

Єременко О.Р. Українська балада XIX століття (історія жанру). – Суми: Мрія-1, 2004. – 216 с.

Дослідження еволюції будь-якого жанру є визначальним при вивченні історії та теорії літератури, виходить зі стану нинішньої генології і має певні складнощі.

Щоб всебічно осягнути основні тенденції літературного процесу XIX ст., передати його еволюцію, специфіку жанрів та їх модифікацій, потрібно з нової точки зору оцінити не тільки творчість таких класиків української і водночас світової літератури як Т.Шевченко, Леся Українка, І.Франко, але й тих письменників, які свою скромну, але чесну працю присвятили розбудові вітчизняної культури – П.Білецького-Носенка, Л.Боровиковського, М.Костомарова, А.Метлинського, Я.Щоголева, С.Руданського, Ю.Федьковича та ін.

В умовах ідеологічного пресингу СРСР літературний процес досліджуваної епохи подавався спрощено і викривлено: романтизм розглядався як форма “незрілого” реалізму; поетів-романтиків розмежовували на “активних” і “пасивних”, а їхню творчість – на “прогресивну” і “реакційну”. Нині переосмислено не тільки подібний підхід заполітизованого радянського літературознавства, а й зміст літературного процесу XIX ст., який зводився до двох основних художніх систем – романтизму та реалізму, що розвивалися як діахронно, так і синхронно.

В останнє десятиліття літературознавство відходить від заідеологізовано-догматичних схем, розглядаючи літературу як іманентний процес, якому внутрішньо характерні власні закономірності розвитку, взаємозв’язку та взаємодії родів та жанрів.

Віднесений свого часу до другорядних і неактуальних, жанр літературної балади був недооцінений критикою, хоча у період романтизму став своєрідною “формою часу”, задовольняючи найвибагливіші запити читачів, а у добу реалізму, відійшовши на другий план, все ж не вийшов з літературного обігу.

Нестаріючий баладний жанр пройшов тривалий і складний шлях еволюції, переживав періоди злетів і падінь, тому назріла потреба дати йому поновлену інтерпретацію, проаналізувавши не тільки типові зразки, а й модифікації балади, у контексті творчості як окремого поета, так і літературного процесу загалом.

Жанр балади фольклорної і літературної привертав увагу багатьох літературознавців.

Дослідження баладного жанру в українській фольклористиці частково представлене працями Я.Головацького, М.Драгоманова, Ц.Неймана, Ю.Яворського, які досліджували окремі сюжети народних балад. Питання жанрової поетики, зокрема міфологічне походження образів-символів, висвітлив М.Костомаров у магістерській дисертації “Про історичне значення руської народної поезії” (1843) та в монографії “Слов’янська міфологія” (1847). Його погляди на народну поезію та міфологію як першооснову літературних балад розвинув і збагатив О.Потебня у працях “Малоросійська народна пісня за списком XVI ст.” (1876), де проаналізував найдавнішу пісню-баладу “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш”, “Пояснення малоруських і споріднених народних пісень”(1887) та “Про деякі символи в слов’янській народній поезії” (1860), у яких зосередив увагу на символіці у фольклорі і поклав в основу власної концепції міфологізму всепроникаючу семантичність.

У процесі осмислення і диференціації народної балади велика заслуга належить І.Франкові. У працях “Студії над українськими народними піснями” (1913), “Жіноча неволя в руських піснях народних” (1883) вчений розкрив походження й еволюцію фантастичних та міфологічних мотивів, наголосив на взаємозв’язках та взаємовпливах народнопоетичної творчості різних народів.

Проблеми жанру стали предметом наукового дослідження фольклористів-музикознавців Ф.Колесси, який у розвідці “Балада про дочку-пташку в слов’янській народній поезії” (1938) докладно проаналізував генезу мотиву у контексті європейської пісенної творчості, та К.Квітки, який у праці “Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем” (1926)

розглянув сюжетні варіанти цього мотиву на тлі слов'янського фольклору. Окремі баладні сюжети вивчали П.Лінтур, М.Гайдай, Б.Путілов.

Цікаві спроби розглянути народну пісню-баладу в історичному розвитку здійснили С.Грица (Мелос народної епіки. – К., 1979) та Л.Дунаєвська (Українська народнопоетична творчість. – К., 1985), які розглядали ідейно-тематичний склад, художні особливості та поетику поліфункціонального жанру на широкому всеєвропейському тлі.

Найбільш ґрунтовним дослідженням стала монографія О.Дея “Українська народна балада” (1986), де проаналізовано баладний фонд українського фольклору, подано його загальну характеристику, простежено еволюцію традиційних сюжетів. Значною заслугою автора є те, що він здійснив плідну спробу каталогізації народних балад.

Найчастіше народні і літературні балади розглядалися синхронно як два типи художньої культури слова, однак необхідно підкреслити, що фольклорний етап передував літературному, тобто корені останнього заґрунтовані на усній народнопісенній традиції. Виділившись з народної творчості, літературна балада почала розвиватися самостійно, набуваючи з часом усе більше відмінностей. Якщо головною тенденцією народних балад було збереження традицій, то літературні – найчастіше синкретизували новації та традиції з домінуванням перших.

Літературна балада, що була емблематичним жанром в романтизмі, стала предметом дослідження Д.Загула, який у статті “Дещо про баладу”, написаній 1927 року, з’ясував умови виникнення і становлення жанру в українській літературі. Згодом з’явилася розвідка Д.Паніва “В шуканнях жанру. “Героїчні балади” Л.Первомайського” (1933), де окреслювалася еволюція української балади на тлі європейських літератур. І.Пільгук розглядав вплив фольклору на літературну баладу 20-30-х рр. XIX ст., М.Гнатишак основну увагу приділив романтичним баладам М.Костомарова та Т.Шевченка.

Важливою віхою у дослідженні літературної балади стала праця М.Коцюбинської “Специфіка балади українських романтиків” (1961). Авторка

проаналізувала первістки романтичної балади – “Рибалку” та “Твардовського” П.Гулака-Артемівського, “Марусю” Л.Боровиковського, справедливо підкреслила, що “основне для поета – орієнтація на народне повір’я, прагнення передати його читачеві, жити ним свою поезію”. У іншій статті “Поетика Шевченка і український романтизм” М.Коцюбинська розглянула балади Т.Шевченка у контексті українського фольклору та романтизму і слушно зазначила, що у творах поета панують водночас дві стихії – романтична і реалістична: “В ранній творчості переважає перша, в зрілій – друга. Але як романтизм ранніх творів не позбавлений реалістичних тенденцій, має з реалізмом внутрішню спорідненість, так і реалізм зрілого поета не відмежовується від романтизму”.

З’ясовуючи проблему історії жанру, необхідно зазначити, що важливі загальні методологічні засади для дослідження містяться у працях С.Єфремова, М.Зерова, Д.Наливайка, в яких висвітлюються ідейно-естетичні засади не тільки романтизму, а й реалізму. Передумови, становлення і формування літературних традицій у різножанрових творах письменників розглянуто у монографії М.Яценка “Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини ХІХ ст.” та вступних статтях цього автора та І.Айзенштока до збірок творів українських поетів-романтиків.

Інтерес до романтичної балади не згасає у сучасному літературознавстві. Спорадично з’являються праці, що торкаються проблем жанру. У контексті поетичного доробку романтиків розглянуто балади П.Гулака-Артемівського, І.Срезневського, А.Метлинського у монографії О.Гончара “Українська література передшевенківського періоду і фольклор” (1982). Окремий розділ, присвячений баладам, міститься у монографії Б.Деркача “П.П.Білецький-Носенко. Життя і творчість” (1888). Автор справедливо підкреслив, що перші романтичні балади належали перу П.Білецького-Носенка, однак, не будучи опублікованими своєчасно, вони не стали явищем літературного процесу.

Балади Л.Боровиковського були предметом дослідження М.Ткачука “Стиль балад Левка Боровиковського” (1991). В ході аналізу поетичного доробку М.Шашкевича в широкому європейському контексті розглянуто баладні твори поета, розкрито їхню ідейно-естетичну вагомість і неперехідну цінність у книзі цього ж дослідника “Лірика Маркіяна Шашкевича” (1999).

Та найбільше магнетизували увагу літературознавців високохудожні балади Тараса Шевченка. Д.Мордовцев написав рецензію на “Кобзар” 1860 року, де позитивно оцінив ранні балади поета. М.Дашкевич у “Відзиві про твори п.Петрова “ Нариси історії української літератури ХІХ ст.” (1888), досліджуючи особливості романтизму балад Т.Шевченка, зазначав про великий вплив на нього польської літератури. Цієї ж проблеми торкнувся О.Третяк у роботі “Про вплив Міцкевича на поезію Т.Шевченка”(1892). Основні положення цієї праці поглибив і розвинув О.Колесса у розвідці “Шевченко і Міцкевич”(1894).

Питань баладотворчості поета торкався І.Франко у статті “Тополя” Т.Г.Шевченка” (1890), в якій дослідив фольклорні витоки твору. Виводячи закони поетичних асоціацій, І.Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” (1897) розглянув твори “Причинна”, “Хустина”, “Чума”.

Ряд важливих думок про балади Т.Шевченка висловили у монографіях узагальнюючого характеру Є.Кирилюк “Т.Г.Шевченко. Життя і творчість” (1959), Є.Шабліовський “Народ і слово Шевченка” (1961), “Естетика художнього слова” (1976), І.Пільгук “Т.Шевченко – основоположник нової української літератури” (1963), П.Приходько “Шевченко й український романтизм” (1963). Про специфічні особливості балад поета йшлося у працях В.Шубравського “Балади Шевченка” (1980), В.Смілянської “Святим огненным словом” (1990) та доповідях Г.Сидоренко, О.Пилип’юка, Ф.Пустової, Т.Комариці, виголошених на Шевченківських конференціях.

Нові перспективи комплексного дослідження жанрової своєрідності балад Т.Шевченка, аналізу тенденцій і закономірностей еволюції через

типологічні зіставлення відкриває синтезуюча праця В.Кравченко “Балади в контексті творчості Тараса Шевченка” (1998).

Значно менше уваги приділено дослідженню літературних балад другої половини XIX століття, оскільки вони за своїми художніми достоїнствами не досягли рівня жанрових зразків у творчості Т.Шевченка, а сам жанр в силу ряду об’єктивних причин був витіснений на периферію літературного життя. Однак балада становила новий, наступний етап в історичному розвитку літературного процесу, відбивши його загальні закономірності та тенденції. Епізодично дослідники – П.Хропко, А.Погрібний, П.Волинський, Н.Калениченко, В.Поважна, Ф.Погребенник, В.Погребенник, М.Нечиталюк – у своїх працях торкалися проблем жанру у творчості окремих письменників. Більш узагальнюючий характер має книга М.Бондаря “Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів” (1986), де у розділі “Ліро-епічні жанри” окреслюється шлях, пройдений літературною баладою другої половини XIX ст.

Єдиною, по суті, працею теоретично-узагальнюючого характеру, в якій розглянуто жанр балади в її історико-літературному розрізі, є монографія Г.Нудьги “Українська балада” (1970), яка і досі не втратила свого наукового значення. Здійснивши велику дослідницьку роботу, широко залучивши історико-літературний фактаж, з’ясувавши специфічні ознаки жанру, автор монографії подав історію балади, поклавши в її основу хронологічний принцип, хоч і зазначив, що в українській літературі найтипівішими є романтична, соціальна, революційна та героїчна балади. Такий підхід нині потребує перегляду, зокрема теза про революційну баладу не має під собою належної естетичної мотивації і логічних підстав, оскільки в один ряд, через коми, подано означення різних рівнів. Хронологічний принцип обумовив і послідовність викладу матеріалу, автор спочатку розглядає первістки жанру та романтичну баладу, потім виокремлює баладотворчість Т.Шевченка, у наступних розділах простежує історію жанру у доробку поетів другої половини XIX – початку XX ст., а в заключному – аналізує баладу XX ст.

Отже, проблема класифікації літературної балади, залишається частково відкритою. Необхідно створити таку класифікацію, яка була б зумовлена не стільки хронологічним принципом, скільки специфічно національними рисами української ментальності, характерними баладному жанру, його історично-мистецькими особливостями, змістово-стильовими ознаками та характером конфлікту, покладеним в основу кожного з творів. Враховуючи розмаїття балад, така класифікація є однією з найскладніших проблем сучасного літературознавства. Виникає необхідність розробити таку класифікацію в еволюційному аспекті, з'ясувати специфічні риси жанру та психіко-національні особливості кожної з груп та підгруп балад, показати динаміку сюжетів і тем, висвітлити основні тенденції становлення жанру в контексті української та світової літератур, врахувати проблеми дифузії жанрів тощо. Отже, актуальність пропонованої дисертаційної роботи бачиться, крім усього вищесказаного, і в тому, щоб на матеріалі доробку поетів XIX ст. дати завершене синтетично-аналітичне дослідження баладного жанру, з'ясувати його місце і роль у літературному процесі. У такому розрізі звернення до розв'язання проблем бачиться доцільним та своєчасним.

Кількість праць, у яких йшлося про балади, свідчить про те, що обрана тема є актуальною і становить значний науковий інтерес, оскільки різноаспектність вивчення жанру одночасно дозволяє простежити тенденції розвитку літературно-історичного процесу XIX ст.

Незважаючи на те, що кількість теоретико-літературних праць, у яких йшлося про баладу, є значною, однак єдиного, загальноприйнятого визначення жанру у літературознавстві досі не існує, хоча більшість дослідників виділяють такі основні типологічні ознаки: сюжетність основи, ліро-епічний характер, динамізм дій, новелістична побудова, специфічність художньо-стильової системи. Баладному жанру притаманні "романтичність" з яскраво вираженим фантастичним елементом, що поєднується з реалістичними тенденціями у другій половині XIX ст. Співвідношення названих елементів неоднакове на

різних етапах еволюції балади, однак “феномен” баладності пояснюється сукупністю основних ознак.

Одним із перших у вітчизняній науці дав визначення балади, розглянувши її як народну епіку, М. Драгоманов у 1875 році: “То пісні епічного змісту, що оповідаючи, звичайно мають за сюжет яку-небудь сумно-ефектну подію”.

Чіткіше визначення подав А. Панів у статті “В шуканнях жанру”: “Це віршові твори з досить виразною фабулою і загостренням сюжету, з великим лірико-емоційним напруженням, гіперболізацією подій і почувань, з великою динамікою дій і, головне, з великою домішкою різної фантастики, що часто кладеться в основу фабули твору”.

