Вікторія Драганчук
кандидат мистецтвознавства, доцент

АРХЕТИП ОСЛАВЛЕНОЇ МАДОННИ У МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ
Кордоцентризм української *не*-долі

Постановка проблеми. Національне мислення як міфотворення функціонує на основі архетипів, які є знаками укладеної упродовж тисячоліть кодової системи і реалізують ментальні програми спільноти. У процесі тривалого функціонування в інформаційному середовищі, несучи стійке семантичне навантаження, той чи інший архетип набуває ролі могутнього *психічного прототипу-символу*. Виражаючи ту чи іншу універсальну ідею, архетипи програмують носіїв ментальності — реципієнтів архетипів — на певні моделі мислення та поведінки. У таких «первинних моделях» згущені колективні уявлення про ті чи інші рольові моделі — Матері та Великої Матері, Батька та Мудрого Старого, Героя, Дівчини та ін.

Сучасна наука у розумінні архетипів, як правило, звертається до аналітичної психології К. Г. Юнґа, який трактує їх як структуротворчі елементи колективного несвідомого, самостійні смислові моделі несвідомої психічної діяльності, спонтанної активності, що формують психічні та поведінкові програми. Досліджуючи вплив неусвідомлених потягів на поведінкові реакції людини, К. Г. Юнґ вийшов за межі фройдівського розуміння і вбачав їхню природу в могутніх інтрапсихічних образах, витоки яких — у глибині колективного та індивідуального (як його відображення) безсвідомого. При цьому вчений стверджував, що «мова міфів опускається вниз, в глибинні першопричини, в психіку, її автономні сили» [18, с. 145], коли відтворюються фантазії, що вже не засновуються на особистих спогадах, а є маніфестаціями глибокого шару безсвідомого, де дрімають загальнолюдські початкові образи.

У працях «Архетип і символ» [16], «Душа і міф. Шість архетипів» [17] та інших [18–20] К. Г. Юнґ описав основоположні елементи колективного несвідомого, які втілюють первинні, пов'язані з інстинктивним, сторони особистості. Це архетипні первні — назвемо їх *«інваріантні архетипи»*, з яких у подальшому в міфологічно-релігійно-культурному дискурсі й національних варіантах виростають їхні множинні символи, які ми назвемо *«варіантні символи-архетипи»*.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Архетип Жінки, який ми називаємо архетипом Ославленої Мадонни, яскраво втілений у творчості Т. Шевченка та у великому континуумі музичного дискурсу, викликаного його поетичним словом. Шевченкіана в цілому є широко розповсюдженою темою українського музикознавства. Серед останніх ґрунтовних досліджень — праці Х. Флейчук, що підходить до аналізу хорових творів з позицій соціокультурного та диригентсько-інтерпретаційного аспектів [13]; Н. Костюк, яка зібрала та систематизувала відомості про музичну шевченкіану у різних жанрах, включаючи маловідомі твори, написані ще за життя Кобзаря [6], та багато інших. Прагнучи підійти до вивчення музичної шевченкіани з *інших позицій*, розкривши сенс відображення в музиці українських архетипів, у даному випадку — Жінки як Ославленої Мадонни, у власних міркуваннях враховуємо основні ідеї теорії К. Г. Юнґа [16–20], структурно-морфологічні аспекти культури А. Пелипенка [9], вчення про архетипи української культури С. Кримського [7] та ін.

Вагомим здобутком сучасного українського музикознавства є екстраполяція в цю сферу теорії архетипів у монографії «Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів» [10] та в окремих публікаціях [11; 12] М. Северинової, що присвячені аналізу універсалій мислення у широкому контексті української музики. Натомість **цілі даної статті** пов'язані із музичним дискурсом, зініційованим словом Кобзаря. Вони полягають в осмисленні сенсу відображення одного із провідних архетипів — Жінки як Ославленої Мадонни — у творчості Т. Шевченка, та в його множинних музичних інтерпретаціях.

Викладення основного матеріалу статті. Архетип Жінки втілюється у низці артефактів українського музичного дискурсу і набуває розмаїтих виявів у творах

на тексти Т. Шевченка — від величезного болю і співчуття сплюндрованій дівчині, жінці-покритці, одинокій старій матері, яка загине «…Межи псами на морозі / Денебудь під тином», що уособлюють реальну Україну, до світлого захоплення і возвеличення жіноцтва як України ідеальної — в земному образі Богородиці-мадонни, материнського первня, душі «українського раю»: «У нашім раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим. / …І перед нею помолюся, / Мов перед образом святим / Тієї Матері святої, / Що в мир наш Бога принесла…». Ця ідеальна Україна існує лише як уявна модель у візії Шевченка: як «мати молодая» стає «безталанная!.. / З хреста ніби знята», так і Україна у вигляді ідеального райського «садку вишневого» є лише у божественному національному континуумі, а в реальності втілено зовсім іншу модель буття. Тому феміність найчастіше набуває вияву у жалю, сумі, сльозах Пророка за Жінкою-Україною.

