик завмер на устах дівчини” [3, 197]. Там, у самій гущавині лісу, щось трапилось, відбулися якісь зміни, про які Марусі нічого невідомо. Їй дозволено бачити лише результат, який січовик приніс із собою з лісу. А результат – слабкість: “Він хотів одхилити віти, але не зміг” [3, 198].

Існує кілька форм виряджання до лісу: це може бути ініціативою батьків, також дитину можуть викрасти або ж вона вирушає туди добровільно [10, 175]. Маруся йде в ліс без будь-якого примусу, бо мусить виконати єдине завдання запорожця – віддати хустинку якомусь чоловікові (таємний знак, про який їй не розповідають). Варто нагадати, що хустинка була червоного кольору, що, очевидно, можна трактувати як символ обряду ініціації героїні. А казкові атрибути тісно пов'язані з випробуванням. У контексті боротьби з антагоністом героя впізнають за хустиною, що нею після бою була перев'язана його рана [10, 377]. Насправді Маруся зав'язує хустину на голову ще до пострілу, проте вона однаково сприймається як знак, адже саме завдяки цьому татарин помітив Марусю: “Хустка ця брала тільки своїм кольором, доброта ж її показалася така, що навіть неситий татарин не поласився її зняти і знову погнав далі, неначе ошуканий надією” [3, 200]. І далі селянин: “...він зняв червону хустку й поніс її з собою” [3, 200]. Там, куди прямувала Маруся, хустина була кодовим атрибутом “того” світу, у таємниці якого її не посвячують. В. Пропп, описуючи чарівні предмети, зазначає, що для обряду ініціації це були речі, отримані від старших, узяті “звідти”, “з лісу”, або ж, за ширшого трактування, – з “іншого” світу [10, 282].

Необхідною умовою, щоб устигнути, тобто опинитися в потрібний момент у потрібному місці, є подолання певної відстані [1, 25]. Маруся має пройти крізь таємничий простір (ліс): для неї невизначеною лишається причина, відстань і те, що з нею там трапиться. Це і є основним випробуванням героїні, що водночас є прямим виявом обряду ініціації.

Через ініціацію та інші “перехідні” ритуали в архаїчному суспільстві проходить кожен індивід, і казка широко використовує міфологічні мотиви, які позначають “віхи” на шляху героя та символізують героїзм [9, 263]. Маруся стає посмертною героїнею, проте зробило її такою пройдене випробування, побудоване за моделлю обрядів ініціації, а отже, зображене в повісті її дитинство стає певною парадигмою для ініціації наступних поколінь [8, 35]. А хіба це не пояснює того, що у Франції в доволі скрутні часи (після франко-пруської війни 1870 р.) перероблена Етцелем “Маруся” була рекомендована для шкільних бібліотек міністерством освіти [6, 227]? Ініціація грає роль становлення героїчної особистості, нелегкого, проте все ж повноцінного.

Трапляється часом, що мотиви заборони, зустрічі, переправи та випробування об'єднуються. Під таким спільним знаменником виступає поліфункціональний персонаж змії. Чи є він у нашій повісті? На мою думку і виходячи з досліджень В. Проппа, змієм у повісті “Маруся” виступає татарин. Таке твердження має два рівні аргументації – символічно-національний та казково-міфологічний.

Символічно-національний. Ще на початку твору було сказано, що країна потерпає від ворогів. Під час подорожі героїв чітко визначилися два антагоністи – російський солдат і татарин. Саме змії мав би вхопити героїню, як тільки він покине домівку. Що ж сталося з Марусею? Щойно вона вирушила в подорож, її свободу обмежив російський солдат, приставлений іти за нею до Книша. Також казкова композиція передбачає фінальну сутичку героя зі змієм. У нашій повісті боротьба відбулася біля річки, зброєю була куля, а переможцем став змії. Тож конкретним утіленням антагоніста стало двоє людей. Відтак твердження В. Проппа про те, що основною, постійною й обов'язковою рисою змія є багатоголів'я, допомагає окреслити мультинаціонального змія-антагоніста. І, як зазначає В. Пропп, єдиний спосіб перемогти його – це позбавити його всіх голів [10, 304]. Імовірно, саме це було потрібно Україні на тому історичному етапі.

На казково-міфологічному рівні татарина можна вважати змієм, оскільки його зустріч-сутичка з Марусею відбулася біля мосту. І саме татарин-змій оберігає річку й міст, що ведуть в "інший" світ [10, 284]. Чому за мостом, де на героїню чекала конкретна людина, починається "інший" світ, пояснено раніше. Тому змій не міг дозволити Марусі перетнути межисвітову межу (цей факт підкріплюється радше композиційно, аніж сюжетно, оскільки вбивство дівчини не вмотивоване політичною позицією татарина). Підтвердженням тотожності образу змія й татарина може слугувати процес антропоморфізації змія, що відбувається подібно до занепаду тотемного уявлення про образ перевізника. Змій – це не лише багатоголове створіння, його образ є механічним поєднанням кількох тварин подібно до сфінкса чи кентавра [10, 327]. Із часом відбувається антропоморфізація цієї істоти: через виокремлення людського обличчя, потім – тіла й нарешті – людини, яку лише супроводжує тварина. Татарин був верхи на коні, а взявши до уваги головне правило верхової їзди (бути з конем єдиним цілим), можна припустити, що татарин на коні є тим самим антропоморфізованим змієм.