Дослідник і перекладач балад Л. Первомайський, відкидаючи обов’язкову фантастичність, називає баладою ліро-епічну пісню, “в якій драматизм події з надзвичайною силою поєднується з епічною об’єктивністю викладу і глибоким ліризмом”. О. Дей визначає жанр балади як “сукупність епічних пісенних творів розгорненої гостро драматичної і трагічної сюжетності, що реалістично художньо узагальнюють виняткові, незвичайні до екстремальності та сенсаційності за своєю внутрішньою конфліктністю життєві події, вчинки та фатальні збіги обставин в особистій, сімейній і громадській сферах, освітлюючи все це з позиції традиційної родинно-побутової моралі, переважно від протилежного стверджуючи та відстоюючи її принципи, чим обумовлені психологічна напруженість сприйняття балад і їх виховна та дидактична дійовість”. Це розгорнуте визначення найбільш повно подає специфічні риси жанру, вказує на основні жанротворчі показники, однак не можна приймати його беззастережно, оскільки йдеться про народну, а не професійну баладу, які між собою близькі, але не тотожні, адже, перш ніж стати здобутком художньої літератури, балада проходить своєрідну еволюцію як жанр фольклору.

Г. Нудьга, даючи визначення балади в “Українській літературній енциклопедії”, зазначає, що це “жанр ліро-епічної поезії фантастичного,

історико-героїчного чи соціально-побутового змісту з драматично-напруженим сюжетом, у якому наявні елементи надзвичайного”.

В.Лесин та О.Пулинець баладою називають “невеликий за розміром сюжетний ліро-епічний твір казково-фантастичного, легендарно-історичного чи героїчного змісту”.

У літературознавчому словнику-довіднику стверджується: “Балади (фр. ballade, від прованс. ballar – танцювати) – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового гатунку з драматичним сюжетом”.

А.Юрисяк зазначає : “Балада – це невеликий розповідний твір віршованої форми з наявністю ліричних (подібно як у поемі) і, крім того елементів фантастики, здебільшого на основі давніх демонологічних вірувань”.

Найбільш вдале визначення жанру, на нашу думку, подає Г.Костюк: “Балада – це невеликий ліро-епічний твір (з переважанням ліричних ознак) з драматично напруженим сюжетом (якщо він є) та елементами незвичайного. Трагізм, драматизм твору здебільшого обумовлені складними психологічними процесами, що проходять у духовному житті ліричного героя”.

Зіставлення та аналіз визначень жанру балади дають підстави стверджувати, що балада – це суміжна змістоформа, утворена на помежів’ях лірики, епосу та драми, яка характеризується такими стійкими ознаками, як сюжетність, фабульність, наявність елементів фантастики, фатальним збігом обставин та лаконічністю викладу.

З’ясовуючи прикметні риси баладного жанру, необхідно відрізнити її від легенди, думки, ліро-епічної поеми, романсу, віршованої новели. Часом досить важко прокласти межу між баладою і легендою. Однак у фольклорі й літературі легенда – народний переказ про життя якоїсь особи та незвичайну подію, оповиту фантастикою та казковістю. Суттєва різниця полягає ще й у тому, що в легенді оповідь тече уповільнено, спокійно, тоді як у баладі набирає гостро драматичного конфліктного характеру. До того ж легенда – прозовий жанр, балада – віршований, хоча в українській літературі зустрічаються поодинокі

зразки балад, написаних ритмічною прозою (балади Л.Боровиковського на народні сюжети, опубліковані в російському журналі “Отечественные записки” 1840 р., кн. 2).

Найбільш споріднена балада з ліро-епічною поемою. Інколи вони так “схрещуються”, що один і той же твір літературознавці називають то поемою, то баладою, як-от “Гамалію” Т.Шевченка чи “Варязьку баладу” Є.Маланюка. Вся увага у баладах зосереджена на кульмінаційних етапах сюжетної канви, щоб з більшою емоційністю і драматизмом подати кульмінаційний вибух, саме тому у баладах здебільшого відсутні експозиція, додаткові лінії тощо. У поемі ж розвиток дії проходить уповільнено, виклад подається послідовно – від початку, через перипетії до кульмінації і розв’язки. Різняться поема й характером сюжету, в якому відсутня фантастика й незвичайність; крім того, поема більша від балади за обсягом.

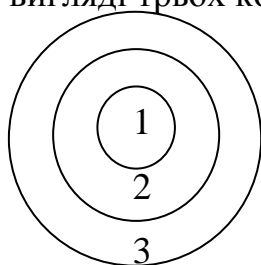
Отже, визначаючи жанр твору, необхідно брати до уваги його змістову основу, композицію, обсяг, кількість персонажів і їх характери, емоційно-естетичну спрямованість і, звичайно, спосіб викладу тексту твору (прозовий, віршовий чи драматичний). Для такого “всебічного й ґрунтовного розуміння дуже багато важать родові та видові ознаки словесного образного відтворення дійсності”. Балада – жанр унікальний, у якому три способи літературного зображення – епічний, ліричний, драматичний – не відділяються різко один від одного, вони взаємодіють, взаємно проникають, переплітаються. Думку про гібридне поєднання трьох літературних родів у баладі висловив ще у 1821 році Й.-В.Гете, який не тільки залишив неперевершені баладні зразки, а й багато розмірковував над таємницями цього жанру. До своєї балади він додає коментар, у якому пояснює, чому його твір справляє враження дуже таємничого, хоча не містить у собі ніякої загадковості чи містики: “...співець настільки глибоко носить в собі повноту свого предмету, своїх дійових осіб, що він сам не знає, як це винести на світ божий. Тому він користується усіма трьома основними видами поезії, щоб насамперед висловити те, що повинно збуджувати уяву і привертати увагу; він може почати лірично, епічно,

драматично; змінюючи за бажанням форми, продовжувати поспішати до кінця або відсувати його все далі”.

Проте в однакових “дозах” ці елементи у баладах не виявляються, в кожному окремому творі один з них домінує над іншим, а балада набуває то епічного, то драматичного, а найчастіше – ліро-епічного характеру. Взаємодія цих складників у баладі ускладнюються явищами міжжанрової дифузії. Поети ХІХ ст., які писали балади, часто переходили жанрові межі, видозмінювали баладні ознаки. З’являлися споріднені з баладами твори – “Русалки” М.Маркевича, “Співець” М.Костомарова, “Пожар Москви” А.Метлинського, “У неділю не гуляла”, “Ой три шляхи широкі”, “Рано-вранці новобранці”, “Ой одна я , одна”, “Ой не п’ються пива-меди”, “У неділеньку та ранесенько” Т.Шевченка, “При відході”, “Золотий лев”, “Марш на Італію”, “Старий жовняр” Ю.Федьковича, “Безталанна” Я.Щоголева та ін. Художніми домінантами у таких творах стали: тяжіння до сюжетності, до екстремальних ситуацій, таємничий тон оповіді, трагічна розв’язка, стислість викладу, народнопісенні образно-тропеїчні засоби. До баладних різновидів, породжених взаємопереплетінням жанрів, відносимо твори з баладними мотивами та інтонаціями, – “Бандурист” Л.Боровиковського, “Хмельницького обступленіє Львова” М.Шашкевича, “Ужас на Русі при зближенні монголів в л[іті] 1224”, “Послідня життя тоска” М.Устияновича, “Човник” В.Забіли, “Марне дождання” Г.Кернеренка, “І вже на тім падолі сліз, дівчино” С.Чернецького, “Не сумуй”, “Не згадуй” М.Старицького та ін. Цим творам характерні такі інтегруючі ознаки: синкретизм елементів романтизму, сентименталізму, реалізму, наявність психологічної вмотивованості, зникнення фантастичного начала, драматизм зображуваних подій, монологічне мовлення, заглиблення у внутрішній світ героя.

Здійснивши системний аналіз жанрової специфіки балад Т.Шевченка, В.Кравченко, крім типових балад, виділила споріднені з баладами твори і твори з баладними мотивами та інтонаціями. Такі перехідні зразки, дещо віддалені від суто баладного осердя, часто з’являлися у творчій практиці поетів ХІХ століття.

Якщо схематично зобразити жанрові модифікації баладних творів у вигляді трьох концентричних кіл, то отримаємо таку модель (Рис. 1.1.):



- 1 – найменше з кіл символізує власне баладу (типову або класичну);
- 2 – споріднені з баладами твори;
- 3 – твори з баладними мотивами та інтонаціями.

Рис. 1.1.

Оскільки ґрунтовно проаналізувати усі літературні баладні різновиди ХІХ ст. неможливо, то зупинимося тільки на найбільш яскравих зразках жанрових модифікацій.

Баладним творам характерні специфічні ознаки поетики, серед яких важливе місце належить образам-символам. Густо “населені” балади деревами і рослинами, звірами і птахами, що виступають носіями символічних значень, умовно виражають сутність якогось явища, наповнюють сюжет драматичним чи трагічним змістом. Канонізованими символами фольклорного походження виступають у літературних баладах тополя, верба, калина, що уособлюють красу і вірність (“Тополя” Т. Шевченка, “Верба” С.Руданського, “Калина” Лесі Українки), символом смутку – явір, береза (“Явір, тополя і береза” М.Костомарова, “Шипітські берези” Ю.Федьковича), довічну материнську скорботу і любов символізує ластівка (“Ластівка” М.Костомарова), у багатьох історичних творах образ коня асоціюється з вісником смерті сина-воїна чи коханого. Неоднозначним є розуміння образу орла, який символізує то сміливого козака, то нелюба-ворога, що розлучив закоханих, то вісника зустрічі розлучених милих.

Специфічній сюжетиті балад притаманна не лише система образів-символів, їй підпорядкована вся своєрідна поетика, вироблена класичною баладою, якій характерна тенденція до економії засобів, користування звичними, апробованими художніми прийомами. Особливості баладної поетики зумовлені самим жанром балад, за своєю природою призначених розповідати про незвичайні, разючі події. Поетика балад характеризується певними сталими

ознаками, до яких відносимо формульні прийоми епічної передачі просторово-часової динаміки: тривалості руху персонажів, місця і часу подій. Зразком побудови за принципом часової послідовності є балада Т.Шевченка “Хустина”:

Мина літо, мина й друге,/ А на третє линуть

Преславнії компаніїці/ В свою Україну.

Виклад у вигляді послідовних, лаконічно викладених епізодів сприяє ширшому відтворенню дійсності, надає твору епічного розмаху, точності і життєвості.

Персонажі балад часто перебувають у дорозі – чумакують, воюють, шукають порятунку від нелюбів тощо. З метою позначення тривалості дії через просторові координати використовується регулярно-числова форма фольклорної троїстості, яка виступає у баладах активним композиційним принципом послідовності, часто виявляючи себе у трикратному повторенні одного слова і несучи основне смислове навантаження. Така фігура майстерно використана Л.Боровиковським у “Марусі” (“*серце б’ється, серце зна, серце щось віщує*”), Я. Щоголевим у “Лоскотарках” (“*страшно в лузі й на долині, страшно в горах, страшно всюди*”). Подібні повтори слів, синтаксичних одиниць, образних стереотипів обумовлюють гармонійну стрункість побудови тексту, акцентують увагу читача на найважливіших моментах. Характерним для поезики балад є звернення до антитези, порівнянь, виразних епітетів, світлокольорових ефектів, що надають рельєфності малюнку. Прикмети поетичного стилю літературних балад ґрунтуються на поетиці фольклорних творів. “Зате заслугою романтиків є увага до звукопису, а взагалі до мелодики вірша, яким найкраще володіли Л.Боровиковський, А.Метлинський, частково М.Костомаров. З їх виступом алітерація і асонанс (також знані у фольклорі) в літературному вірші прищеплюються міцно і широко, по-мистецькому застосовуються згодом у баладах і віршах Т.Шевченком”.

Одним з найбільш поширених засобів поезики балад є зображення втраченої людини (померлої, убитої, загиблої) асоціативним шляхом через приналежні їй предмети, сліди поведінки, особисті речі і т. п. Прийом

розгорненої метонімічності використовуються для опису портрета, для підсилення емоційно-настрєвої функції. Істотну композиційну роль відіграє художня деталь, у баладі вона особливо функціональна, оскільки часто “провокує” дію, концентрує тему, фіксує етапи розвитку характеру. Предметна деталь у баладі композиційно тяжіє до розв’язки, сила її у тому, що вона подається через сприйняття героїнею, як-от, у баладі Т.Шевченка “Хустина”:
Ведуть коня вороного, /Розбиті копита... /
А на йому сіделечко /Хустиною вкрите.

Інколи предмети, що залишилися по їх загиблому власникові, розвінчують злочинця. Речі уже неіснуючої людини загострюють трагізм ситуації. По смерті героя його кінь і зброя, воли і гроші передаються рідним, мимовільно посилюючи експресію малюнка, викликаючи співчуття і спогад про нещасливого героя.

Показ незвичайного, пристрасного, небуденного приводить творців балад до застосування надмірного художнього перебільшення якихось рис людей, ознак предметів чи явищ з метою увиразнення та яскравішої оцінки їх. За допомогою гіпербол передається велич характеру героя (відважність, безстрашся перед смертю тощо), його почуттів. Цій же меті підпорядковано і пейзажі, що відтінюються відповідними гіперболічними епітетами і метафорами. Автори наділяють природу певними рисами, певним смислом, змушують її розмовляти, і в цьому полягає великий емоційний ефект. З цього приводу І. Франко писав: “...поет навмисне завдає труднощі нашій уяві, щоби розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах”. У баладах пейзаж пристосований до характеру подій і часто виглядає паралелізмом, через які розкривається не лише настрій, а й доля героя. Пейзаж, як одна із форм світорозуміння, виступає засобом розкриття внутрішнього стану персонажа, саме тому в баладах романтиків зрідка зустрічається опис річки чи моря без бурі, лісу – без вітру і пугача, степу – без могили і ворона. Подібні описи природи зустрічаємо у Л.Боровиковського, М.Шашкевича, І.Вагилевича,

Т.Шевченка та ін. Через розширене зображення картин природи підсилюється психологічний елемент романтичних творів, однак соціальна балада другої половини ХІХ ст., що розвинулась в добу реалізму, обминає такі пейзажні замальовки.

В основу баладних сюжетів покладено неодноразово повторювані в житті події, тому баладні твори мають здатність легко прикріплюватись до певної місцевості. Автори часто вказують на просторовий аспект дії, подаючи назву рік, міст чи місцевостей. Наприклад, у баладі Т.Шевченка “У тієї Катерини” знаходимо чіткі вказівки на місце перебування і смерті козаків, у баладі І.Франка “Керманич” дія відбувається у водах Черемошу, у “Довбуші” та “Шипітських березах” Ю.Федьковича зустрічаємо назви рік Дністра, Дунаю, Сочави, місцевості Чорногори. Подібна локальна прив’язаність є не тільки посиленням оповідного елемента, а й засобом життєвої достовірності творів. Реальність переростає в об’єктивізм, що виявляється найчастіше у кульмінаційних моментах, оголюючи страхітливість злочину чи трагізм ситуації.