Феміність є провідною рисою світовідчуття у багатьох поезіях Шевченка і виходить далеко за межі змалювання власне жіночого архетипу, розвиваючись від світло-елегійних рядків «Зоре моя вечірняя» і «За сонцем хмаронька пливе» до насичених сумом за батьківщиною «Сонце заходить, гори чорніють…»; при цьому тенденція до посилення фемінних поетичних ідентичностей в поезії Шевченка спостерігається у період заслання [2, с. 6–7]. У сучасній музиці феміність домінує у творах з високим ступенем *кордоцентричної ліризації* слова Кобзаря — у «Прощай, світе…» з «Тихих пісень» (1974–1976 рр.) і «Реквієму для Лариси» (1997–1999 рр.) В. Сильвестрова, «Псалмах» (2005–2012 рр.), «Піснеспівах» (2014) та інших творах митця, у кантаті «Містерія тиші» (2007) Г. Ляшенка, симфонії-реквіємі «Праведная душе» (2013) Б. Фроляк, «Страстях за Тарасом» Є. Станковича (2014) та ін.

Вершиною фемінності у Шевченка є множинні образи жіночого архетипу, які, як було вказано вище, уособлюють реальну та ідеальну Україну, що стала для Пророка і матір'ю, і сестрою, і дружиною, з якою він готовий розділити недолю. Це втілено в одному з кульмінаційних драматургічних моментів опери «Тарас Шевченко» Г. Майбороди — монолозі-роздумі Тараса «О думи мої! О славо злая!» третьої новели «Караюсь, мучуся… але не каюсь!..»: «Люблю, як щиру, вірную дружину, я безталанную свою Вкраїну!.. Роби що хочеш з темним зо мною, тілько не кидай, в пекло з тобою пошкандибаю…». Відображення жіночого архетипу у історії музичного дискурсу за Т. Шевчеком здійснено у вокально-симфонічній поемі «Катерина» Й. Кишакевича (1896) й опері С. Паливоди-Карпенка (1858) та М. Аркаса (1889), у «Хустині» Г. Топольницького і Л. Ревуцького, симфонічній поемі «Лілея» Г. Майбороди (1939) і балеті К. Данькевича (1939), балетах «Оксана» К. Гомоляки (1964) і «Відьма» В. Кирейка (1967), опері «Наймичка» (1939–1943 рр.) М. Вериківського [8] та ін. Семантичний сенс жіночих образів омузикаленої поезії Шевченка утворює широкий діапазон від кульмінації кордоцентризму в образах згорьованої дівчини і жінки-покритки до кульмінації волецентризму, як, наприклад, Маруся Богуславка (дівка-бранка).

Звернемося до творів, які глибинно виявляють кордоцентричну візію України, фатум покривдженої дівочої долі. Варіантом жіночого образу-архетипу у Шевченковій візії України є дівчина, що не отримує щастя бути з коханим у різноманітних варіаціях. Це маленька Мар'яна, до якої Кобзар з любов'ю та гіркотою водночас звертається: «Рости, рости, моя пташко…»; сирота з «Причинної» («Така її доля…»), яка уже виросла і «…так щиро вона полюбила / Козацькії очі», та «…ворожка поробила, / Щоб менше скучала, / Щоб, бач, ходя опівночі, / Спала й виглядала / Козаченька молодого…»; чи Лілея, котра, невинна, спокутує гріх батьків: народжена байстрям, загинула від людської помсти панові й перетворилася на квітку — сестру брата Цвіта, в чому Шевченко підносить дівочу душу до символу квітучої краси невмирущої природи і попереджує появу знаменної «Лісової пісні» Лесі Українки: «Я умерла / Зимою під тином, / А весною процвіла я / Цвітом при долині, / Цвітом білим, як сніг, білим! / Аж гай звеселила».

Згаданий образ маленької Мар'яни втілений у музичному дискурсі творів для тріо бандуристів В. Тиможинського (1987); Лілея увійшла в симфонічну поему Г. Майбороди (1939) і балет К. Данькевича (1939), а доля причинної сироти стала кордоцентричним гімном гіркої дівочої долі у народній традиції, разом з іншим народним гімном рідній стороні «Реве та стогне Дніпро широкий…» на мелодію Д. Крижанівського (1884 (?), опубл. 1886) у різноманітних його інтерпретаціях. У музиці цей образ-архетип широко втілений насамперед у камерно-вокальному жанрі, найбільш близькому до тонкої сфери дівочих переживань. Це велика кількість творів від легко-мрійливого «Утоптала стежечку», від «Полюбила молодого козака дівчина» (вид. 1862) П. Сокальського і солоспівів М. Лисенка до низки сучасних інтерпретацій [6; 8]. Ця тема настільки суголосна кордоцентричній національній ментальності, що втілена не тільки в академічному й народнопісенному, але й естрадному та рок- жанрах.