Варто наголосити на тому, що йдеться не про буквальну присутність змія в тексті повісті, а про метафору. Обидва образи – татарина й російського стрільця – важливий композиційний елемент.

Отже, Марко Вовчок удається до трансформації казкового сюжету й дотримується власного, виробленого роками стилю, який передбачає збереження певної таємничості художніх деталей у творі. Саме цього немає у французькій адаптації, виконаній Етцелем. У повісті важко впізнаєти Марка Вовчка, оскільки вона насичена докладними описами й поясненнями подій, учинків та обставин. Це й доводить значення композиції, оскільки, не беручи до уваги штучно й вимушено введений щасливий фінал в адаптації, фабульно значної різниці між українською і французькою "Марусею" немає, хоча з огляду на композиційні особливості стає зрозуміло, чому Марко Вовчок, даючи Етцелю згоду на публікацію твору, відмовляється від авторства.

Одне з найголовніших питань полягає в тому, чому українська письменниця обрала саме казку, структура якої має вигляд послідовності втрат та набуття певних цінностей (соціальних), зумовлює народження на сторінках твору героя. Авторка зробила своєю героїнею дитину не просто так. Дівчинка ще не пройшла ініціацію, тобто не знає нічого до ладу про реальний стан речей у світі. Обряд ініціації, що є композиційним ядром цієї повісті, необхідний Маркові Вовчку для створення героїні, зовсім нетипової для казки.

У статті було розглянуто обрядові й ритуальні складники композиції. Важливо зазначити, що Марко Вовчок не обмежується лише обрядовими чи ритуальними мотивами в чистому вигляді. Вона вдається до художнього переосмислення, залишаючи їх пізнаваними навіть у доповненому чи розширеному вигляді. Для нас це важливо, оскільки легкою рукою письменниці закам'яніли в людській свідомості ритуальні й обрядові традиції були позбавлені звичних рамок і підпорядковані авторській ідеї.

Марко Вовчок, апелюючи до підсвідомості читача, актуалізує в тексті архетипні образи (переправа через річку, світове дерево та інші), які складають композицію повісті. У момент найбільшої напруги (фінал), після якого в казці настає щасливе полегшення, авторка показує читачеві смерть героїні, удається до неочікуваного прийому, з якого й починала. Трансформація казки зумовлена необхідністю вписати цей твір у контексті доби та вимогами власного стилю. Для того, щоб зрозуміти, що саме викликало такий фінал, а відтак призвело до порушення закону фабульної закритості казки, необхідно згадати, чому над творами Марка Вовчка читачі проливали сльози. Чому

Т. Шевченко нарід її своєю донькою і чим вона врешті запам'яталася в літературі XIX ст.? Відповідь очевидна – правдою. Українська письменниця створює героїню, яка не порушує логіки тогочасної дійсності, а надихає трагізмом своєї історії. Отже, правдиве зображення дійсності – це те, що може оминати казка, але не Марко Вовчок.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Епос и роман. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 304 с.
2. *Брандіс С.* Марко Вовчок [Повість-дослідження]. – Київ: Художня література, 1975. – 368 с.
3. *Вовчок М.* Маруся / Пер. з рос. В. Доманицького // Три долі: Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі / Упоряд. В. Агеєва. – Київ: Факт, 2002. – С. 114–200.
4. *Грушевський О.* З сучасної української літератури: Начерки і характеристики. – Ч. 1: Українські повісті другої половини XIX в. – Вид. 2-ге. – Київ: Криниця, 1918. – 207 с.
5. *Засенко О.* Марко Вовчок [життя, творчість, місце в історії літератури]. – Київ: Академія наук Української РСР, 1964. – 655 с.
6. *Крутікова Н. Є.* Сторінки творчого життя [Марко Вовчок в житті і праці]. – Київ: Дніпро, 1965. – 388 с.
7. *Лобач-Жученко Б. Б.* О Марко Вовчок: воспоминания, поиски, находки. – Киев: Днипро, 1987. – 399 с.
8. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе [Учебное пособие по курсу “Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров”]. – Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 170 с.
9. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. – Москва: Наука, 1976. – 407 с.
10. *Протт В.* Труды: Морфология / Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 1998. – 512 с.
11. *Топоров В. Н.* Предистория литературы у славян: опыт реконструкции: Введение в курс истории славянских литератур. – Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 320 с.
12. *Шевченко Т. Г.* З “Журнала” // Марко Вовчок в критиці: збірник статей, рецензій, висловлювань. – Київ: Художня література, 1955. – С. 125.

Отримано 24 грудня 2017 р.

м. Київ

Передплачуйте

СЛОВО *i* ЧАС

– єдиний академічний
літературознавчий журнал
про українську та світову літературу.
Передплатний індекс – 74423.
Електронний варіант
на Web-сторінці за адресою:
sich.inlan.gov.ua