Важливим засобом досягнення художньої образності є використання діалогу (зрідка монологу), що дає можливість не тільки відтворити напруження і боротьбу в сюжеті, а й об’єктивно та лаконічно вести розповідь, чіткіше й точніше окреслювати характери. Жанрова природа балади передбачає несподіванки, що збуджують, хвилюють, привертають увагу. З метою створення такого художнього діапазону і використовується засіб діалогізації викладу, який виступає рушієм дії, особливо ж активно рухає дію словесна сутичка героїв-антиподів.

Драматизації зображення, підсиленню динамізму розвитку подій сприяє також часто вживана форма прямого звертання епічного оповідача до читачів (слухачів), яка одразу ж насторожує акцентуванням на незвичайності подій, фактів. Таке звертання здебільшого супроводжується запитанням (чи й низкою запитань), що згодом отримає відповідь-пояснення, як-от у баладах “Погоня” М.Шашкевича, “Лілея”, “Чого ти ходиш на могилу?”, “Хустина” Т.Шевченка,

“Мати” Дніпрової Чайки. Така форма зачину цілком відповідає типовій для жанру балади раптовості підходу до суті зображення своєрідної “інверсії” в композиції, коли розв’язку перенесено на початок, тобто на місце експозиції. Показовим у цьому плані є початок балади “Мати” Дніпрової Чайки, де низка питань стає поштовхом до розлогої відповіді-оповіді.

У формі питань побудовано вступ до “Тополі” Т.Шевченка, водночас у ньому міститься і пряме звертання автора до слухачів, що створює ілюзію спілкування: “Постривайте, все розкажу, / Слухайте ж, дівчата”.

Завдяки подібним питанням та звертанням до читачів присутність автора у літературних баладах більш відчутна, ніж у народних творах. Настрої автора наявні у схвильованості розповіді, у стриманій чи відвертій симпатії творця балади до її героя. “Чим яскравіше виявляється герой, тим рішучіший перехід автора зі споглядальної позиції на шлях особистого самовиявлення”. Особливо рельєфно окреслюється авторська позиція у ліричних відступах, в яких автор дає настанову, напутність від протилежного, утверджує принципи народної моралі (“Причинна”, “Утоплена” Т.Шевченка).

Зрідка автор зі вказівкою на розв’язку вдається до прямих повчань, як-от Л.Боровиковський у баладі “Чарівниця”, частіше ж авторські думки і судження вкладено в уста героя. Однак дидактичні, моралізаторські елементи – це “відхід від природи жанру: балада не терпить ні прямого ліричного коментування, ні дидактизму, хоча в освітленні героїв і подій є свій повчальний підтекст”.

Літературні балади XIX ст. пропагують гуманістичну народну мораль, найчастіше виводячи її з протилежного, тобто показуючи драматичне і жахливе у житті з метою утвердити ідеали справедливості, гідності у сфері людських стосунків.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ОСВОЄННЯ НАРОДНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ЛЮДИНУ І СВІТ У ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНИХ БАЛАДАХ

У романтичній фольклорній течії, що постала із зацікавлення поетів усною народною творчістю, якому сприяли видання збірників української народної поезії, зібраної М.Цертелевим (“Опыт собрания малороссийских песней”, 1819),

М.Максимовичем (“Малороссийские песни”, 1827; “Украинские народные песни”, 1834; “Сборник украинских песен”, 1849), І.Срезневським (шість випусків “Запорожской старины”, 1833-1838), виокремилася група фольклорно-міфологічних балад.

Не тільки романтики, а й поети другої половини ХІХ століття, творчість яких розвивалася у річищі реалізму, опираючись на фольклор, що органічно всотав первісну міфологію, писали балади, в яких розроблялася й поглиблювалася специфічно жанрова тематика, характерна раннім романтичним творам.

Первісна міфологія, що увійшла до українського фольклору, а звідти і до фольклорної течії українського романтизму, в якій зродилася і літературна балада, неоднорідна. Походження різноманітних мотивів поліхронічне й багатовекторне, тому баладний матеріал фольклорно-міфологічної групи умовно розподіляємо на три цикли: а) твори про кохання, в яких наявні метаморфози та чарування; б) твори, в яких головними героями виступають міфічні та демонологічні істоти; в) нумінозні балади, в яких йшлося про зв'язок людини з потойбічним світом.

Правомірність такої класифікації баладного матеріалу ґрунтується не тільки на наших спостереженнях, вона заснована на основних типах уявлень дохристиянської релігійності праслов'ян і давніх слов'ян, в якій мали місце основні типи уявлень про надприродне. Перший з них – залишкові форми чуттєво-надчутливих вірувань – репрезентований у вигляді **фетишизму** (від португ. *fitico* – зачарована річ), який полягав у мисленно-фантазійному наділенні деяких предметів неживої природи чуттєво-надчутливими якостями; **тотемізму** (від індіанськ. *ot-totem* – його рід), що полягав в уявленнях про кровні зв'язки окремого роду чи племені з певним рослинним чи тваринним “співродичем”; **анімізму** (від лат. *anima* – душа) – найбільш поширених уявлень, заснованих на вірі в існування в тілі людини її двійника. До цього ж типу уявлень відноситься і первісна магія. Природовірство, будучи органічною рисою давніх вірувань наших предків, відбилося у фольклорі та літературі,

зокрема у баладах XIX століття, сюжети яких цементує метаморфоза, внаслідок якої один з героїв (найчастіше дівчина) або й усі персонажі перетворюються у природні об'єкти. Мотив перетворення найчастіше контамінується із мотивом чарування (закляття), оскільки влучно сказане в таких сюжетах слово, супроводжуване магічними діями, має вирішальний вплив на перебіг подій. Чарівниця (ворожка) виступає водночас персонажем балади і персонажем міфу, від її взаємозв'язку з іншими героями залежить результат чаклування, а отже, і баладна розв'язка. Характерною ознакою балад, в яких наявні метаморфози та чарування, є те, що всі перетворення відбуваються після повного життєвого краху героя, що сприймається як його фізична смерть.

Розвиток любовної тематики знайшов свій вияв у баладних творах не тільки в річищі фольклорної, а й особистісно-психологічної течії українського романтизму, однак між ними існує виразна диференціація як у способі художнього відображення дійсності, так і у способі художнього мислення та різночасовості походження. До фольклорно-міфологічної групи входять класичні зразки балад із характерною для них дозою фантастики в осмисленні життєвих подій, сюжетністю основи, трагічністю розв'язки. На другому полюсі, у руслі особистісно-психологічної течії, розглядатимемо баладні модифікації з ліричною домінантою, які дещо віддалені від жанрового осердя. У них переважає сентиментально-романтичний стиль, характерна значна доля емоційності, позиція героя часто “зливається” і ототожнюється з позицією автора. Фантастичний елемент зводиться до мінімуму, а зовнішня подієвість перетворюється на внутрішню напругу почуттів і переживань ліричного героя. Ці твори свідчать про авторський пошук у царині жанру, переакцентацію в його семантиці, поглиблення психологізму. Якщо у фольклорно-міфологічних баладах домінуючим виявився вплив усної народної творчості, то у жанрових модифікаціях особистісно-психологічної течії виразно відчутне суб'єктивно-авторське начало. Та все ж ці баладні твори єднає чимало суттєвих моментів, що виражаються у комплексі образно-стилістичних засобів, які дають можливість віднести їх до одного жанру. Це, насамперед, вибір теми, сталі

поетичні тропи, фольклорна символіка, метафорика, драматизм чи трагізм розв'язки.

До демонологічного циклу відносимо балади, в яких діють міфологічні істоти – русалки, чорти, змії, упирі тощо. У цих творах відлунює другий тип язичницьких вірувань – демонологічний, аналіз змісту якого дає підстави розчленити вірування в найстарших та нижчих рангом богів та вірування в демонів. Якщо перша з підгруп демонологічного типу не відбилася в українських баладах, то друга не зникла безслідно, а, взаємодіючи з пізнішими віруваннями, донесла свій архаїчний зміст до наших часів, завдячуючи не тільки науковим працям з міфології та публікаціям фольклорного матеріалу, а й літературним баладам, які частково доносять до читача і сам міф, і авторське прочитання його. У них часом важко розрізнити, що є елементом міфу, а що художньою фантазією поета, однак незаперечним вважаємо одне: витоки цих творів – у передхристиянському релігійно-світоглядному корінні духовного світу українців.

У окремий цикл вперше виділяємо нумінозні балади, тобто ті, в яких йдеться про зв'язок людини з потойбічним світом. В умовах тоталітарного режиму дослідники підкреслювали, що нумінозні (сакральні чи містичні) балади характерні для буржуазних західноєвропейських літератур, тоді як “такий тип балади в українській літературі не знайшов місця”. Високо поцінуючи ерудицію автора, не можна не зауважити, що непоодинокі зразки такого типу все ж наявні в українській літературі (“Поцілунок”, “Великодня ніч” М.Костомарова, “Сон-трава”, “Вороні коні” М.Маркевича, “Упир”, “Вечорниці”, “Хрест на горі” С.Руданського та інші). Містичні балади, існуючи в українській літературі “de facto”, не були визнані в ній “de jure”.

Твори про кохання, в яких наявні метаморфози та чарування

Літературна балада XIX століття зростала на ґрунті усної народної творчості, що в свою чергу живилася міфологічними джерелами, тому для цих первнів – первісної міфології, українського фольклору і літературної балади – характерні гармонійна узгодженість, взаємодоповнення, резонанс тем та форм

поетичного мислення. Баладам першого циклу фольклорно-міфологічної групи, в яких наявна метаморфоза і чарування, властива велика питома вага фантастики, що коренями своїми сягає не тільки первісної слов'янської міфології, а й і українського фольклору, в яких поети-романтики вбачали ідейно-естетичний зразок, джерело народності, вияв національного духу. У реальність, відтворену в баладі, вриваються впливи інших світів, персоніфіковані або безособові, з'являються антропоморфічні образи, демонологічні сили. Елементи фантастичного у романтичній баладі XIX століття розростались, оскільки несли значне ідейно-художнє навантаження – підсилювали сюжетну експресію, загострювали трагізм, досягаючи незвичайності, романтичності картин. Цьому завданню підпорядковані у баладах фантастичні перетворення людини в природні об'єкти.

Метаморфози сягають первісних анімістичних уявлень, що ґрунтувалися на основі найдавнішого розуміння зв'язку людини з природою. Фантастичні перевтілення, приміром, дівчини – у тополя, вербу, калину, квітку чи пташку, засновані на давніх образах-символах, що відбивають погляди українців на світ, об'єктивовані у міфічних, релігійних, соціально-психологічних уявленнях, ідеалах, обрядах, звичаях. У народному світорозумінні склалися певні стереотипи перетворень, що відбилися і в літературній баладі: у квіти братики-й-сестрички перетворюються брат і сестра ("Брат з сестрою" М.Костомарова), у ластівку – нещасна мати ("Ластівка" М.Костомарова), стає вербицею закохана сестра ("Верба" С.Руданського), у тополя перевтілюється дівчина, зазнавши нещасливого кохання ("Тополя" Т.Шевченка, "Тополя" С.Руданського, "У широкому полі стояла тополя" Ю.Федьковича).

Сюжети цих балад засновано на різновиді уособлення – антропоморфізмі, суть якого полягає в уподібненні предмета людині або наділенні його людськими якостями. Антропоморфізм – поняття широке, тому зосередимо увагу лише на тому його сегменті, в основі якого лежить своєрідна трансформація людини в об'єкт флори чи фауни, опустивши ті сюжети, в яких

персонаж перетворюється у якусь міфічну істоту, наприклад, русалку, вовкулаку тощо.

На антропоморфізмі фольклорно-міфологічного походження побудовано балади М.Костомарова, які мають своєрідний програмовий характер. У них ставилася мета практичного втілення теоретичних положень вченого, що вносило певний елемент схематизму. Обстоюючи самотність українського етносу, М.Костомаров був переконаний, що народ є посередником між історією, мистецтвом і літературою, а міфологія виступає єдиною ланкою між поезією і наукою. Положення, що міфологія – це першооснова літератури, М.Костомаров обґрунтовував у своїх наукових працях “Про історичне значення руської народної поезії” (1843), “Слов’янська міфологія” (1846), “Декілька слів про слов’яно-руську міфологію в язичницькому періоді, переважно у зв’язку з народною поезією” (1872), рецензії на збірник “Малоросійських народних переказів і оповідань” М.Драгоманова (1877) та ін. За Костомаровим, міфологія виступає “необхідною умовою і початковим матеріалом будь-якого мистецтва, його арсеналом і підґрунтям”, тому з міфології поет черпав не лише мотиви і образи, а й знаходив у ній архетипи власної творчості.

Свою міфологічну концепцію М.Костомаров намагався ілюструвати баладами. Показовою у цьому плані виступає балада “Брат з сестрою”. У “Слов’янській міфології” вчений подав ряд метаморфоз, серед яких під № 9 міститься та, що покладена в основу його балади “Брат з сестрою”: “Юнак, довго знаходячись на чужині, женився і довідався, що дружина його – рідна сестра; обоє перетворились у квітку, що по-великоруськи Іван-та-Мар’я, а по-українськи брат з сестрою (*viola tricolor*): брата означає синій колір, а сестру – жовтий”. Відомо, що у “Современнику” за 1859 рік була вміщена стаття М.Костомарова про інцест “Легенда про кровозмішання”. Цю ж тему уже в поетичній інтерпретації розробляє автор у творі “Брат з сестрою” (1848), що побачила світ у виданому Д.Мордовцем збірнику.

М.Драгоманов, І.Франко, Ф.Колесса вважали цей фольклорний сюжет мандрівним, перейнятим українцями від південних слов’ян, а точніше від

болгар, що вели довготривалу боротьбу з турецькими поневолювачами. Не заперечуючи такого аспекту бачення, зазначимо, що типологічна подібність ситуацій сприяла появі стереотипних творів. Оскільки Україна теж потерпала від татарських наскоків, то не варто відкидати й гіпотези про самостійне виникнення цього сюжету в українському фольклорі. Важливо, що і в народних українських баладах, і у творі М.Костомарова йдеться саме про навалу татар, а не турків, як у фольклорі історичного пласту балканських народів.

У баладі М.Костомарова опізнання братом сестри відбувається на грані інцесту, який суперечить народній етиці й моралі. Кровозмішання усвідомлюється автором як гріх, кара Бога, у рядках: “Чи ж се Бог нас покарав, що брат сестри не пізнав?” – відчутне нашарування християнської, а можливо, й дохристиянської моралі.

Таке ж розуміння кровозмішання подане у сербських баладах:

Не можи ми закон поднијети,
Небо би се ведро растворило,
А из неба паднуло каменье,
Убило би и мене, и тебе.

або:

Бе се ведро небо проломило,
Сја јан мјесец пао на земљицу.