Сакраментальне питання «Де мій милий?» звучить у кантаті-поемі «Хустина» Л. Ревуцького (1923, 1944) за віршем «У неділю не гуляла», яка стала однією з «візитівок» хорової шевченкіани, представленої у доробку композитора також хорами a cappella «На ріках круг Вавілона», «У перетику ходила» та «Ой чого ти почорніло». Змальовуючи долю дівчини-сироти, що не діждалася коханого, Л. Ревуцький наближує твір до урочистих кантатно-ораторіальних взірців з піднесеною урочистістю в оповіді «У неділю не гуляла» та драматичною в коді: «На новому хресті хустку / Вітер розвіває, / А дівчина у черниці / Косу розплітає». Світлим кордоцентричним центром кантати-поеми є соло сопрано «Хустиночко мережана, вишиваная», що показує мрії дівчини. Мелодика соло насичена квартовими ходами навколо устою «g» (як натурального мажорного звукоряду, так і міксолідійського), що виявляють інтонаційну спільність із веснянками. Натомість драматизація пов'язана з образом нареченого — бідного чумака, котрого «Чи то праця задавила… / Чи то нудьга невсипуща / Його з ніг звалила». Соло тенора «Доле моя, доле! Чом ти не такая…» у жанрі чумацької пісні сповнене народнопісенної інтонаційності, але вже іншої образно-семантичної сфери, де навколо устою «g» формуються лади мінорного нахилу. Музика суттєво посилює поетичне втілення мотиву смерті чумака, який Шевченко міг почерпнути як з усних джерел, так і з фольклорних збірників, зокрема М. Максимовича [14, с. 707–708]. Драматичну кульмінацію кантати-поеми композитор створює поліфонізацією хорової тканини у відомому трагедійною семантикою es-moll — це епізоди «Та й заплакав, сіромаха…», «Сповідали, причащали…», кульмінаційний хроматизований епізод «Благав Бога, щоб дівчину… хоч село побачить», аж до драматичної коди. Таким чином, Л. Ревуцький трактує драму дівчини і чумака як *загальноукраїнську соціальну драму,* вписуючи ці образи у загальний контекст кантатно-ораторіального звучання.

Інший, індивідуалізований підхід до показу проблеми дівчини і коханого привносить у музичний дискурс Л. Дичко у кантаті-рапсодії «Думка» (1964), в якій авторське слово Шевченка показане як народне. Поезія втілена у розлогій рапсодії з колоратурним сопрано, що зближує її з оперною сценою та викликає паралелі до кантати Л. Ревуцького «Хустина». Два головні сенси, які вкладені у два архетипи, є основою образної драматургії «Думки». Це жіночий архетип, презентований колоратурним сопрано, що викликає алюзії до плачу Ярославни зі «Слова про похід Ігорів» і його переспівів у Шевченка, та чоловічий, виражений безособовим чоловічим хором, який символізує «милого», його «присутність у відсутності», а відтіняють ці дві людські сфери природні стихії, змальовані оркестром.

Задає настроєвий тон тема оркестру у мінорному колориті, що стрімко здіймається у суворому звучанні від низького регістру до середнього, ніби у передчутті бурі, з постійними ладовими (е еолійський, фрігійський, дорійський, які вносять народний колорит) та метро-ритмічними змінами. На фоні оркестру вступає чоловічий хор у стриманому акордовому викладі. Всі ці засоби створюють враження грізної природної стихії, подібно до веберівської «вовчої долини». Суттєвим контрастом виступає втілення жіночого архетипу в колоратурному сопрано, що проникливо висловлює тонкі, душевні дівочі почуття, ніжне звертання до вітру буйного — «ти з морем говориш»; а море, як відомо, є символом чужої сторони, злої пучини (ще від Гомера), і знає, «де мій милий». У такі моменти й оркестровий виклад набуває особливої проникливості у контрастних тремоло в басах, та ліричної архаїчної мелодії у високому регістрі, в якій акцентується дорійська секста, чергуються лідійська та натуральна кварти. Передкульмінаційні голосіння «воно знає, де мій милий», «може, милого втопило» у нерівномірній ритміці та ладовій змінності підтримуються кобзарськими переборами оркестру, що відіграє роль національного рапсода.

На темі голосіння у ритмічному збільшенні звучить і перша, лірико-драматична кульмінація твору «втоплю свою недоленьку».

