

Трина Бестюк

МІФ І АНТИМІФ РОСІЙСЬКО-НАРОДНОЇ ГАРМОШКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1920–1930-Х РОКІВ ("ГАРМОНІЯ" (1933) ГРИГОРІЯ КОСИНКИ)

Культурний простір 1920–1930-х років респектує міф гармоні, семантичні версії якого присутні у різних мистецьких царинах: літературі, живопису, музиці й кіно. Однак вирізняється в національному літературному дискурсі й антиміф російсько-народної гармошки. В оповіданні Г. Косинки "Гармонія" (1933) маскуванню неґації гармоні, закорінені в історичних оцінках російськоцентризму, виказують колоніальне реноме "підросійської України".

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

Через десять років після закінчення тривалих воєн та революції в мистецькому об'єктиві ретроспективної переоцінки тих подій закарбувались їх музичні репрезентанти – гармонь і частівка про "яблучко" – як маркери звучання часу, втілення його ритмів та інтонацій. Культурний простір 1920–1930-х років респектує міф гармоні, семантичні версії якого присутні у різних мистецьких царинах: літературі, живопису, кіно. І, звичайно, в музиці: наприкінці 1920-х гармошка – визнаний музичний інструмент, допущений до симфонічних оркестрів та у "класи" навчальних закладів.

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

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

– Почаще, барин! Почаще, барин!" [17, с. 306].

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

У Шевченковому тексті не тільки налаштований фокус, який концептуалізує естетичну норму, знакову для національного відродження 1920–1930-х, тут резонує історія, витоки і виникнення цього музичного інструмента. Авторитетний дослідник, знавець і пошанувач гармоні, до того ж організатор знаного в Росії "Музею русской гармоники", Альфред Мірек накреслює таку її еволюцію: "До середини ХІХ ст. в Німеччині, Франції, Австрії, Англії (в Італії й Америці значно пізніше) було вже налагоджено виготовлення губних і ручних гармонік різних типів, які «стали інструментами народу: переваж-



но гірники, матроси, селяни і робітники під акомпанемент їх гугнявих і завзятих звуків співали про своє горе й радощі». // Дешевизна, міцність, голосний звук, а головне – портативність, порівняна легкість у відтворенні мелодій пісень і танців привабляли до них і російських любителів музики. Починаючи з 1830-х років, у Росії виникає вітчизняне виробництво гармонік [10, с. 6]. Центром виготовлення гармоній спершу стає Тула, визнана “столиця” зброї, самоварів і пряників¹, а “головними поширювачами нового музичного інструменту по всій Росії” – “бурлаки, мандрівні майстри, ремісники, торгівці, слуги” [10, с. 9]. Активне споживацтво диктувало не лише кількісне зростання чи новаторство в удосконаленні, – виробництво гармоній захопило майже всю Росію, а відтак інтенсифікувало “індустрію культури” [16, с. 142]. Згодом саме “російські” її різновиди були особливо розпіарені: “в’ятська”, “саратовська”, “ліванка”, “елецька рояльна” (Орловська губернія), “касимовська” (Рязанська губернія), “бологоївська”, “череповка (черепанка) і вологодська гармоніка”, “новоржевська” та інші [10].

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

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

У культурному просторі 1920-х гармонь набуває параметрів “іконографічного символу” [19, с. 24], охоплюючи візуальні мистецтва: від образотворчого до кінематографу. Так, приміром, в основі колажу “Холодна весна” (1921) відомого харківського художника Бориса Косарева Т. Павлова фіксує поціновану кубістами “гофровану структуру «гармошки»” [12, с. 145]. Власне ця “гофрована структура” асоціативно ототожнює образи гармоні й потяга, зокрема у художньому маркуванні бурхливих подій війни, що зустрічаємо в поетичному кіно О. Довженка – в “Арсеналі” (1928). Вражає художня подібність опису сцени на потязі у цьому фільмі (й однойменній кіноповісті, створеній уже після екранізації) та в оповіданні Гео Шкурупія “В огонь та хугу” (1925). Складається враження, що цей епізод відзнятий за твором Шкурупія, оповідання якого слугувало кіномитцеві своєрідним передтекстом. В основі творів – спільний сюжет: солдати повертаються з фронту, і під час зупинки на Пост-Волинському відбувається сутичка з гайдамаками, після якої – неочікувана відмова машиніста вести потяг далі, до Києва, бо “Гальма лопнули” [2, с. 87], “зіпсувався тормоз” [18, с. 346]. Попри