Ця балада несе в собі відблиск давнього міфологічного світогляду, адже брат – “синій цвіт” і сестра – “жовтий цвіт” символізують творців світобудови – Воду і Вогонь. У давніх приказках вони виступають нерозлучною парою: “З вогнем не жартуй, воді не вір”, “Вогонь і вода добрі служити, але лихі панувати”. Господиня Всесвіту Вода найчастіше символізувала силу дівчини й жінки, а Вогонь уявлявся людиноподібною істотою чоловічої статі: “Вогонь – цар, а Водиця – цариця”, “Вогонь і Вода – брат і сестра”, “Вогонь – біда, а без Вогню і без Води – ще більше біди”. Як бачимо, у баладі ці поняття взаємозамінні (вода = брат, сестра = вогонь), але суть залишається одна: цей твір є уламком гімну світотворення, що присвячений шлюбові Води і Вогню.

Це підтверджується і давнім звичаєм українців – саджати братики-й-сестрички на могилах поряд з іншими тотемними рослинами.

Подібне трактування – вогонь-жінка, вода-чоловік – зустрічаємо і в народному сербському звичаї, описаному О.Потебнею у праці “Про деякі символи в слов’янській народній поезії” (1860). У велику посуху водять селом дівчину “Додону”, оповиту квітками і травами, на яку господині відром виливають воду. Подруги ж дівчини у цей час ніби змагаються, хто швидше обіллє її водою – Облак (хмара=юнак) чи реальна господиня. Тут же зазначено, що хмара в сербських піснях символізує нареченого і наведено рядки, які підтверджують цю думку: “Надвисе Облак из-над дівожак” або “Облак се вије по ведром небу и лепи Ранко по белом двору”.

М.Костомаров інкорпорував у текст балади ключові рядки з народної пісні, що подані курсивом, подібних запозичень у творчому доробку поета небагато, але всі його твори позначені наслідуванням “духу” фольклорних пісень. Авторська ж позиція виявляється у співчутливому ставленні до головних персонажів, відтіненому порівняннями (дівчина – “молодая, як травиця, рум’яная, як зірниця”), епітетами (юнак – “утворний”, “статний”, “бойкий і придатний”), словами зі зменшувально-пестливими суфіксами (“господинька”, “козаченько”, “Івасенько”, “дівчинка”); і навпаки, експресивно-емоційна лексема “татарюга” зі згрубіло-збільшувальним суфіксом вказує, як і означення “злі” (татари), на негативне ставлення автора до нападників. З метою створення історичного колориту М.Костомаров ввів у текст архаїзми: “кармазинні жупани”, “сап’яни”, “басани”, “форботи” тощо. Часто вживані конструкції з постпозитивними означеннями, які служать засобом перенесення на них фразових наголосів, як-от: “Наступають орди ханські, /Палять села християнські.” Анафори-заперечення (типу: “що ні тата, ані нені, ані хати, ні постелі”), чергування авторської розповіді і діалогів, різноритмічність частин наближають баладу М.Костомарова до народних зразків з їхньою гнучкою ритмікою, чистотою тону і безпосередністю. Історик за фахом, поет створив поліфонічну за звучанням баладу, в якій фольклорне начало переломлюється

крізь призму авторського світосприйняття, створюючи узагальнену картину життя Київської Русі. Кінцівка твору набирає гостро трагічного забарвлення, бо, як справедливо зазначив П.Хропко, “трагедія цих двох людей – це трагедія всієї української землі, пограбованої, сплюндрованої, вкрай змученої безкінечними ординськими розбоями”.

Своєрідну власну інтерпретацію народних переказів про братики-й-сестрички подали у баладах М.Бачинський (“Братчики”), Я.Жарко (“Братки”), Т.Романченко (“Іван та Мар’я”), Г.Кернеренко (“Іван та Мар’я”). Характерно, що ці твори мають спільні фольклорні протомотиви і прообрази та засновані на метасихозі, тобто вірі у можливість посмертного переходу людської душі в різноманітні форми живої природи, зокрема у рослину, птаха чи звіра. Так негідна поведінка дівчини з балади М.Бачинського, яка приймала двох братів, а “сама третього кохала“, спричинилася не тільки до загибелі братів, що “оба разом в чистім полі /Лягли головою”, а й дівчини, яка “В гай квіток нарвати /Вийшла та вже не вернулась“. Після смерті перетворилися брати у квіти, що дивилися “на себе оком не любови, /А зависти жовтим цвітом“, а гріхозна дівчина, ставши білою трояндою, хоч по власній загибелі, примирила їх обох:

...А братчики / К собі похилилися,
Обнялись, поцілувались – / І троянда біла
Пахучая од радости, / Од сліз заніміла.

В основу твору М. Бачинський поклав характерну для народних балад ідею “бумерангу злочину”: навмисна людська підлість спричиняє смерть і самої зловмисниці.

У творі відчутна стильова манера фольклорно-міфологічних балад Т.Шевченка, до яких відносимо сім із восьми жанрових зразків (виняток – “У тієї Катерини”). З них до циклу “метаморфозних” зараховуємо чотири класичні балади – “Лілея”, “Тополя”, “Коло гаю в чистім полі”, “Чого ти ходиш на могилу?..”

Сюжетною основою першої з них послужила народна балада про перетворення людини у квітку, варіант якої був записаний Т.Шевченком у його

власному альбомі (цей же фольклорний мотив, як уже зазначалося, став творчим імпульсом до написання балади М.Костомарова “Брат з сестрою”). Вдавшись до фольклорної генетичної першооснови, поет розробляє сюжет по-новаторськи: творчо переосмислює образ головної героїні, нарощує психологічний струмінь, посилює соціальну мотивацію, сполучає воедино реальне і фантастичне. “Лілея” написана у формі монологу-сповіді, це своєрідна ретроспекція у минуле героїні. Весь твір – глибоко лірична оповідь про трагічну долю дівчини-лілеї. Не можна не пристати на думку Ф.Пустової, яка зазначала, що “Лілея” – “твір неповторного ліричного виду, який виник на ґрунті органічного засвоєння і модифікації народної балади й ліричної пісні. Він становить цікаве явище не тільки в творчій біографії Шевченка. Це перший зразок в українській літературі підпорядкування фольклорної фантастики потребам реалістичного письма, зразок, який знайде найблискучіше продовження в “Лісовій пісні” Лесі Українки”. Автор через вікно фантастики заглядає у реальність, моделюючи її у непривабливих проявах-картинах: мати-покритка привела від пана байстря, а сама від сорому й ганьби померла; пан, рятуючись від гніву кріпаків, утік, покинувши дівчину напризволяще; розлючені селяни, прийнявши її за панську коханку, “довгі коси / Остригли, накрили / Острижену ганчіркою / Та ще й реготались”. По-новому розробляє поет і фольклорний мотив перетворення людини у природний об’єкт. Якщо у романтичних баладах попередників метаморфоза відбувається на останній грані життя, то у творі Т.Шевченка дівчина, яка не може збагнути серцем і розумом людських катувань, “умерла зимою під тином”, і тільки весною, тобто після фізичної смерті, воскресла і процвіла „Цвітом при долині, / Цвітом білим, як сніг, білим”, бо правда, краса та чистота, які уособлює образ лілеї, – вічні.

Дівчина, не віднайшовши щастя у реальному жорстокому світі людей, переноситься у чарівний світ природи, де намагається осягнути і пояснити, можливо, не стільки Королевому Цвіту, скільки самій собі, причини власних страждань. Лілея – це образ-емоція людського болю. Її суцільний монолог-медитація, перерваний єдиною фразою-відповіддю Королевого Цвіту (“Я не

знаю...”), таврує людську байдужість і несправедливість, змушує читача задуматися над власною черствістю та байдужістю.

Здається, автор у творі повністю розчиняється, самоусувається, однак його співучасть і співпереживання відчутні у риторичних зверненнях і питаннях, ставлення до героїні виразно засвідчують нестягнені прикметникові форми у сполученні з іменниками зі зменшувально-пестливими суфіксами (“білеє, пониклеє личенько Лілеї”), повторюване означення “білий”, тобто чистий, непорочний, підкреслює невинність дівчини-квітки. Балада за обсягом невелика, тим більше вражає багатство її художньо-виражальних засобів, які сприяють всебічному вмотивуванню поведінки головної героїні: напружено-тремтливий душевний стан її передано з допомогою повторення дрижачого *-р-* (“Остригли, накрили /Острижену ганчіркою”); лагідність і доброту вдачі відтінено алітерацією приголосного *-л-* (навіть у назві, що асоціюється з дівочим іменем Лілія, із п’яти звуків – два *л*). Методом контрасту, що домінує у баладі, акцентовано на несправедливості реального світу: у житті люди ненавиділи й знущались із дівчини, а згодом, коли вона перетворилась на чарівну квітку, вони, “мов на диво”, на неї дивились. За влучним виразом В.Кравченко, “поетика балади являє собою концентрацію виражальних засобів”.

Символічний образ лілеї-дівчини зустрічається у європейських баладах – чеха К.Ербена (“Лілея”), поляка А.Міцкевича (“Лілеї”), німця Е.Гейбеля (“Багач із Кельна”). Кожен з митців, ідучи власним шляхом творення образу, відштовхуючись від національних традицій, трактував його по-різному, хоча дослідники і намагалися відшукати точки дотику з баладою Т.Шевченка. Однак важливо підкреслити, що твір українського поета, маючи глибинне гуманістичне спрямування, вирізняється складністю і широтою поставлених у ньому проблем: взаємин людини і суспільства, краси і потворності, добра і зла. Автор утверджує дорогі йому морально-етичні ідеали, протиставляючи їх жорстокості антилюдяного світу. Образ головної героїні балади Т.Шевченка соціально обґрунтований, глибоко ліричний, національно рельєфний. Певно,

тому шведський славіст Альфред Єнсен у монографії “Тарас Шевченко. Життя українського поета” зазначав, що балада “Лілея” є “витвором високого мистецтва”, і коли б поет у своєму житті написав би тільки цей твір, то й тоді здобув би світову славу.

Якщо у “Лілеї” автор прямував шляхом від фантастичного до реального, тобто від метаморфози до правдивої оповіді про історію життя дівчини, то у “Тополі” він обрав зворотний шлях: від конкретної життєвої ситуації до фантастичного перетворення. Рання балада Т.Шевченка “Тополя” була написана 1839 року у Петербурзі, а надрукована у “Кобзарі” (1840) з присвятою П.Петровській – молодшій сестрі художника П.Петровського, у виконанні якої поет любив слухати українські народні пісні. Намальований олівцем етюд “Тополя” (1839) Т.Шевченко теж присвятив П.Петровській. У наступних виданнях “Кобзаря” присвяту було знято.

В основі сюжету переплелися кілька народнопісенних мотивів, серед яких домінує мотив метаморфози, що виступає кульмінаційним і завершальним. Суміжні – соціально-побутовий (дівчина протистоїть шлюбові з багатим нелюбом) та мотив звернення до ворожки і чар, щоб викликати милого, – теж пов’язані з народною поезією. І хоча мотиви балади запозичені з фольклору, поет створив високохудожній новаторський твір, позначений глибоким ліризмом і авторським світосприйняттям. За словами Ф.Колесси, “користуючись українським фольклорним матеріалом, Шевченко створив таку наскрізь оригінальну згармонізовану і високоартистичну цілість, що “Тополі” можна сміло зачислити до архітворів баладної поезії в світовій літературі”.

Пейзажне обрамлення балади навіває відповідний емоційний настрій; вступна частина з нагнітанням запитань (“Стан високий, лист широкий -/Нащо зеленіє?... Хто ж викохав тонку, гнучку /В степу погибати?”) збуджує цікавість; порівняння тополі з сиротою, що “на чужині гине”, настроює на співчутливу тональність, здійснюючи емоційно-вразливий вплив на читача. Складна анафора, що полягає у перехресному повторенні початкових словосполучень у рядках (“Якби знала, що покине...”), підсилює тривожне передчуття, а

повторюване словосполучення вивершує цей уривок, даючи можливість людській уяві завершити неповне речення і продовжити усічену думку.

Автор відтворив співзвучні між собою картини природи і людського життя, які ніби акомпанують одна одній: при зустрічах закоханих щебече “Соловейко в лузі на калині”, коли ж дівчина, “як сирота, білим світом нудить”, залишившись самотньою, то й “не щебече соловейко /В лузі над водою” і навіть”...сонце світить – / Як ворог сміється”. Художній паралелізм не сприймається як винятково художній засіб, бо органічно вливається до структури образу. Дихотомія людських почуттів подана у площині двох різних, але взаємопов’язаних і взаємозумовлених часових аспектів: розповідь про щасливе минуле (діахронічний) і нещасливе теперішнє життя, що пояснює і майбутнє (синхронічний аспект).

Поет використовує різні форми викладу: діалоги, що виступають елементом драматизації; емоційно-наснажений монолог-пісню (“Плавай, плавай, лебедонько”); оповідальність, яка дещо деформована потужним ліричним струменем, постійно відчутним у авторських ліричних відступах, у схвильованості розповіді, у відвертій симпатії творця балади до героїні. Народнопоетичний сюжет Т.Шевченка розробив по-новому, надавши конфлікту соціального звучання. Більше двох років дівчина чекала козака, що загинув на війні, а мати, лишаючись байдужою до доньчиного горя, намагалася віддати її заміж за старого багача.

Цікаво, що О.Потебня, аналізуючи зміст приспіву народної купальської пісні, полемізує з М.Костомаровим з приводу таких рядків:

Стояла тополя край чистого поля,
Стій, тополенько, не розвивайсь,
Буйному вітроньку не піддавайсь...

У дослідженні “Про історичне значення руської народної поезії” М.Костомаров зазначив, що на Зелену неділю “дівчата вибирають одну із своїх подруг, прив’язують їй руки вверх до палки і водять по слободі і полю”, співаючи вище наведений приспів. Принагідно він вказував, що у пісні “на

тополі часто зображується сокіл”. М.Костомаров, за словами О.Потебні, “знаходить тут міфологічність: в “не розвивайсь”, дівчию ніби хочуть утримати від перетворення в тополю; “не піддавайсь” змушує припустити, що силі вітру приписувалось саме перетворення”. Далі О.Потебня висловлює власне міркування про те, що гра тут є лише відображенням поетичного змісту заспіву, а слова “не розвивайсь” і “не піддавайсь” за змістом ототожнив з “вийти заміж”.

Розбіжність у трактуванні символічного значення образу дівчини-тополі, як бачимо, суттєва, однак переведемо ці міркування вчених у площину балади Т.Шевченка, в якій відбулася метаморфоза дівчини в “тонку, гнучку” тополю.

Пісенні слова “не піддавайсь” (у розумінні Потебні – “не йди заміж”) – це моральна установка дівчини, яку мати “за старого, багатого нищечком єднала”. Адже дівочі благання цілком співзвучні з обговорюваними рядками: “Не хочу я панувати, / не піду я, мамо, / Рушниками, що придбала, / Спусти мене в яму”. Вірно кохаючи козака, дівчина “сохла і мовчала”, а згодом вдалася до ворожки з проханням: “Коли нежив чорнобривий, / Зроби, моя пташко, / Щоб додому не вернулась...”. Бабуся-ворожка, співчуваючи дівочому горю і пам’ятаючи власне дівування, радить дівчині, що робити.