Другий розділ (cis дорійський) переносить у сферу фантастики іншого, загадкового колориту, що створюється послідовністю паралельних тризвуків у світлій дієзній сфері, нагадуючи водяні сцени у М. Римського-Корсакова та сцени русалок у М. Леонтовича. У лексемах «русалкою стану», «найду його, пригорнуся» втілено надзвичайно ніжні почуття, мрії дівчини про коханого. Але тимчасова ідилія приводить до нової трагічної кульмінації: «коли згинув чорнобривий, то й я погибаю!», що переходить в урочисто-трагедійний гімн дівочої любові, чию душу Шевченко ототожнює з калиною, що, водночас, є символом України: «Тоді неси мою душу туди, де мій милий, / Червоною калиною постав на могилі». Після початкової теми в оркестру та коротких реплік сопрано розпочинається новий епізод Adagio з устоєм «е» та колоритним медіантовим співставленням мажорних тризвуків першого та шостого низького ступенів. Він виростає у хорове фугато «від оповідача»: «Буде легше в чужім полі сироті лежати, / Буде над ним його мила квіткою стояти…», в яке включається дівчина: «І квіткою, й калиною цвісти буду, / Щоб не пекло чуже сонце, не топтали люде…». Заключний розділ містить останню трагічну кульмінацію твору з голосіннями не тільки у партії дівчини, а й хору, та у початковій похмурій настроєвій палітрі оркестру.

Таким чином, у зверненні до загиблого на чужині милого (чоловічого архетипу) у «Думці» набуває особливо яскравого втілення кордоцентричний жіночий архетип, який трактується Т. Шевченком і талановито омузикалюється Л. Дичко як символ трагічної душі України. Композиторка, наслідуючи Кобзаря, створює гімн дівочої любові в умовах злої української недолі як експресивного поєднання трагічності і ніжності, патетики кохання і самовідданої жертовності. Саме таким бачить Шевченко жіночий архетип — знедоленої дівчини й матері, сплюндрованої жінки-мадонни Катерини й усієї України.

Найвищою кульмінацією драматичної концепції українського кордоцентризму у творчості Кобзаря є *образ-архетип Катерини — жінки-покритки — як української мадонни та усієї сплюндрованої України.* «Катерино, серце моє!» У перших рядках однойменної поеми (1838–1839 рр.) висловлені провідні ідеї-настанови Шевченка, звернені до жіноцтва, зумовлені спогляданням трагічних доль жінок-покриток, скривджених солдатами в умовах національного поневолення:

Москаль любить жартуючи,
Жартуючи кине;
Піде в свою Московщину,
А дівчина гине...
… І, звичайно, як москалі,
Сміються, жартують:
«Ай да баба! Ай да наши!
Кого не надуют!»

Ця ж настанова стосується «власних панів» у «Відьмі»:

…Просить, заклинає,
Щоб з панами не кохались!..
Бо Бог покарає…

Втілена в однойменному живописному полотні (1842), Катерина стала національною Мадонною, а Кобзар — її співцем:

«…Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаликом і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже і сумно дивиться на Катерину, а вона, сердешна, тіль не плаче…, а москаль дере собі, тільки курява ляга; собачка ще поганенька доганя його та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там тільки степ мріє. Отака моя картина» — написав Тарас у листі до Г. Тарновського від 25 січня 1843 року [15, с. 26–27]. А коло ніг мадонни зобразив зламану гіллячку як символ зламаної душі Катерини та усієї сплюндрованої України.

Існує припущення, що в образі Катерини Шевченко описав долю дівчини Оксани Коваленко, тієї самої, яку покохав, коли «…тринадцятий минало», яка «…прийшла, привітала, / Утирала мої сльози і поцілувала…», від чого «неначе сонце засіяло…» «у тім раю…» («N. N.»), чия доля також втілена у вірші «Ми вкупочці колись росли, / Маленькими собі любились…», — і дізнався про візійність свого бачення лише після опублікування поеми. За іншими даними, Оксана Коваленко-Сорока спокійно жила у сусідньому селі Пединівці, була заміжня і мала двох дітей [4]. Очевидно, сьогодні не так важливо, наскільки поема відображає реальні події конкретної дівчини, адже образ є узагальненням всієї української жіночої долі і символом долі цілої України (яку Шевченко порівнює зі своєю власною долею), адже власне покривджена жіночність, за словами О. Забужко, стала образом національного поневолення: чоловік-лицар мав за обов'язок «розкувать сестру» та «…не дати матері / В руках у ката пропадать» [4, с. 113], — а символічно, що саме Катериною звали сестру Кобзаря.

Образ-архетип Катерини втілився Кобзарем у низці творів жіночої тематики — «Катерина», «Сліпа», «Відьма», «Княжна», «Марина», «Наймичка», «Марія», — в яких відбувається варіювання образу жінки від закоханої дівчини до жінки-покритки. Сам Шевченко назвав у «Щоденнику» цю лінію своєї творчості-життя «дивним» і «всемогучим» покликанням[1], а іншим разом промовився: «Неначе цвяшок, в серце вбитий, / Оцю Марину я ношу...». В образах Катерини-Марини-Відьми як символах-варіантах жіночого архетипу крізь призму знеславлення проступають гостро-болюча для Шевченка тема сирітства, а за ним — і «символічного покарання матері» (Г. Грабович), що на біографічному рівні позначене власним раннім сирітством, а на семантичному і символічному — «реальне втілення сподіваної любові, позначене еротикою та сублімованою чистотою», їх напругою[2] [3, с. 38]. Відтак з образом-архетипом Катерини-України Шевченко співвідносить і образ-архетип власної *не*-долі:

…Шлях на Московщину.
Далекий шлях, пани-брати,
Знаю його, знаю!
Аж на серці похолоне,
Як його згадаю.
Попоміряв і я колись —
Щоб його не мірять!..
Розказав би про те лихо,
Та чи то ж повірять!