застереження машиніста, потяг рушає, керований одчайдухом на ім’я Гаврило. Схожі в обох творах ентузіастичні вигуки солдатів: у Шкурупія – це двічі повторене “Крути, Гаврило!” [18, с. 346-347]; а у Довженка – три градаційно розбудовані фрази: “Крути, Гавриле!”, “Гей, крути, Гавриле!”, “Гей, крути, крути, Гавриле!” [2, с. 87-88]. Динаміка цього епізоду в “Арсеналі” обумовлена монтажним чергуванням кадрів оптимістичної гри гармошки і шаленого гону потяга. У тематизації катастрофи (потяг в’їжджає у вокзал) Г. Шкурупій вдається до реалістичної деталізації, О. Довженко – навпаки: “заміщає” факт кінометафорою – антропоморфізованим образом гармошки: вирвана невидимою силою з людських рук, летить у повітрі, падає на дах і, судомно видахаючи, “помирає”.

Знаменно, що навіть перша советська музична комедія так і називалася “Гармонь” (1934), яку відзняв за однойменною поемою російського автора Олександра Жарова український режисер Ігор Савченко, сучасник і навіть послідовник О. Довженка. У цьому мюзиклі, що вийшов на екрани знакового 1934 року, за антагоністичним протиставлен-

¹ На російські ярмарки цей музичний інструмент потрапив з Європи на початку XIX ст.: 1830 року тульський зброяр Іван Сизов придбав на Нижньогородському базарі “диловинку” – гармонь, настільки нею захопився, що згодом сам почав виготовляти. Попит на гармоні зростав, майстерні створювались одна за одною безпосередньо в оселях, де до роботи були заохочені всі члени сім’ї [10, с. 7]. Невзабарі такі мануфактурні осередки розростаються: виникнення першої фабрики пов’язують з ім’ям тульського підприємця Тимофія Воронцова, який організував виготовлення гармоній при самоварній фабриці [10, с. 9].

ням двох гармоній – “комсомольської” і “куркульської” – закріплені ідеологічні “мови” епохи. Втім, попри ідеологічну “правильність”, гармонь у фільмі І. Савченка – інструмент маніпулювання масовою свідомістю: зомбовані звуками “комсомольської” гармоні, селяни йдуть у колгоспи. Аналогічну функцію покладено на цей інструмент й у драмі М. Куліша “Прощай, село!” (1933), де альтернативним способом ангажування селян у колгосп стає “могоризація”, яку супроводжують, окрім “присадкуватого чоловічка з турецьким барабаном”, і “гармоніст з задиханою гармонією” [8, с. 166].

Українська патріархально-селянська свідомість сприймає гармонь як ворожий знак імпортованої аморальності, з якою пов'язані політичні механізми узурпації України імперсько-царською та імперсько-советською Росією, що доводить роман Уласа Самчука “Марія” (1935). З еміграційної дистанції прозаїк вказує на деструктивні “артефакти” держави-загарбника, – урівнює гармонь, “московську” мову та “матюки” (йдеться про ініціальну зміну статусу Корнія), натомість настійно пропагує національно-українську версію музичної культури: “Прийшли музики, і гуртом вринули парубки. Цимбали брязнули, зайняла скрипка, забубонів бубон” [15, с. 26]; “Цимбали сипнули «козака»” [15, с. 27]. А початок третьої частини (“Книга про хліб”) звучить як притча: гармонь акомпанує гвалтовному вриванню деструктивної енергії більшовиків у гармонійний світолад українського села. Гармонь і балабайка, переконаний інший діаспорний митець – Є. Маланюк, спричинилися до “малоросійства” як національного “каліцтва”: в есеї “Малоросійство” (1959) поет акцентує “отруйну” задіяність цих музичних інструментів у “впорскуванні комплексу меншовартості”, власне одним із факторів формування “«республіканської» колонії «советского государства»” Є. Маланюк розглядає витіснення і заміщення бандури гармонню і балабайкою [9].

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

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

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

Василь “не гаразд розуміє він, що воно визначає – нація?”, тому денікінцем відповідає, що “православної” [7, с. 282].