Традиційна фольклорна форма троїстості знаходить у баладі Т.Шевченка вельми оригінальний вияв 3х3. Спочатку подано деталізований монолог-пояснення ворожки, що розповідає дівчині, як приймати зілля: 1) “Випий трошки сего зілля”... 2) “...а як стане / Місяць серед неба, / Випий ще раз”. 3) “...не приїде – / Втретє випить треба”. Далі старенька теж у певному порядку подає наслідки виконуваних дій:

- 1) “За перший раз, як за той рік, / Будеш ти такою”;
- 2) “А за другий – серед степу / Тупне кінь ногою...”;
- 3) “А за третій... моя доню, / Не питай, що буде”.

Втретє автор використовує принцип троїстості, ілюструючи його діями дівчини. Регулярно-числова форма трикратності виступає у баладі активним композиційним принципом подієвої послідовності.

Подібну функцію виконує і п'ятиразове повторення дієслова-присудка “рости” та нагнітання прислівника-обставини ”вгору”, що ніби прискорюють ріст тополі, яка стала “Тонка-тонка та висока – / До самої хмари”. Високий зріст необхідний дівчині для того, щоб подивитися “за синєє море”, бо “по тім боці – моя доля, по сім – моє горе”. Вода, що здавна виступає посередницею між білим світом і світом померлих, символізує у баладі нездоланну перешкоду до щастя.

Перетворення дівчини в тополю розглядаємо тут як останній засіб самозбереження, що має на меті підтримати життя, яке інакше обірвалося б від страждань. У реальному житті настала б фізична смерть, у поетичному творі її замінила метаморфоза.

Поет майстерно поєднав у “Тополі” реальне, типове для тогочасної дійсності і нетипове, фантастичне, що служить фоном для відтворення соціального конфлікту. У баладі відсутні елементи містики, романтичних жахів, бо, як зазначив І.Франко: “Здорова, світла і чоловіколюбна натура нашого поета відверталася від того огидного виплоду темноти та ненависті до природи людської... І коли поет змалюванням дерева-сироти в степу з самого початку зумів збудити співчуття, то співчуття те зміцнюється ще змалюванням стану бідної покинутої дівчини. На збудження сього щиролюдського співчуття, а не на викликання страху, моторошності, поклав Шевченко головну вагу в своїй баладі”.

Поширена вступна частина, розлога передкульмінаційна розповідь, ліричні відступи, характер конфлікту наближають “Тополю” до ліро-епічної поеми.

Якщо баладна героїня Т.Шевченка протистояла до кінця, то головною метою обрядодії на Купала, описаної М.Костомаровим, все ж було шлюбне єднання, тому “не піддавайсь”, трактоване О.Потебнею, як “не йди заміж”, залишається справедливим у баладних ситуаціях. Міфологічне походження образу-символу, за М.Костомаровим, видається більш виправданим. До цього схиляють і позбавлені категоричності міркування О.Потебні, які свідчать про

неабиякий такт вченого: “Якщо ж і є міфологічність, то вона складає більш глибоке, зовсім непомітне нашарування”.

Цікавою щодо вище наведених міркувань видається записана Лесею Українкою купальська пісня “Ой казала мені мати”, в якій дочка не погоджується виходити заміж, бо мати погрожує віддати її за нелюба – спочатку за маляра, потім за гончаря, коваля, дігтяря. На всі материні пропозиції дівчина тричі відповідала: “Не дай мене, моя мати, ой не дай!”. Лише коли пообіцяно видати заміж за писаря, юнка радісно відповідає: “Оддай мене, моя мати, ой оддай! Писар листи пише й дитину колише”. Отже, у купальській жартівливій пісні, коли йдеться про заміжжя з нелюбом, теж зафіксовано відмову, але пісня закінчується щасливо, бо фольклорна героїня дочекалася бажаного.

Специфіка баладного жанру передбачає драматичну чи трагічну розв’язку, тому образ-символ тополі, що ґрунтується на метаморфозі, набуває трагізму реального становища, як, наприклад, у баладі Т.Шевченка “Коло гаю в чистім полі”, написаній на Косаралі 1848 року. У творі поєднано два мотиви: отруєння дівчиною зрадливого парубка і перетворення її на тополя. Народним прообразом балади є пісні “Ой не ходи, Грицю” та “Ой у полі дві тополі”. Зробивши закоханих сестрами, Т.Шевченко емоційно поглибив і психологічно вмотивував конфлікт, опрацювавши його у морально-етичному плані.

Початок нагадує ранню баладу, але якщо у “Тополі” після подібного вступу оповідач обіцяє розкрити символічний образ, то у баладі, написаній на засланні, відразу подано тлумачення образів: “Ото сестри-чарівниці – отії тополі”, що цілком відповідає типовій для цього жанру раптовості підходу до суті зображення. Поет не наводить традиційних для романтизму образів чарівниць, а заглиблюється у психологію вчинку сестер, які отруїли козака, що “...Лицявся то з тією, / То з другою любо... Поки...в яру увечері / Під зеленим дубом / Не зійшлися усі троє”. Гріховне кохання Івана породило злочин, який обертається смертю і для його виконавиць. Автор підкреслює, що на отруєння дівчат штовхнуло велике справжнє почуття, а по смерті парубка їх мучило

сумління, “Бо сестри ходили / Що день божий вранці-рано /Плакать над Іваном,
/ Поки самі потруїлись”....

Розкриттю пристрастей підпорядковане пейзажне обрамлення, що несе емоційно-сміслову навантаженість. Важливим штрихом до характеристики образів отруйниць є зображення асоціативним шляхом через сліди їх поведінки у житті, адже, як зазначає поет, сестри-тополі “...гойдаються, / Мов борються в полі”. Ця художня деталь особливо функціональна, бо концентрує тему, акумулює почуття. Трагізм становища підсилюється і повтором дієслів у заключних рядках, де вказано, що тополі “І без вітру гойдаються, / І вітер гойдає”.

На відміну від “Тополі”, ця балада написана у більш стриманій манері, поет відмовляється від виявлення свого ставлення до подій і персонажів, виступає ніби стороннім, спокійним оповідачем того, що сталося. Кінцівка твору звучить як своєрідний синтез гіркої досвіду героїнь, як пересторога і водночас у ній чітко визначено народну морально-етичну установку на добро і зло. Повіствуючи про страшні прояви пристрастей, балада вчить стримувати їх, усвідомлювати можливість тяжких наслідків, застерігає перед вчинками, що несуть кривду, нещастя, смерть.

Т.Шевченко підкреслював реальне значення символу, вільно оперуючи ним, конкретизував його. Образ-символ тополі зберігає здатність до семантичних нашарувань, автор надає йому особливих рис оригінальності та неповторності, збагачуючи художні форми трансформації життєвих реалій. І хоча у цій баладі змінено характер символіки (у порівнянні з “Тополею”), але основний зміст її залишається пов’язаним з фольклорними уявленнями про те, що зло і зневага народної моралі будуть жорстоко покарані, а всякий аморальний вчинок обернеться проти його виконавця.

Символічне значення образу тополі підсилювали часто вживані у творчості Т.Шевченка порівняння: “Як тополя стала в полі, при битій дорозі” Катерина з однойменної поеми; “Про тополю, лиху долю” співає кобзар у

“Перебенді”; “Ганна кароока, як тополя серед поля, / Гнучка та висока”/ (“Утоплена”); “Мов тополя виростає – Світові на диво” (“Княжна”).

Отже, зіставивши народну гру, обрядодію на Купала, фольклорну пісню і балади Т.Шевченка “Тополя” та “Коло гаю в чистім полі”, переконуємося у множинності символічних значень образу тополі, оскільки породжені вони різноманітними життєвими реаліями. З такої точки зору очевидна справедливість трактування образу-символу як М.Костомаровим, так і О.Потебнею, адже за кожним залишається беззаперечне право на власне розуміння, тим більше, що і сприймати, і трактувати символічне значення слів можна, як зазначав О.Потебня, не лише у визначеності, а й у безмежності обрисів.

Імовірно, що балади Т. Шевченка та народні повір'я, які побутували на Буковині, дали творчий імпульс до написання двох однойменних балад “Шипітські берези” Ю. Федьковичу. У першій з них, що розпочинається словами “Се що за новітна знов гія?”, наявна метаморфоза: закохані у гуцульського опришка Юрія Гінду, дівчата, отруївши одна одну, перетворилися у гнучкі білі берези (у народній символіці – це символ суму, печалі та страждання). Вдень шелестять вони своїм віттям, а вночі знову стають дівчатами. Таке взаємоперетворення характерне і для другої з однойменних балад, в якій об'єктом уваги і любові сестер виступає інший гуцульський опришок – Іван Добошук. Ця балада значно більша за обсягом, оскільки в ній подано розгорнену мотивацію дій персонажів. У вступі чітко окреслено часопросторовий континуум, який надає баладі інформативної точності та життєвої реалістичності. Події відбуваються на Буковині, поблизу гуцульського села Шипіт, де протікає гірська річка Сочава – “За Шипотом гра Сочава, / Розбива пороги”; час дії – ніч, “місяць сходить, / Ясний, срібноногий”. Берези стають сестрами нічної пори, а на світанку перетворюються у дерева. Ніч сприймається як своєрідне часове пограниччя, лімінальний час, а берег річки, тобто водойма, виступає лімінальним простором, де відбувається багаторазове перетворення, що, на нашу думку, належить до жанрових авторських новоутворень у загальному мотиві, оскільки подібних зразків не зустрічаємо ні

у фольклорному, ні в літературному фонді баладних сюжетів (такі метаморфози властиві жанру казки).

У творі виразно відчуваються ремінісценції Шевченкових балад “Коло гаю в чистім полі” (порівняймо: у Шевченка опис тополь, які “і без вітру гойдаються і вітер гойдає” з описом берез у Федьковича: “Одна в сей бік хитається, / Друга в той бік тихо”) та “Утоплена (порівняймо: у Шевченка “Хто се, хто се по сім боці”... та у Федьковича: “Перекинуться дівками / Та ну собі в коси! / Упилються, шатаються, / Рвуть собі волосся”). Ця подібність виявляється не тільки в описах чи на рівні звукопису, а й у ліричних відступах. Шевченкова засторога у ліричному вступі, яким розпочинається “Катерина” (“Кохайтесь, чорнобриві, та не з москалями”) перефразована поетом: “Не кохайтесь з опришками, / Бо здасться на горе” та “Ой кохайтесь, мої сизі, / Кілько серцю воля, / Лиш з опришком не кохайтесь / Ніколи, ніколи!”.

У цій баладі Ю.Федьковича наявна контамінація двох фольклорних мотивів – чарування циганки-ворожки та перетворення дівчат у природні об’єкти.

Поєднання цих же мотивів покладено в основу балади Ю.Федьковича “Рожа”, якій дано авторську дефініцію “іранська казочка”. Події у ній оповіті чаром таємничості, починаючи з інтригуючого вступу – розмови дівчат про незвичайну подію, про яку згодом розповість їм “гуцул з Кедрова”, і закінчуючи драматичною розв’язкою, де поет ніби обґрунтовує походження фольклорного символу – квітки рожі. Авторська оповідь, вкладена в уста царського стрільця, забарвлена гуцульським діалектом, відзначається невимушеністю, легкістю та задушевним ліризмом, у ній вгадуються реальні життєві ситуації, стосунки, почуття. За наказом лютого царя, хлопця, в котрого закохалася царівна, було вбито і поховано “на охаблищу” – роздоріжжі, яким щодня гнали на пашу буйні стада. Кожен, хто минав розпуття, повинен був кинути на могилу тернову гілку. Дівчину до глибини душі обурювало, що над дорогою могилою щодня збиткуються, тому і вдалася вона до ворожки. Чарування бабусі, батько якої був “архімагом”, супроводжувані піснею царівни

з “Ценд-Авести”, що набуває характеру внутрішнього голосу чи слухових галюцинацій, перетворили дівчину у прекрасну квітку, яка “так і вкрила / Ту стрілецьку вбитую могилу”, захистивши її від людської наруги.

Поет, komponуючи сюжет, скористався одночасно кількома джерелами: іранськими легендами, українським народнопісенним матеріалом, відчуваються наслідувальні інтонації балад Т.Шевченка, зокрема у молитві царівни Рожі та пісні дівчини з “Тополі”.

Найчастіше високе почуття всепоглинаючої любові і смерть виступають нерозлучною парою і в баладах кінця ХІХ століття. Так, у спорідненому з баладами творі Лесі Українки “Калина” мила-жалібниця, на прохання вмираючого козака, перетворюється в калину, щоб прийняти ранішні роси на свої коси, щоб сонце припікало її віти, а не коханого. У такому контексті цілком виправданою постає індексація О.Потебнею слів одного ряду уявлень: калина – горіти – любити і мороз – сум – турбота, адже й у тексті “калинонька цвіте на морозі”, тобто цвіт її прибитий морозом, асоціативно дівоче кохання – смертю козака.

Ботаноморфні перетворення головної героїні зустрічаються у баладах значно частіше, ніж зооморфні перевтілення, зразки яких у літературі поодинокі. Символічний, туманно-натяковий образ дівчини (чи дружини), яка, перекинувшись з туги за коханим на зозулю, покидає дитину і летить шукати милого, виведено у баладі М.Костомарова “Зозуля”. У кінцівці відбито трагізм долі жінки, яка зважується покинути найдорожче – власне дитя: “Не качатиму дитиночку, – / Хай воно в чужих кохається, /Свого роду одцурається... / Ку-ку-ку! Мати – в темний гай!”. У ній відчутний вплив як народних уявлень про зозулю, котра не доглядає свого потомства, так і давніх літературних традицій (згадаймо плач Ярославни зі “Слова о полку Ігоревім”). У творі відбилася і віра в те, що душа людини після смерті може втілюватися у пташку. Знесилена марним чеканням, героїня запитує сама себе: “Чи то пташка-/щебетушечка,/ Чи козаченькова душенька?”.

Відгомін народних уявлень про те, що люди у вигляді птахів можуть повертатись на землю, знаходимо у багатьох слов'янських баладах, зокрема, у баладі чеха Я.Рослицького “Три вершники” (із тіла вбитого на полі бою воїна зазеленіла калина і біла пташка-мати світанковою порою прилітає на коротке побачення з сином).