Не-долі як покинутості і дитячої сирітської, і дорослої чоловічої.

А де ж у «Катерині» національно-духовна візія України? Очевидно, це неспівмірне співставлення «раю» — «садку вишневого» як молитовного місця —

Пішла в садок у вишневий,
Богу помолилась,
Взяла землі під вишнею,
На хрест почепила…

та «пекла», яким стає все життя покритки Катерини, її знеславлених батьків та її сина-байстрюка Івана.

---

[1] Це зауважує Г. Грабович, посилаючись на «Щоденник» Шевченка (запис за 1 липня — ПЗТ, т. 5, с. 43–44) [3, с. 146–147].

[2] При цьому «опозиція еротики і невинності насправді віддзеркалює фундаментальнішу і всепроникну опозицію того, що прийнято називати священним і приземним… Можливо, радше з погляду цієї опозиції, аніж травми покинутості, ми можемо догледіти причину нещастя героя, його прокляття. Бо так само, як він зображується людиною честі, чистоти та самовідданого служіння справі поліпшення свого ближнього, він також носить — очевидно внаслідок цього первісного насилля і «падіння» — незмивне тавро на своїй душі, що прирікає його на самотність і заважає брати повноцінну участь у нормальному житті людей, а щоб бути цілком точним, відокремлює його від товариства жінок» [3, с. 38–39]. На це вказують, за Г. Грабовичем, і наративні поеми «Чи то недоля та неволя…», «Мені здається, я не знаю…», «Буває, в неволі іноді згадаю…», «Колись дурною головою…» та ін.

Саме з «Катерини» розпочинається відома оперна шевченкіана. Найпершою спробою музичної інсценізації творів поета є «Катерина» С. Паливоди-Карпенка, поставлена 1858 року; тоді ж Шевченку вперше було присвячено музичний твір — це «Стоїть явір над водою» С. Гулака-Артемовського [6, с. 103]. Новим музичним словом стала опера «Катерина» Миколи Аркаса (1890). Знаменно, що автор цього артефакту увійшов в українську історію і як фольклорист, й активний національний громадський діяч у товаристві «Просвіта», і творець поеми «Гетьман Пилип Орлик» (опубл. 1893) та наукової праці «Історія України-Русі» (опубл. 1908).

Як же інтерпретує текст Шевченка композитор-лібретист М. Аркас? Митець розширює горизонти, на тлі яких розвивається драма Катерини. Це, насамперед, введення образу Андрія Безверхого (широковідомого у виконанні Івана Козловського), котрий щиро кохає героїню, що посилює *ліричну* лінію драматургії і створює «трикутник» Катерини, москаля Івана й Андрія. Це аріозо Андрія «Здається, неначе і справді і я колись був щасливий», його дует з Катериною та ін. Автор приділяє більшу увагу постатям батьків Катерини, які розкриваються в аріозо батька «Сподівався бачить дочку» та аріозо матері «А хто ж мою головоньку», змалюванню сільського життя у пісенно-танцювальних епізодах, насичених народним мелосом, як, наприклад, парубочий хор «Гей по синьому морю» та дівочий «У неділю ранечко», що, в свою чергу, надає опері *народно-побутових рис*.

Самотність Катерини у поемі Шевченка показана значно гостріше, ніж в опері М. Аркаса. Поза тим, її драма не зменшується, а дедалі глибше проступає на фоні сільського життя у процесі драматургічного розвитку від аріозо «Чи правда, сестриці» до сцени з батьками «Ой згляньтеся, рідні, на моє лихо» і до аріозо «Не вернуся». А фінальна «Колискова» на оригінальну тему стала *трагічним символом і загубленого материнства, і призначеної синівської долі, що є найяскравішим втіленням драми Катерини як образу-архетипу української жінки.*

Ще одним втіленням образу-архетипу жінки-покритки у творчості Шевченка стала «Наймичка», створена 1845 року в Переяславі, яка увійшла в музичний дискурс однойменною оперою Михайла Вериківського (1939–1943 рр.) на лібрето власне та К. Герасименка. Цікаво, що прем'єра відбулася в Іркутську 1943 року за участі кращих українських співаків — М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, І. Паторжинського під орудою В. Тольби та за постійної допомоги автора, котрий приїжджав з Уфи [1]. Згодом був створений фільм-опера з Борисом Гмирею (Трохим) і Ларисою Руденко (Ганна). «Наймичка» разом із вокально-симфонічною фантазією «Гайдамаки» (1919), оперою «Сотник» (1938) і поемою для баса та симфонічного оркестру «Чернець» (1943) створила основу шевченкіани митця-патріота, колись очільника Українського національного хору та Хору товариства імені М. Леонтовича, диригента Київської опери, автора першого українського балету «Пан Каньовський», редактора ряду опер М. Лисенка, М. Леонтовича та ін., що був змушений згодом частково змінити національні орієнтири творчості у зв'язку із трагедією «розстріляного відродження».