Присутність російських військ в Україні задає новий формат розваг місцевої сільської молоді: нівельована національна традиція заміщена “іншим” репертуаром – вульгарні російські частівки про Леніна і самогон під акомпанемент “балабайки” та гармоні. Саме так, гротескно, зі зневажливими інтонаціями, характеризується цей народно-російський інструмент і відповідно його звучання: не “балабайка”, а “балабайка”¹, яка “глухо бринькала”, “тілілікала”, “притриндикувала”, “мов та весела приданка напідпитку” [7, с. 237]. Г. Косинка діагностує втрату національної ідентичності, концептуалізуючи топос “Великої Глуші”² і типізуючи “національно-дефективного” українця, “скаліченого психічно” й “духово” [9], на що вказують і русифіковане ім'я музики (“Гришка”) та його “репертуар”.

У згаданій статті Є. Маланюка “малоросійству” як ознаки конформізму української інтелігенції протиставлена “мімікрія” як трагедія “простолюду”: “то є лише мімікрія і са-

¹ Власне у 1920-х така відверта зневага балабайки у формі “балабайки” була поширена, про що також свідчить щоденниковий запис М. Драй-Хмари від 16 серпня 1924 року: “На фотографічних картках Еллана завжди можна побачити всередині поміж Тичиною та Хвильовим. Це все одно, що тріо з балабайки, флейти і віолончелі. «Радянській балабайці» завжди треба бути на першому місці» [5, с. 193].

² Запозичаємо цей образ з поезії О. Стефановича “Велика – Глуша”, з огляду на тематизацію аналогічної симптоматики: “Зо всіх сторін – темнозелений мрок... / “Українці ви?” – “Ми, паночку, тутешні...” / Чи знайдете державні дні прийдешні / Цей межі пущ загублений клубок?”



мооборона, за якими тягнуться віки гіркого досвіду” [9]. Запозичений з біології термін мімікрія активно ангажований культурною антропологією ХХ ст. “Біологічний детермінізм” [6, с. 82] мімікрії – в основі праці “Міф і людина” (1938) Роже Кайуа: французький учений переконаний у тому, що “поведінка тварин певного виду може пролити світло на психологічні можливості людини” [6, с. 50]. Міфокритик вважає, що у реальних інстинктах тварин “натуралізується” міфологічна уява людини. Метод Р. Кайуа – пояснення культурних практик природознавством (порівняльною біологією) – продуктивний у міфопоетичній перспективі оповідання.

В основі механізму мімікрії – ідея подолання неспівмірності організму й середовища, що реалізуються у формі *агресивної мімікрії*, “необхідної для того, щоб напасти на жертву”, і *захисної мімікрії*, “необхідної для того, щоб сховатися від нападника” [6, с. 84]. Організм вдається до такого способу імітації, щоб пристосуватися до конкретної ситуації, – гармонійно злитися з нею. У мімікрії богомолів Р. Кайуа вбачає бажання людини “повернутись у несвідомий пренатальний стан” [6, с. 77]. Біологічний мотив захисної мімікрії – перетворення метелика у квітку, його уподібнення, розчинення у просторі – пов’язаний зі втечею від агресивної дійсності, смертельної небезпеки, а отже, і з ідеєю пошуку гармонії. Цей архетипний алгоритм унаочнює літературно-художній мотив: ідеться про *музичний ескапізм* героя Г. Косинки: “Півненкова трирядка: гармонія на всі голосники – разом з піснею – зливається в його дитячій уяві... Вона плаче й сміється тут-таки, під вербами; захиляється від пісень – сумних і веселих, а він, Гришка, аж очі примружує від такого великого щастя, голови не повертає, щоб не схлюпнути вимріяної насолоди: йому здається, що він от-от черкнеться об різок гармонії...” [7, с. 239]. Цей стан трансу, розчинення у трансценденті музики, водночас стає втечею від монструозної дійсності, спричиненої війною та злиднями, а також окресленим у сюжеті “потрійним колом” колонізації (Україна-колонія у межах “єдиної і недеміної” Російської імперії; колоніальний статус “Гандзюченкового кутка” у межах самого села Пії; дискредитація у межах сімейного обійстя (чоловіки – у клуні, жінки – в хаті)).

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

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

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

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

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

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

Дисонансну експресію артикулює культурна й етнічна дистанція між російськими військовими й українськими селянами, закріплена за поляризацією “південна Україна” / “північна Росія”: “І далекі північні частушки зі станції Званки, на Мурмані, що їх привіз на південь цей паливода-телеграфіст, знову поплили веселими ритмами під його вмілою рукою” [7, с. 281]. В авторському тайнописі очевидним стає викриття національної кривди, завданої узурпаційною політикою Російської імперії, ототожненої у творі з турецько-татарськими нападами: змикає ці дві епохи антигуманне ставлення до українця-тубільця як до раба, обігране мотивом “ясирити” людей [7, с. 252].