Подібне вірування, що душа покійного з'являється у вигляді пташки, лягло в основу балади Т.Шевченка “Чого ти ходиш на могилу?”(1847), яка увійшла до циклу “В казематі”, а вперше була оприлюднена в альманасі “Хата” під редакторською назвою “Калина” у 1860 році. За народною традицією, дівчина саджає на могилі калину, сподіваючись, що коханий пташкою прилине з того світу і зів'є на ній своє гніздечко. Поливаючи калину сльозами, вона мріє і сама стати пташкою: “Зов'ю йому кубелечко. / І сама прилину, / І будемо щебетати / З милим на калині”. Характерно, що у творі відсутній традиційний образ бабусі-ворожки. Її функції виконує героїня, в уста якої вкладено замовляння-заклинання. У безвідрадному плачі дівчина знесилилася і навіки заснула, а вранці над нею защебетала пташина. Балада завершується метаморфозою, точніше метампсихозою (переходом душі покійника в інше тіло). Але хто ж перетворився у пташку, яка рано-вранці заспівала над мертвою дівчиною? Пташкою до мертвої коханої мала прилинути душа козака, а, можливо, душа дівчини покинула у цей момент її тіло. М.Боженко, з певною долею сумніву, висловив міркування: “І вже над мертвою героїнею на калині вранці защебетала раптом пташка, ніби та, яку вона чекала, поливаючи сльозами дерево”. До його думки пристаємо і ми, оскільки у цьому разі дія балади сягає особливого трагізму: душа козака у вигляді пташки прилинула запізно. Такий сюжетний хід наявний у “Причинній”: козак прибуває до коханої, але уже мертвої.

У баладотворчості Т.Шевченка зустрічаємо різновиди метаморфози: у „Лілеї” дівчина стає квіткою після смерті, її перетворення дещо відстрочене у часі (померла – зимою, процвіла – весною); у “Тополі” героїня перетворюється у дерево у найкритичніший момент життя, але до фізичної смерті, тобто

метаморфоза рівносильна смерті у житті, та не тотожна їй. Який же шлях обрав Т.Шевченко у “Калині”? Це питання залишається на розсуд читача. І в такій розв’язці вбачаємо теж новизну і оригінальність художнього рішення поета, здатність розвивати і оновлювати традицію. Визначальною рисою балади вважаємо і те, що автор домігся надзвичайно тонкого нюансування настроїв героїні: від впертості та тихого суму до безнадії та відчаю. З психологічною проникливістю відтворено і душевний стан матері, яка намагається врозумити єдину дитину, “голубку сизокрилу” і, чекаючи її, “й спати не лягала, /Дочку вечерять дожидала/ І тяжко плакала ждучи”. Баладі властива пісенна інтонація, що досягається використанням нестягнених форм прикметників (“дрібнії”, “широка”, “високая”, “молодее”); двічі повтореним заперечним паралелізмом (“Не сон-трава на могилі вночі процвітає”); постійних епітетів (“дрібнії сльози”, “славою лукавою”, “широка, високая калино моя”); вживанням поряд ідентичних і близьких за значенням слів і виразів (“вранці-рано”, “плаче-розмовляє”, “ріки-сльози”). Вагоме смислове і стильове навантаження несе поставлений у кінці віршової тиради дієприкметник “поливаная”, що наспівно-інтонаційно розтягується на ціле речення. У розв’язці твору кожне попереднє метафоризоване дієслово різниться від наступного ступенем оцінки, експресії, створюючи таким чином емоційну градацію: дівчина “Спала, не вставала: /Утомилось молодеє, / Навіки спочило”. Наведені приклади дають усі підстави стверджувати, що саме українська пісенна стихія відіграла важливу роль у генезисі твору, хоча, безсумнівно, що поет виявив у ньому і власну індивідуальність. У зв’язку з цим суперечливою видається думка Ф.Колесси, що основою балади є сюжет “Ленори”, хоча в дуже пом’якшеній формі. На наш погляд, генетична першооснова “Калини” – глибоко національна, оскільки ґрунтується на двовір’ї українців, що виявляється у підсвідомій впевненості в існуванні чогось абсолютного, в Божій присутності (дівчина “господа просить, / Щоб послав він дощі вночі / І дрібнії роси”) і водночас у своєрідному “розчиненні” людської душі у світі природи, гіпертрофованому уособленні її явищ, вшануванні дерев, птахів тощо. Це “поетичне язичництво” знайшло своє

втілення у баладі Т.Шевченка, в якій відбилися характерні особливості національної психології українців: тиха вдача, почуття всепрощення, домінування почуттєвого над раціональним. Твір “Чого ти ходиш на могилу?” ще раз засвідчив про самостійність і оригінальність пошуків Т.Шевченка у царині баладного жанру.

Як бачимо, образи-символи дерев, квітів та птахів у баладах українських поетів мали різне смислове навантаження. Вони не лише збагатили поетику, а й донесли до сучасного читача світорозуміння наших далеких предків, які вважали, що все, що їх оточує, може мислити, діяти, проявляти свою волю. Ці образи надзвичайно поетичні, бо виплекані давньою традицією народу шанувати все те, що живе довкола, оточує кожного з дитинства.

У літературних творах збереглися не тільки уламки-елементи міфологічного світогляду нашого народу, а й давні традиції використання чудодійного слова як засобу дискретного впливу на людину. У баладах цього циклу, які коренями своїми сягають глибинного шару міфології та фольклору, відбите прагнення людини шляхом магічних дій досягти поставленої мети.

У бурхливих пристрастях зроджуються нерозсудливі вчинки, тоді розум перестає керувати емоціями, і, бажаючи будь-якою ціною взаємності у коханні, героїні баладних творів, у душах яких борються світлі і темні начала, тобто палке почуття та всевладний егоїзм, вдаються до чарування. “Пристрасть палка, жагуча, без взаємності, затуманює розум і змушує вірити всьому, що може подати найменшу надію на благодать, вищої від якої на землі немає”.

Тема зваблювання, чарування, розроблювана в українському фольклорі, знайшла свій вияв і продовження у літературних баладах, зокрема “Чарівниці” (1831) Л.Боровиковського, одній із найбільш ранніх інтерпретацій народної пісні “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, авторство якої приписували легендарній поетесі Марусі Чурай. Героїня балади, щоб здобути прихильність юнака, звертається за допомогою до циганки, не відаючи, що вчинить згубу. В описі ворожіння відчутний вплив народних замовлянь, апотропеїчними символами яких виступають вогонь, вода, земля, каміння, тобто елементи

космічного міфу. У народних замовляннях вловлюється відгомін есхатологічних мотивів, бо йдеться про те, що, наприклад, зубний біль може з'явитися тільки тоді, коли порушиться космічний порядок: “Місяць у небі, мертвець у гробі, камінь у морі; як три брати до купи зйдуться і будуть бенкет робити, тоді у мене будуть зуби боліти”. Подібну функцію виконує і чарування Марусі, яке має на меті втамувати її сердечний біль та відновити душевну рівновагу: “Місяць на небі; / Камінь на землі; /Риба у морі; / Звір у полі; / Грицько піде додому, – / А я по сліду йому: /Коли вони зйдуться пити, гуляти, –/ Тоді нас будуть злі люди розлучати!”.

Автор дотримується фольклорного принципу троїстості – Маруся тричі промовляла закляття, тричі зводила до купи “дві зірочки й косу розплітала”, річчю-словом “скликала з трьох країв хмари”. При відсутності вказівки на просторовий контекст перебігу подій, чітко простежується часова послідовність: після чарувань “через тиждень – в молодій/ Музики заграли,/ І в неділю на весіллі/ Свашки заспівали”, а ще через два тижні Гриця поховали. Конкретизація часового аспекту пояснюється, очевидно, впливом часової регулярності /за днями тижня/, що наявна у народній пісні “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”:

У неділю рано зіллячко копала,
А у понеділок пополоסקала,
Прийшов вівторок – зіллячко зварила,
А в середу рано Гриця отруїла.

Більш умовний, приблизний відрахунок часу, подвійна номінація персонажів (“волохи-цигани”, “дівки-чарівниці”, “циганка-ворожка”), фольклорно-етнографічні описи чарування, весілля, авторські примітки етнографічного характеру з малюнками, адресованими братові І.Боровиковському, дидактично-повчальна кінцівка, в якій відбито народні уявлення про те, “що чарами верховодить / нечистая сила”, засвідчують, що на образно-стильовій системі балади відбився інтенсивний процес взаємодії двох художніх систем – фольклору та літератури.

До фольклоризованих авторських балад належить і “малоросійська полубалада” Л.Боровиковського “Вивідка”, в основу якої покладено поширений у фольклорі європейських народів мотив – “сестра отрує брата за намовою коханка”, що зафіксований у піснях “Ой сербине, сербиночку”, “Ой у полі криниченька”, “Чорна гора Помельова”, “Ой у полі на роздоллі”, “Ой ти, верми-верминятко”, “Юрме, Юрме, Юрманочку” та інших. У ній, як і у фольклорних варіантах, вловлюються залишки елементів світосприйняття періоду матріархату, коли дівчата могли самі свататися до парубків (“Козаченьку, бурлаченьку, зелененький барвіноньку! Сватай мене, дівчиноньку!” – звертається Ганна до парубка); відчутний відгомін давньої традиції, коли після смерті батьків долею дівчини-сироти розпоряджався старший брат, від якого повністю залежав вибір нареченого, тому-то, вивіряючи кохання дівчини, юнак відповідає: “Ой рад би я тебе сватать , та боюся твого брата”.

Душевні пристрасті героїні загострені до крайньої межі, егоїзм її стає причиною страшного злочину: на доказ вірності у коханні Ганна отрує рідного брата, який видавався їй єдиною перешкодою до бажаного одруження. Внутрішньої динаміки надають баладній дії діалоги козака і дівчини, сестри та брата, які виражають рух почуттів героїв. Характерно, що братові та сестрі автор дає наймення, тоді як козак, котрий випробовує героїню, безіменний, тобто образ його більш узагальнений і абстрагований. Авторська антипатія до героїні вгадується за прикладками-означеннями (“сестра-змія”, “змія-сука”), її засвідчує і традиційна розв’язка, у якій порушення морально-етичних норм суворо карається: козак, зрозумівши, що його може чекати доля Марка, жорстоко відштовхує Ганну. Моралізаційна колізія, що визначає логіку твору, виражена у словах парубка: “Тепер іди – хочь за ката: Отруїла свого брата!”.

Глибокий ліро-драматизм, фольклорний паралелізм, поданий у формі заспіву-анафори, народнопісенні образи та почерпнуті з народної скарбниці художні засоби сприяли фольклоризації балади Л.Боровиковського, що перейшла у пісенний репертуар народу.

Орієнтація на народнопісенні зразки характерна також запізно-романтичним баладам С.Руданського “Розмай”, “Люба”, в яких теж наявні мотиви чарування та віри в те, що ніякий злочин не минає безкарно. Перша з них, написана за сюжетною канвою народної пісні “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, має авторський підзаголовок “Примушене кохання”. Твір написано у більш стриманій романтичній манері, лаконічно подано опис чарування, образ бабусі-ворожки носить епізодичний характер, оповідь орнаментована розлогими пейзажними замальовками, деталізовано опис вечорниць. У центрі баладної дії – емоції та переживання головної героїні Тетяни. Мінливість її настрою, бурю душевних почуттів майстерно передано зміною кольористики у характерних для бурлеску порівняннях: “То стане біла, як стіна,/ То синя, як бузина,/ То, як калина, зчервоніє,/ То знов, як глина побіліє”.

На відміну від Л.Боровиковського, який у кінцівці “Вивідки” засуджує свою героїню за скоєний злочин, С.Руданський займає позицію безстороннього спостерігача, навіть на поставлене питання: “Що дівчину тоді займало?” – звучить авторська відповідь: “Не знаю я!”. Поет тільки констатує факти, залишаючи їх на розсуд читача, який сам повинен дійти висновку: кожен зобов’язаний стримуватися від необдуманих неморальних дій та дотримуватися загальноприйнятих суспільних норм і правил поведінки.

Епічна тональність, яка домінує у баладі С.Руданського і виявляється у стриманості, відстороненості та безпристрасності оповіді, поглиблюється чітким окресленням часопросторових знаків буття, зокрема більш конкретизованим часовим виміром: з “великого посту” (шеститижневого посту перед Великоднем) і до “вербної” (останньої неділі перед Великоднем) Гордій хворів, а “на саму страсть” (страстний четвер) хлопця не стало. Смерть юнака напередодні світлого свята Великодня ще більше поглиблює трагізм розв’язки, оскільки у народі вважається, що у цей день навіть душі померлих повертаються на землю і перебувають разом із живими до Провідного тижня. Ненадовго пережила Гордія і Тетяна – померла на другий день свят. Смерть героїв сприймається, як кара за гріховні вчинки (насмішки Гордія ледь не

спричинилися до самогубства дівчини, а її чарування стало причиною смерті хлопця). У такому баладному контексті особливої влучності набуває народна приказка: “Як не тепер, то в Чистий четвер”. У ній ніби звучить запізнiла засторога героям твору і водночас попередження кожному із нині суцix: за гріховні вчинки рано чи пізно доведеться спокутувати.

Поет переосмислив фольклорний сюжет, не обмежився переспівом-стилізацією, у творі відчутна авторська імпровізація і збереження фольклорних традицій, що злилися в органічному сплавi.

Балади С.Руданського, написані у 60-х роках ХІХ ст., позначені й літературним впливом, зокрема ранніх романтичних творів Л.Боровиковського та А.Метлинського, а також балад Т.Шевченка. У творі “Люба” вбачаємо відгомін бюргерської “Ленори”, особливо у першій її редакції, опублікованій у журналі “Киевская старина” (1902), яка суттєво різниться від другої редакції не тільки за обсягом (І-857 рядків у 7 розділах, а ІІ-496 рядків у 12 розділах), але й способом ліпки образів та питомою вагою фантастики.

Сюжет твору нескладний. Красуня Люба відмовляє нелюбу Данилу, бо кохає бідного парубка Юхима. Її відповідь: “Ти багач, шукай багатих, / Я ж тобі не пара” [39, 592], – суголосна словам Наталки із п’єси І.Котляревського, яка на залицяння возного просто і дотепно відповідає народною мудрістю: “Знайся кінь з конем, а віл з волем”. За фольклорно-етнографічними канонами змальовано і портрет ідеальної української дівчини – красуні та господині: “Личко було, як та ружа,/ Брови – як шнурочок, / Губки, як медок солодкі,/ Очі – як терночок”. Подібні імпресіональні портрети дівчат зустрічаються у творах І.Котляревського та Г.Квітки-Основ’яненка.

Багач Данило з ревнощів та злості вбиває Юхима, але дівчина, ворожачи на свято Андрія, бачить віщій сон, з котрого довідується правду, про яку згодом дізнається усе село. Скоєне вбивство покаране – багача укусила гадина, що виповзла з кісток убитого. Досить несподіваний сюжетний хід – і гине Люба, яка бажала своєї смерті, щоб більше ніколи не розлучатися з милим. Усіх

трьох поховали в одній могилі, над якою ростуть, схилившись один до одного два дубочки, що символізують невмирущість справжнього кохання.