Шевченко показує у «Наймичці» інший варіант втілення образу-архетипу покритки в межах його «жіночого міфу», коли жінка проходить крізь біль і сором та обирає життя заради народженої дитини. Кобзар не вказує, хто зганьбив Ганну — чи «свій пан», чи москаль, чи зрадливий коханий, тим самим уникаючи цієї лінії конфлікту. Натомість вся драма розвивається як власна драма Ганни на тлі щасливого життя на хуторі в обійсті Трохима, де також зустрічаємо героїв, яких вводить композитор — подруга Ганни Оксана, Омелько, Ряба дівчина та інші. Головна героїня постає як жінка, яка повинна була підкинути власну дитину й наймитувати, аби бути поруч із сином, і лише перед смертю зізналася про це рідному Маркові. Очевидно, це не такий гострий сюжет, як у «Катерині», тим паче, лібретист акцентує, як Ганна ховає свій гріх вже в першій сцені героїні, що розпочинається речитативом і піснею «Ой тумане, тумане, мій безталанний талане!»: «Ніхто тебе не назове тут байстрюком, і ти ніколи не знатимеш, що мати в тебе покритка». Та трагедія покритки не стає меншою — вона лише розтягується на все життя мужньої жінки, аж до останньої сцени Марка та Ганни —

«Прости мене!
Я каралась

Весь вік в чужій хаті...
Прости мене, мій синочку!
Я... я твоя мати».
Та й замовкла...

Ця трагедія втілена в музиці широким діапазоном почуттів від тонкої лірики до патетичної експресії, що створюється то оркестровою імітацією похоронних дзвонів, то гіперемоційним звучанням трансформованої теми, яка супроводжувала появу Ганни з немовлям на руках ще в першій картині опери.

М. Вериківський вводить у музичний дискурс оперу-драму з розвиненою драматургією і пізньоромантичною стилістикою, а тим самим продовжує тему, розпочату М. Аркасом.

Семантика жінки-покритки у Шевченка модулює в різноманітних напрямках, створюючи близькі образи-архетипи. Це й згадана стара одинока мати («У нашім раї на землі…»), і божевільна «відьма», й «безталанна вдово». У балеті Віталія Кирейка «Відьма» (1967) втілена ще одна ідея-застереження Шевченка:

Щоб з панами не кохались!..
Бо Бог покарає.

Прикметно, що Шевченко показує невизнання героїнею Бога у стані божевілля, натомість вона молиться при здоровому глузді:

І молилась... Ні, цигане,
Я дарма молилась.
Чи в вас єсть Бог який-не будь?
От же в нас немає!
Пани вкрали та в шкатулі
У себе ховають.
...Потім разом схаменулась,
Стала їсти й пити,
І ховатись за шатрами,
І Богу молитись.

У цьому контексті втілене і бачення Шевченком раю як домашнього затишку та весняної природи, єднання з предками («…із ірію журавлі…»), що вкотре свідчить про духовно-релігійну концепцію Кобзаря як цілісну, що містить у собі християнство, до якого звертається у низці поезій («Давидові псалми» та ін.), та первинну природну релігійність, українську звичаєвість:

В хатиночці чисто, тихо,
Ясно, мов у Раї…
…Весна зиму проганяє,
І зелений по землі
Весна килим розстилає,
Із ірію журавлі
Летять високо ключами...
А степами та шляхами
Чумаки на Дін пішли.
І на землі і на небі
Рай, і я не знаю,
Якого ще люди раю
У Бога благають?

Написаний 1967 року на лібрето В. Нероденка, балет «Відьма» свого часу не був поставлений, як і інтерпретована десятиріччям пізніше «Оргія» Лесі Українки (також у Київській опері був знятий з постановки, за словами автора, «за український дух» [5], балет «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським, що вже мав перші успіхи).

Образ-архетип безталанної вдови з «Кобзаря» перейшов у музичний дискурс в яскравому варіанті «Моя Україно, безталанна вдово… моя нене, удово-небого» з ко-

медії «Сон» («У всякого своя доля…»)[3]. Варіантами музичної інтерпретації фрагменту «Прощай, світе» з цього твору стали однойменні хор Миколи Лисенка і «Тиха пісня» № 5 з камерно-вокального циклу Валентина Сильвестрова. Ця «тиха пісня» також уведена в контекст латинських текстів, у «Реквієм для Лариси» (IV частина) — коханої дружини. У цьому можна вбачати ототожнення Жінки та України, що втілюється проникливо-духовним

…жива правда
У Господа Бога![4]

у катартичному, «неземному» вокально-симфонічному звучанні мета-музики Сильвестрова (що в одному з варіантів виконання супроводжується відеорядом так само «неземних» пейзажів Архипа Куїнджі). «Прощай, світе» у «Реквіємі…» звучить як спів Вічності, в якій втілено архетип Жінки, спрямований до Божественної висоти.