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

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

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

Однак зазначений рік написання твору – 1933 – підважує однозначність такого фінального враження: “темний” селянин обрав ілюзорну гармонію, повірив в утопічну свободу, оскільки справжня гармонія пов’язана з національним самопізнанням. Розв’язання цієї проблеми введене у формат антимифу гармошки, закоріненого в егалітарній та колоніальній структурах. Характерна творам Г. Косинки “замаскованість” [11, с. 108] в оповіданні “Гармонія” пов’язана не тільки з омонімічною інтригою, кодовою в заголовку, а й з кореляцією року створення і художнього часу. Причини національної трагедії – Голодомору в Україні 1932-1933 років – прозаїк убачає у 1919 році, коли у вирішальний час хаотичної “війни всіх проти всіх” [1, с. 148] українець підтримав більшовизм. Тому настільки відчутний у драматичному пафосі оповідання співчутливо-іронічний докір автора – учасника національно-визвольних змагань, розстріляного тими ж більшовиками вже наступного 1934 року.

Література

1. Грицак Я. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст. / Я. Грицак — К.: Генеза, 1996. — 358 с.
2. Довженко О. Твори : в 5-ти томах. Т. 1 / передмова О. Гончара, приміт. К. Волинського, упоряд. Ю. Солнцевої і Т. Дерев’яно. — К.: Дніпро, 1983. — 439 с.
3. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. — К.: Основи, 2001. — 591 с.
4. Енциклопедія. Символи, знаки, емблеми / авт.-сост. В. Андреева і др. — Москва: ООО “Издательство Астрель”, ООО “Издательство АСТ”, 2004. — 556 с.
5. Жулинський М. Із забуття — в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / М. Жулинський — К.: Дніпро, 1990. — 447 с.
6. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное; пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкин / Роже Кайуа. — Москва: О.Г.И., 2003. — 296 с.
7. Косинка Г. Гармонія: Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / упоряд., авт. приміт. Т. М. Мороз-Стрілець; авт. передм. Г. М. Штонь. — К.: Дніпро, 1988. — 605 с.
8. Куліш М. Твори: у 2 т. Т. 1. / М. Куліш. — К.: Дніпро, 1990. — 509 с.
9. Маланюк Є. Малоросійство [Електронний ресурс] / Є. Маланюк // Режим доступу: <http://spilka.uaweb.org/library/malaniuk.html>
10. Мирек А. “...и звучит гармоника” / общ. ред. Н. Я. Чайкина. — Москва: Советский композитор, 1978. — 139 с.
11. Осьмачка Т. Мої товариші (Історико-мемуарна розвідка про людей розстріляного українського відродження 20-х років) / Т. Осьмачка // Березіль. — 1996. — № 3-4. — С. 95–132.
12. Павлова Т. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото: монографія / Т. Павлова, В. Чечик. — К.: Родовід, 2009. — 288 с.
13. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний; вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника; ред. тому В. Дончик. — К.: Наук. думка, 1991. — 800 с.
14. Саїд Е. Культура й імперіалізм; пер. з англійської. — К.: Критика, 2007. — 608 с.
15. Самчук У. Марія. Куди тече та річка / У. Самчук. — К.: Наукова думка, 2001. — 416 с.
16. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура; переклад з англ. С. Савченка. — Харків: Акта, 2005 — 357 с.
17. Шевченко Т. Твори у п’яти томах. Т. 3 / приміт. В. Бородина. — К.: Дніпро, 1985. — 381 с.
18. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій; упоряд. О. Пуніна, О. Соловей. — К.: Смолоскип, 2013. — 872 с. — (Серія “Розстріляне Відродження”).
19. Ямпольський М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. — Москва: РИК “Культура”, 1993. — 456 с.

The cultural space of 1920–1930 th respects the myth of harmony, semantic versions of which exist in different artistic spheres: literature, painting, music and cinema. However the antimyth of Russian folk harmony, – in the story “Harmony” (1933) of H. Kosynka the implication of harmony negation, engrained in the historical estimation of Russian, centryzm express colonial reputation of “under-Russian” Ukraine.

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