До першої редакції твору під назвою “Край печери два дубочки” автор додає епіграф та “Преслів’я”. У першому зазначає, що минулі події оживають, повторюючись у сучасності, а в другому, що є своєрідною посвятою “милій родині”, висловлює їй побажання щастя і надію, що колись згадають і його.

В обох редакціях майстерно змальовані описи нічного села, спокійні та розмірені (на відміну від романтичних розбурханих пейзажів Л.Боровиковського та А.Метлинського), за якими можна створити ідилічну картину, повну зорово-слухових образів та відчуттів. Сатирично-гротесковий портрет багача наявний тільки у першій редакції: “Росту був він, як тополя,/ Но сухий, без тіла,/ Очі в лоб позападали,/ Губа посиніла...”. У ній же у сні до дівчини приходять мертвець-коханий, розповідь якого фактично відсутня, оскільки тільки вигуки, усічені речення, питання і обірвані думки героїні відтворюють і її стан, і портрет покійника Якова. Така фрагментарність сприяє недовомвленості, створює атмосферу загадковості, таємничості, наявної у багатьох романтичних творах. Дійсний світ змішується з ірреальним у сні героїні, якому властиві містичні заглиблення, зняті у другій редакції.

Приреченість героїв, фатальні обставини кохання, віра у сні, у стародавні повір’я, мелодраматична кінцівка, несподівані повороти сюжету (переодягання Данила у дівчину, смерть героїні), що подані у симбіозі з реаліями життя, етнографічно точними сценами ворожіння дівчат, прекрасними пейзажними замальовками засвідчують, що на образно-стильовій системі балади позначилися як літературні, так і фольклорні традиції, переломлені крізь призму авторського світобачення, що й дало змогу поетові написати власний оригінальний твір, у якому поєдналися романтичні, реалістичні, часом і натуралістичні елементи.

Отже, у першому циклі фольклорно-міфологічної групи балад XIX ст. домінують два мотиви, почерпнуті з міфології та фольклору українського народу: мотив дискретного впливу слова та дій ворожки на перебіг подій у

житті та мотив перетворення людини у природні об'єкти, частіше ботаноморфні, ніж зооморфні. Елемент фантастичного виступає у них панівним, а метаморфоза вінчає розв'язку і має незворотний характер, на відміну від казкової, де перетворення відбувається тричі, тобто підпорядковане фольклорному принципу троїстості. Метаморфоза у баладах – рівнозначна смерті героя, виведеній евфемістично, що пояснюється не тільки впливом усної народної традиції, а й українською ментальністю.

Образи-символи мають архаїчне походження та носять глибокий підтекст. Так, квіти братики-й-сестрички символізують не тільки брата й сестру, яких життєві обставини поставили на грань інцесту, але й першоелементи світобудови – вогонь і воду, що втілюють благодатне жіноче і чоловіче начало.

У баладах Т.Шевченка та поетів другої половини XIX ст. фантастичний елемент має меншу питому вагу, змінює свою функцію: починає виступати тлом, на якому відбуваються реальні події.

Демонологічні балади

Фантастично-міфологічні балади другого циклу, в яких діють міфологічні та демонологічні істоти, поетизують народні повір'я та легенди, зокрема про русалок, чортів та зміїв. У основу більшості з них покладено уявлення про реінкарнацію людини, тобто людське переродження, що обов'язково проходить дві стадії – фактичної смерті та нового народження. Смерть змальовується у них евфемістично, а любов і краса стають причиною фатального кінця. Дія найчастіше відбувається у воді чи поблизу неї, а “переступання” героєм межі – вододілу – сприймається як крок з одного просторового континууму (цього світу) до іншого (того світу). Час дії теж сакральний – ніч або порубіжжя ночі та дня, наприклад, у баладі М.Костомарова “Мана” так означено сакральний час: “І не місячний, ні денний/ Світ там просява./ Наче місяць навдосвіта /Сонце устрива”. Осяяні загадковим серпанком таємничості та незвичайності, баладні твори розширюють рамки міфопростору і міфочасу, доносячи

вірування наших предків. Вони виступають своєрідними поетичними фіксаціями вірувань українського народу, оскільки авторське начало у них ще не виявляється повною мірою. Зразком такого дещо спрощеного олітературнення народного повір'я може слугувати близька до пейзажної лірики балада М.Костомарова “Мана”, в якій химерно поєдналися романтичний настрій із містично похмурим тоном викладу, органічно переплелися реальне і фантастичне. Людина і природа у розумінні романтиків виступають у нерозчленованій єдності, тому, не знайшовши душевної рівноваги у реальній дійсності, герой шукає її у світі природи, намагаючись розчинитися у ньому: “Станеш тануть, станеш топнуть,/ В чім не знаєш сам,/ Закриватимуть веселки/ Світ твоїм очам”. Блаженне забуття посилюють чарівні пісні й танці красунь-русалок, в косах яких голубіють “з пролісків вінки”.

Звернення до народних повір'їв та уявлень цілком відповідало світобаченню поетів-романтиків, які, “вважаючи природу вищою за культуру..., дивилися на народні вірування і словесну творчість як на частину природи, яка має бути включена до складу літератури”.

Цього постулату притримувався у своїй поетичній творчості й П.Гулак-Артемівський. Його балада “Рибалка” (переробка з Й.-В.Гете), зберігаючи сюжет і романтичні образи оригіналу, характеризується генетичною спорідненістю з народними баладами, сюжети яких засновані на міфологічних уявленнях про русалок. Це свідчить про те, що балада П.Гулака-Артемівського була не штучним перенесенням запозиченого сюжету, а опосередкованим виявом народної балади. Вплив українського фольклору позначився і на поетиці балади: вислів “Ловіться, рибочки, великі і маленькі!” взято з народної казки “Івасик-Телесик”; багато слів вжито зі зменшувально-пестливими суфіксами (“молоденький”, “серденько”, “гарненько”, “зіроньки”, “червоненький” тощо); епітет “молоденький” (рибалка) та метафора “вода гуля” теж народнопісенного характеру. Твір написано у розмовно-фольклорній манері, в ній переважають окличні речення (з 26 речень – 20 окличних). Образ русалки подано у фольклорному дусі з домішкою бурлеску: “і косу зчісує, і

брівками моргає!”. Просторічні форми слів (“оддав”, “удку”, “к линам”) зближують твір з народнопісенною стихією і водночас засвідчують тривалість процесу становлення української літературної мови. П.Гулак-Артемівський надав своїй баладі-переспіву українського національного колориту, пристосував до літературно-естетичних уподобань українського читача, наблизив до народної пісні, збагативши літературні традиції, зокрема сентименталізму і романтизму. Автор не досягнув цілковитої романтично-стильової єдності, але його твір сприяв зміцненню позицій романтизму в українській літературі, дав зразок плідного використання фольклорних надбань.

Наступник П.Гулака-Артемівського М.Маркевич, продовжуючи розпочату традицію, теж намагався ввести своїх сучасників до таємничого світу народної уяви як за допомогою наукових праць (особливої уваги заслуговує його ґрунтовне дослідження “Звичаї, повір’я, кухня і напої малоросіян”), так і завдяки поетичним творам, у яких намагався “описати перекази, звичаї, обряди..., повір’я і краси видів Малоросії”. Окремі положення його наукових праць ілюструються рядками спорідненого з баладами твору “Русалки”, в якому проглядає глибока обізнаність автора з народними переказами і легендами. Етнографи і фольклористи, опираючись на зібрані матеріали, розрізняють кілька різновидів русалок, які побутують у воді (український варіант), у лісі (характерно для білорусів) або в полі (російський варіант). У названому російськомовному творі М.Маркевича згадуються усі три типи русалок: і ті, котрі сховалися у житі, на плечі яких “волосся спустились”; і ті, що живуть під холодною хвилею, коси яких – зелена осока; і ті, які “у тіні лісів”, чиє волосся “із дубових листків”. Народне повір’я про те, що русалки полюбляють лоскотати людей, трансформоване у поетичних рядках: “Розтягнуться цепом, товчуться, тупочуть, / Кидаються, ловлять, на смерть залоскочуть”. Наявні у тексті й лаконічні згадки про те, що під русалками не вилягає жито, що вони збираються на свято Трійці, яке припадає на п’ятдесятий день після Великодня і супроводжується клечанням хати зеленню. У цей день, за народним

віруванням, треба особливо остерігатися русалок, саме такою засторогою закінчується твір М.Маркевича.

Більш конкретно уявляв собі характер художнього засвоєння міфології та фольклору Л.Боровиковський, який мав на увазі передовсім жанротворчий аспект: “Місцева, розкішна поезія народних пісень, забобонний побут моїх земляків – лінивих пестунів родючої, голубонебої України, хитромудрість повір’їв, забобонів – становлять багату скарбницю для балад, легенд, дум; це рудник незайманий”. В уривку з балади, відомому під назвою “Заманка”, добре відчутна авторська спроба надати міфолофорному матеріалу певної організації та власного суб’єктивного погляду. Значною мірою “Заманка” Л.Боровиковського подібна до “Рибалки” П.Гулака-Артемівського та “Мани” М.Костомарова з їхньою концепцією єдності людини і природи. Однак у творі Л.Боровиковського це знаходить видозмінений вияв, а народні повір’я про русалок набувають якісно нового відтінку. Буття людини безперервне, тому існування реального та ірреального світів постає у єдності. Але у профанному, за авторським означенням, “білому світі”, людина відчуває душевний дискомфорт: “на білім світі серце заб’ється – / Язик ворожий з серця сміється”. Життя ж русалок, тобто хтонічний світ, повністю згармонізовано, у ньому немає зради, не потрібні срібло й золото, панує кохання, лунають пісні, ведуться чарівні танки. Потоїбічний світ постає як символ очищення, самі ж русалки, які у фольклорі та міфології мають прямий зв’язок із зоною смерті, не вважаються фатально небезпечними. У такому розумінні відчувається зовсім нове, суто суб’єктивне авторське світосприйняття, що підноситься до високого рівня узагальнення.

Новим кроком в еволюції жанру вважаємо любовно-психологічну баладу І.Вагилевича “Жулин і Калина”, у якій відтворено складний світ дисгармонії міжособистісних взаємин. Автор у підзаголовку назвав свій твір казкою, підкресливши, що спирається на народно-міфологічну матрицю. Баладу побудовано на українських народних віруваннях про русалок, відьом, хоча в основу сюжету покладено й поширений романтичний мотив, до якого

зверталися Й.-В.Гете, В.Жуковський, П.Гулак-Артемівський, Т.Шевченко. Дослідники вказують, що творчим імпульсом до написання балади стала “Світезянка” А.Міцкевича, з якою її споріднюють подібність у фабулах, а інколи й текстові збіги. Однак стилізацією чи переспівом цей твір назвати важко, оскільки український поет не тільки значно розширив обсяг, а й надав йому виразно національного колориту: події відбуваються на березі Дністра, портрет русалки Калини – типово український, народнопісенний, а образ Жулина психологізований. Щоб відтворити нестримні почуття, безтямний розпач, нездійсненне прагнення Жулина відновити любов і гармонію, автор шукає нові інтонації, вислови, метафоричність, ключовим словом у яких є “серце”. Назви почуттів, настроїв героя постійно варіюються: “Серце его в горюванню / І душа в печалі”; “серце спечалене /В розпуці лютецькій”; “серденько промерзало, / Заплило крвою..., жалем прозябає”. Романтичний мотив туги, самотності підсилюється діалектним тавтологічним неологізмом “самооден”, монологом-сповіддю ліричного героя, а також описами нічного пейзажу, тісно пов’язаними з бурхливим світом почуттів. В основі ідейної концепції балади лежить народний погляд на любов і зраду. Запізніле каяття не приносить душевного спокою Жулинові, а зрада у коханні карається смертю. У розбурханих хвилях Дністра бачиться йому колишня кохана, що перетворюється на несамовиту відьму, котра сипле прокльонами, бо за життя на цьому світі теж знесла немало: “в сльозах ся розпливала”, їй “ізішло серденько”. У відчаї та безнадії кидається Жулин у “вир глибокий, в ріку бистренькую”. Та навіть після смерті не знатиме він спокою, бо заклала його Калина “словами твердими / В ужа, з світу не тирятись/ Віками вічними”.

Намагаючись якнайглибше розкрити романтичні образи, автор синтезував і вміло трансформував фольклорні традиції, власні почуття й переніс на національний ґрунт романтичні віяння чужоземних літератур.

Симбіоз індивідуально-авторського й народнопісенного характерний для балади “Причинна” (1837), що стояла біля витоків романтизму Т.Шевченка. Вона засвідчила новаторський підхід до жанру, що виявився не тільки в

оригінальному поєднанні традиційних мотивів чарування з мотивами русальних пісень, а й оновленні ролі оповідача, яка еволюціонує від констатації подій у баладах поетів-романтиків 20-40-х рр. до вболівально-співчутливої позиції, максимально виявленого ставлення до зображуваного, найчастіше з допомогою прийому, що згодом стане властивим ліро-епічним поемам, – авторського ліричного відступу типу “Така її доля...” У ньому відчуваються лірична теплота, співчуття до дівчини-сироти, яка, глибоко переживаючи розлуку з коханим, втрачає психічну рівновагу.

Скориставшись досвідом попередників, Т.Шевченко засвоїв і розвинув окремі риси жанру балади, йдеться, зокрема, про детермінізм у долі особистості. Як зазначала М.Уманська: “Романтиками ... не могла залишитися незауваженою певна попередня визначеність людських доль, за якою ними тільки невиразно вгадувався деякий, ще не прояснений до кінця соціальний фатум, вплив і діяння непізнаної і тому загадкової об’єктивної необхідності, яка часом персоніфікується романтиками, але значно частіше залишається якоюсь безликою і невідомою масою”. У Шевченковій баладі фатум, що тяжіє над людиною незалежно від її волі, втілюється у образі Бога: “Не так серце любить, щоб з ким поділитися, / Не так воно хоче, як бог нам дає” або “О боже мій милий! така твоя воля, / Таке її щастя, така її доля!”.

Гострий психологічний злам душі причинної поет майстерно передає з допомогою художніх засобів – риторичних звертань і питань (“О боже мій милий! За що ж ти караєш її, молоду?” або “Кого ж їй любити?”), смислової інверсії (“не вернеться чорнобривий”), еліпсису (“стала... в серце коле!”). Драматизм, підвищена емоційність досягаються завдяки слуховим (“Треті півні: кукуріку!” або “Шепчуть густі лози”) та алегоричним образам народнопісенного походження (“голуб”, “голубка”, “сокіл”). Важливу семантичну функцію відіграють і зорові контрасти: все, що стосується дівчини, – біле, тобто чисте, невинне, а оточуюче її – “чорне”, тобто вороже (“Біля того гаю, що чорніє над водою, щось біле блукає”). Характерно, що означенням “біле” (личко, тіло) наділено й козака. З допомогою такої контрастної

кольористики автор надає героям типово романтичних рис – відстороненості від буденної дійсності та людей, гіперболізації почуття кохання, замикання всесвіту на об'єкті власних переживань. Поет проникливо й тонко передає внутрішній стан персонажів, має “виняткову спостережливість” і “просто несамовитий дар – вчуватися в чужу душу”.