Висновки. Колективне мислення як особливий ментальний феномен у процесі світової історії творить стійкі образи, обґрунтовані К. Г. Юнґом у теорії архетипів. Їхнє осмислення дало підстави вирізнити основоположні елементи колективного несвідомого, що втілюють первинні, пов'язані з інстинктивним, сторони особистості, як архетипні первні, названі у даному дослідженні *«інваріантними архетипами»*, з яких у подальшому в міфологічно-релігійно-культурному дискурсі і його національних варіантах виростають множинні символи, названі *«варіантні символи-архетипи»*.

Одним із ключових українських образів, що відносяться до інваріантного архетипу Жінки, є символ-архетип Ославленої Мадонни, оспіваної у поетичній і живописній творчості Т. Шевченка. Функціонуючи у національній свідомості, цей символ-архетип знайшов широке відображення у музичному дискурсі в образах Маленької Мар'яни, Лілеї, Відьми, Наймички та інших варіантах покинутої дівчини, жінки-покритки у творах М. Лисенка, М. Аркаса, М. Вериківського, В. Кирейка, Л. Дичко, В. Сильвестрова, В. Тиможинського та ін. Більше того, символ-архетип Катерини, ймовірно, пов'язаний з особистою *не*-долею Т. Шевченка, став символом кордоцентричної *не*-долі усієї України.

Музичний дискурс, ініційований семантикою вказаних образів, відтворив множинні відтінки їхнього осмислення — від трагедійного до просвітлено-молитовного. Сучасна музика містить молитовний варіант втілення символу-архетипу України — «безталанної вдови» у звучаннях мета-музики, ніби у нашарованих пластах часопростору, в єдиному континуумі «і мертвих, і живих, і ненародженних…». Цими засобами композитор В. Сильвестров виводить архетип із «покривдженості» до Божественної висоти. Очевидно, шлях, подібний до показаного мета-музикою, має пройти і вся архетипна жінка-Україна, вийшовши зі звивихнутості власної *не*-долі до сприйняття Божої ласки — шлях виправлення архетипу…

Література

1. *Вериківська І.* Я не знаю, чому «Наймичка» не йде в Національній опері України [Текст] / Ірина Вериківська ; розмову вела Ольга Мельник // Українська газета. — 2008. — № 45 (185). — 18–31 груд.
2. *Гончар Ю. О.* Гендерна інтерпретація художнього світу Тараса Шевченка [Текст] : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 / Гончар Юлія Олегівна ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. — Черкаси, 2009. — 16 с.
3. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної реперції поета) [Текст] / Григорій Грабович. — К. : Критика, 2000. — 305 с.
4. *Забужко О.* Шевченків міф України : спроба філософського аналізу [Текст] / Оксана Забужко. — 4-те вид. — К. : Факт, 2009. — 148 с.

[3] У комедії «Сон» Шевченко також, «між іншим», описує прижиттєвий рай іронічно: «А в мене діти не кричать / І жінка не лає, / Тихо, як у Раї, / Усюди Божа благодать — / І в серці, і в хаті».

[4] У хорі М. Лисенка в загальному контексті pianissimo ця заключна фраза звучить fortissimo як урочиста кода, що обумовлює концепцію композиторського бачення.

5. *Кирейко В.* Я не пристосовувався до того, який і куди дме вітер [Текст] / Віталій Кирейко // Українська газета. — 2008. — № 45 (185). — 18–31 груд.
6. *Костюк Н.* Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри [Текст] / Наталія Костюк // Студії мистецтвознавчі. — К. : ІМФЕ НАН України, 2008. — № 2 (22). — С. 101–110.
7. *Кримський С. Б.* Архетипи української культури [Текст] / С. Б. Кримський // Вісник Національної академії наук України : загально-наук. та громад.-політ. журн. — 1998. — № 7–8. — С. 74–87.
8. *Муха А. І.* Композитори України та української діаспори : [довідник] / Антон Іванович Муха. — К. : Муз. Україна, 2004. — 351 с.
9. *Пелипенко А. А.* Культура как пространство смыслов: структурно- морфологические аспекты [Текст] : автореф. дис. … д-ра филос. наук : 24.00.01 / Пелипенко Андрей Анатольевич ; Гос. ин-т искусствознания мин-ва культуры Рос. Федерации. — М., 1999. — 50 с.
10. *Северинова М. Ю.* Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів [Текст] / Марина Северинова. — К. : НАКККіМ, 2013. — 299 с.
11. *Северинова М. Ю.* Теорія К. Г. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру [Текст] / Марина Северинова // Культура України. — Х. : ХДАК, 2013. — Вип. 40. — С. 176–184.
12. *Северинова М. Ю.* Філософсько-музикознавчі підходи до вивчення архетипів як «спів/буття» [Текст] / Марина Северинова // Мистецтвознавчі записки. — 2013. — Вип. 23. — С. 145–153.
13. *Флейчук Х. О.* Хорова шевченкіана кінця ХХ — початку ХХІ століть : соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського) [Текст] : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Флейчук Христина Орестівна ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2011. — 19 с.
14. *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів : у 6 т. [Текст] / Тарас Шевченко ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Наук. думка, 2003. — Т. 1 : Поезія, 1837–1847. — 784 с.
15. *Шевченко Т. Г.* Повн. зібр. тв. : в 10 т. [Текст] / Тарас Шевченко. — К. : Вид-во АН УРСР, 1957. — Т. 6 : Замітки. Статті. Листи. Записи народної творчості. «Букварь». 1839–1861. — 588 с.
16. *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов [Текст] / Карл Густав Юнг ; пер. с англ. — К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. — 384 с.
17. *Юнг К. Г.* Проблемы души нашего времени [Текст] / Карл Густав Юнг. — М. : Прогресс, 1994. — 336 с.
18. *Юнг К. Г.* Алхимия снов. Четыре архетипа. Мать. Дух. Трикстер. Перерождение [Текст] / К. Г. Юнг ; пер., авт. послесл. Семира. — СПб. : Тимошка, 1997. — 352 с.
19. *Юнг К. Г.* Архетип и символ [Текст] / К. Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 304 с.
20. *Юнг К. Г.* Психология и поэтика творчества [Текст] / Карл Густав Юнг // Самосознание европейской культуры ХХ века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М. : Политиздат, 1991. — С. 112–114.

Анотація. Драганчук В. М. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української *не*-долі. У статті досліджується втілення жіночого архетипу Ославленої Мадонни у музичному дискурсі за поезією Т. Шевченка в образах Маленької Мар'яни, Лілеї, Відьми, Наймички, Катерини та ін. Аналізуються твори М. Лисенка, М. Аркаса, М. Вериківського, В. Кирейка, Л. Дичко, В. Сильвестрова та ін. У контексті розуміння поняття архетипу К. Г. Юнґом пропонуються поняття *«інваріантний архетип»* і *«варіантний символ-архетип»*. Символ-архетип Катерини пов'язується з особистою *не*-долею Т. Шевченка та кордоцентричною *не*-долею України, а шлях від «покривдженості» України до Божественної висоти, показаний у мета-музиці В. Сильвестрова, трактується як варіант виправлення архетипу.

Ключові слова: інваріантний архетип, варіантний символ-архетип, архетип Ославленої Мадонни, Жінка-Україна, музичне втілення.

Аннотация. Драганчук В. Н. Архетип Ославленной Мадонны в музыкальном дискурсе: кордоцентризм украинской *не*-судьбы. В статье исследуется воплощение женского архетипа Ославленной Мадонны в музыкальном дискурсе по поэзии Т. Шевченко в образах Маленькой Марьяны, Лилеи, Видьмы, Наймычки, Катерины. Анализируются произведения Н. Лысенко, Н. Аркаса, М. Верикивского, В. Кирейко, Л. Дычко, В. Сильвестрова и др. В контексте понимания понятия архетипа К. Г. Юнгом предлагаются понятия *«инвариантный архетип»* и *«вариантный символ-архетип»*. Символ-архетип Катерины ассоциируется с личной *не*-судьбой Т. Шев-

ченко и кордоцентричной *не*-судьбой Украины, а путь Украины к Божественной высоте, показанный в мета-музыке В. Сильвестрова, трактуется как вариант исправления архетипа.

Ключевые слова: инвариантный архетип, вариантный символ-архетип, архетип Ославленной Мадонны, Женщина-Украина, музыкальное воплощение.

Summary. Drahanchuk V. M. Defamed Madonna archetype in a musical discourse: the cardiocentrism of Ukrainian *non*-fortune.

The purpose of this article is analyze the Women archetype as a Defamed Madonna in Ukrainian musical discourse, and the main task is a review of said archetype in the T. Shevchenko's works and its musical interpretations.

The embodiment of female characters of Little Mariana, Lily, Witch, Wench and Defamed Madonna Catheryna in the music by the T. Shevchenko's poetry is studied in this article. The works by M. Lysenko, M. Arkas, M. Verykivsky, V. Kyreyko, L. Dychko, V. Sylvestrov and other are analyzes. The terms *«invariantly archetype» and «variantly symbol-archetype»* are offered. Catheryna symbol-archetype is associated with T. Shevchenko's own non-fortune and cardiocentry non-fortune of Ukraine.

Keywords: invariantly archetype, variantly symbol-archetype, Defamed Madonna archetype, archetypal Woman-Ukraine, musical embodiment.