По-новому потрактовано й образи русалок: у авторському розумінні – це “малі діти”, “голі”, які “з Дніпра повиринали”, тобто межа між людьми і міфілогічними істотами розмита, умовна. Поет не відразу називає їх русалками, бо вони – нехрещені діти, життя яких занапащене матерями-дітозгубницями. “Вони – діти гріха, що спокутують вину матерів, їм нема місця в суспільстві з вовчими законами. Русалки – це витвір фантастики, і в той же час поет говорить, що це загублені життя, сироти. Це вже реальність”. Отже, фантастичне у творі торує шлях реальному, життєво достовірному.

Аналогічний спосіб освоєння життєвого матеріалу обрав поет у баладі “Утоплена”, яку також відносимо до демонологічного циклу фольклорно-міфологічної групи, хоча вона значною мірою тяжіє до родинно-побутових творів. Вдовиця-мати, яка за гульнею “незчулася, як минули літа молодії”, із заздрості до краси і молодості дочки топить її і сама гине. У першій частині балади розгортання подій подається у реалістичному плані, у другій – площина зображення романтична. В єдиному ліричному відступі, присвяченому матері, автор засуджує вдовицю не тільки за легковажність і розбещеність, а й за душевну спустошеність, внутрішню потворність. Зовнішня краса її (“білолиця, кароока і станом висока”) контрастує з відсутністю материнського серця і чуття: “Мати стан гнучкий, високий,/ А серця – не мати”. На відміну від “Причинної”, де дії обмежуються нічною порою і ранком, внутрішня сутність героїні розкривається у часовій проекції. Поет деталізує передкульмінаційну розповідь, об'єктивізує дійсність, оповідає про життєву історію заможної вдови, соціально і психологічно вмотивовує її подальші вчинки, що наближає баладу до ліро-епічної поеми.

Образ доньки окреслений схематично: вона красива, бідна, беззахисна і довірлива. Це пасивний персонаж, за неї і про неї говорить сам оповідач. Та незважаючи на це, увага читача зосереджується на образі утопленої, чому сприяє назва балади, майстерне художнє обрамлення з класичними зразком алітерації, в якому персоніфікований вітер запитує в осоки, збуджуючи і цікавість читачів-слухачів: “Хто се, хто се на сім боці/ Чеше косу? Хто се?..”.

Характерно, що по смерті, перетворившись у русалок, кожна з героїнь ніби продовжує своє земне буття: мати впливає з води “страшна, синя, розхристана” (такою була вона й у житті); красуня-Ганнуса “кароока” з’являється у незайманій дівочій красі й неповторності. В “Утоплений” автор розширив традиційно символічне значення міфологеми вода, яка не тільки стає на перепоні коханню сором’язливого “рибалоньки кучерявого” та Ганнусі, але виступає своєрідним кордоном між потворною злобою, старістю, з одного боку, та лагідною добротою – з другого, адже мати “рве на собі коси” на “тім” боці, а доньку-красуню “синя хвиля” виносить на протилежний берег – “сей” бік. Важливо, що у баладі наявний новий елемент відчайдушної боротьби з водною стихією, що стає на перешкоді закоханих: рибалка намагається врятувати своє омріяне щастя – Ганнусю, тому й показано його в безнастанній дії. Ось він “Кинувсь в воду; пливе, синю/ Хвилю роздирає,/ Пливе, пливе... От-от доплив! Пірнув виринає ...”. Втративши Ганнусю, він пішов “жити в воду”, залишаючись таким же вірним і закоханим, яким був у земному житті.

Отже, реальна дійсність, відтворена у першій частині, химерно переплівшись з фантастикою, продовжує існувати у заключній частині, виписаній у романтичному дусі. Твердження З.Геник-Березовської, що стосується усієї творчості поета, цілком справедливе і щодо аналізованої балади: “Шевченко стояв на перехресті європейських літературних напрямків своєї доби як завершувач однієї тенденції і творець іншої, нової... Він стоїть на грані, на якій перейняв все найкраще від романтизму, і разом з тим розкрив перспективи для розвитку реалістичної літератури”.

Образ русалки – найбільш поширений і складний у народній демонології – магнетизував творчу уяву поета і живописця Т.Шевченка, можливо, тому, що “в жодній демонологічній істоті нема такого трагічного поєднання краси й підступності”. У 1841 році Т.Шевченко виконав два начерки олівцем до балади "Утоплена“, а в 1859 році виконав три етюди і малюнок, що у літературі згадується під назвами “Дніпрові русалки” та “Як русалки місяць ловлять”. У другий період творчості (1843-1847 рр.) поет написав баладу “Русалка” (1846), де, як і в “Утоплений”, вивів образи-антиподи матері та її доньки-русалоньки. У порівнянні з жанровими зразками першого періоду творчості, цей твір, безперечно, новий крок “до вищого художнього синтезу й поглибленого аналізу дійсності. Автор поставив трагічну долю простої людини, скривдженої “злим панством”, в безпосередню залежність від жорстоких соціальних обставин”.

Оновлюється у творі й оповідна манера. Якщо у ранніх баладах (“Причинна”, “Утоплена” “Тополя”) введено образ розповідача, який співчуває знедоленим героїням, то в “Русалці” повчально-розповідний тон має суто особистісне забарвлення, оскільки перша частина – це розповідь від першої особи, в якій дівчина-русалка переповідає історію власного життя. Ліризована не тільки оповідь русалки, а й монолог матері-дітозгубниці, введений до цієї частини. Душевний розпач панської покритки, яку соціальні обставини штовхнули на злочин, передано дієсловами-присудками “заголосила, / Та й побігла”, звертаннями до доньки, в яких затамовано біль і любов, – “моє серце”, “моя доню”, “моя єдина”. Молода жінка, яка прагнула великого і чистого кохання, з допомогою доньки-русалки хоче помститися зловмисникові-панові за своє знівечене життя: “Ти впливи русалкою / Завтра серед ночі, / А я вийду гуляти з ним,/ А ти й залоскочеш”. Якщо у попередників поета, зокрема М.Костомарова, мати-дітовбивця розплачується за свій злочин морально (“Зірочка”), то в “Русалці” кара за вчинене зло швидка і невідворотна. У другій її частині ліричний струмінь поступово згасає, поступаючись місцем епічному, змінюється й співчутливе ставлення до героїні на кардинально протилежне: коли вона повертається до кривдника і забуває про свою обіцянку, поет

засуджує її і прирікає на смерть. Важливо, що скарала вбивцю не донька, а русалки, роль яких у розв'язці немаловажна: “ухопили..., грались, лоскотали, / Поки в вершу не запхали.../ Та й зареготались”. Лаконічно, але надзвичайно містко передає автор внутрішній стан русалоньки після смерті матері: “Одна тільки русалонька / Не зареготалась”. На такому високому акорді страждання й болю обривається баладна розповідь. Синкретизм фантастичного (перетворення дитини у русалку, образи “Дніпрових дівчат”) і реалістичного (трагедія покритки, утоплення дочки, аморальність пана) – характерна ознака балади, в якій автор свідомо уникає описів природи, характеристик персонажів, зосереджуючи увагу на провідному мотиві кари за зраду, що розгортається як у моральному, так і соціальному планах.

Народні повір'я про русалок стали підґрунтям балад Ю.Федьковича “Черемська цариця”, “Сокільська княгиня”, “Римська княгиня” та “Керманич”, у яких розробляється тема зваблювання легіня. На першій – відчутний вплив “Рибалки” Й.-В.Гете, на другій “Лореляй” Г.Гейне, однак усі вони позначені живим авторським чуттям, лаконічним способом оформлення думок, своєрідністю світосприйняття Ю.Федьковича, що відбилося на будові, мовній мелодиці, а головне – на суто авторській концепції зображення пройнятого еросом, завжди фатального світу кохання, в якому панують некерованість бурхливих пристрастей, незалежність від раціональних міркувань та волі героя, котрий переживає складні внутрішні суперечності.

Названі твори Ю.Федьковича, темою яких є спокуса юнака (керманича) русалкою (водяною княгинею), побудовані у формі діалогу, що не тільки динамічно рухає сюжет, забарвлюючи його експресивно-емоційно, а й надає мелодійності, гармонійного звучання мовній тканині тексту. У діалогах героїв вловлюються рух думок, почуттів, зміна їхнього настрою. Особливо рельєфне і різнобарвне звучання діалогу у баладі “Черемська цариця”, художні образи якої побудовані на сплаві слова й музики: репліки хлопця відрізняються від русалчиних сповільненою ритмікою – “Що ті люде нерозумні / Се плещуть за небилицю/ Про княгиню ту прекрасну/ Про ту черемську царицю”; мова

водяної красуні – жвава, заклична: “Нумо зо мною, / Нумо у кліть! / В мене відмови,/ Милій мій, ніт!”. Ефект милозвучності досягається різною кількістю складів у репліках героїв: керманичеве мовлення оформлене розлогими восьмирядковими рядками, русалчине – п’ятискладовими, що надають йому чарівної мелодійності, недомовленості.

У формі монологу, в якому панують душевна відкритість, сповідальність інтонацій, внутрішня дисгармонія душі, побудована балада “Сокільська княгиня”. Розв’язка у ній трагічна, однак смерть, як і в інших творах, виводиться автором евфемістично: за допомогою художніх деталей, таких, як “розбита дараба” (“Сокільська княгиня”) чи горицвіти із вінка водяної красуні, які “у Чорне море... женуть/ Шукать керманича” (“Керманич”). У “Сокільській княгині” для означення смерті використано традиційний народнопісенний прийом відвідин весілля, у “Римській княгині” відсутній і натяк про загибель хлопця, оскільки сюжет твору не розгортається, а локалізується у ледве окресленій схемі, за якою все ж очікується фатальна розв’язка.

Специфічною рисою західноукраїнських балад є те, що русалка у них посідає привілейоване становище, тоді як юнак – звичайний “керманич”, тобто плотогон. Незважаючи на свій соціальний статус, водяна княгиня (царівна) прагне кохання простого легіня, а її портрет мало чим відрізняється від зовнішності сільської української дівчини. Як бачимо, українська національна самосвідомість формувалась на демократичних засадах, що підтверджується не тільки аналізом балад Ю.Федьковича, а й при зіставленні українських і російських народних казок, у яких виводяться образи царів чи царевичів. П.Куліш підкреслював, що російські казки “для зображення царя і царевича шукають фарб поза мужицьким побутом і уникають схожості між казковим багатирем і тими людьми, яких оповідач бачить навколо себе”; українські ж казки, за спостереженням фольклориста, “сміливо зображують царя заможним осадником, а царевича завзятим юнаком”, у них взаємини царевича з парубками, його побут майже не відрізняються від взаємин і побуту

простолюддя, що знову ж таки вказує на демократичні засади українців, природність філософського складу їх мислення.

Із балад Ю.Федьковича вимальовується образ водяної княгині наскільки прекрасної, настільки й небезпечної. Збірний портрет її збігається з фольклорно-міфологічними уявленнями: вона чорнобрива, виступає, “як пава, у віночку з горлиці, та з рути, та з блаву” (волошок), стан, “як лозовий, гнеться, вгинає”, “груди білі, лебедині”, “коси, як золото, ясні”, вражає тільки її незвична блідість – “як з маймуру” чи “з леду-криги кута”. Подібний опис русалок наводить і М.Маркевич: “... привабливі собою; вони бліді, але риси обличчя прекрасні, стан чарівний, коси нижче колін”.

Співзвучний портрет водяної красуні подано І.Франком у баладі “Лицар”, вперше опублікованій у збірці “Балади і розкази” (1876) під заголовком “Пролог із Гейного”. Вночі до знесиленого лицаря приходить русалка “у сукнях із морської піни”, з мармуровим чолом, її коси, що, “мов золото, з рамен пливуть”, осяяні дорогоцінним камінням, а очі горять любовним чаром. Баладу-переспів український поет побудував на контрасті: вдень лицар – “холодний”, “блідий”, “несмілий”, а вночі, коли з’являється кохана, він “сильно-любовно її обніма”, “огнем... палає”, “відвагою сяє”. Оригінальна і кінцівка балади: щоночі лицар віддається любовному шалу, а з приходом ранку щоразу опиняється у своїй “комірці похилій”.

Головним героєм демонологічних балад про русалок найчастіше виступає юнак (корманч, рибалка, лицар), тоді як у баладі І.Франка “Русалка (із Пушкіна)” підводна красуня зваблює старця, який провів життя “Все в праці тихій і суровій, / В задумі, пості й молитвах”. Три ночі водяна діва з’являлася до монаха, який перестав молитися, “до праці й труду вже не йшов”. Трагічна розв’язка подана пом’якшено і лаконічно: “Лиш сиву бороду у хвилях / В час бурі бачив раз пастух”.

Оригінальні балади Ю.Федьковича та І.Франка, орієнтовані на фольклорну поетику та літературну традицію, вільно вливаються у

європейський потік романтизму, збагачуючи його своєрідним карпатським колоритом і свіжістю барв.

Відгомін народних уявлень про зовнішність русалок відчутний у баладах Я.Щоголева “Лоскотарки” і “Лоскотарочка”. У першій з них подано узагальнений портрет: “Очі їх – як боже сонце; /Коси – в’ються-наче хвилі;/ Лоні так до себе й манять,/ Плещуть воду руки білі”. Якщо у баладах попередників дія відбувається вночі, то у творі Я.Щоголева юнак кидається “в безодню, де майнули дикі лади”, серед білого дня, коли “сонце плине і палає”. Здається, що порушено лімінальну функцію баладного часу, однак часовий континуум все ж залишається сакральним, оскільки автор зауважує, що події відбуваються у “клечаную неділю“, коли лоскотарки (в авторському розумінні – мертвонароджені та нехрещені діти) залоскочують необачних людей. Від слова “лоскотати” походить і асонансний синонім-прикладка “лоскотарки”, що співзвучний з традиційною назвою „русалки”. Семіотика води залишається сталою, річка – головний лімінальний об’єкт між життям і смертю, переступання межі – рівнозначне переходу в інший світ, тому у рефрені, що виконує роль приспіву у зваблюючій пісні, лоскотарки наказують парубкові: “Йди у наші чисті води...”. Вони заманюють хлопця з єдиною метою, щоб “на дні у чистих водах” залоскотати. Цікаво, що у фольклорі та східноукраїнських літературних баладах русалки залоскочують свої жертви до смерті, тоді як у західноукраїнських зразках еквівалентом фатальної розв’язки є заведення русалкою до чарівного підводного царства або “скляного двору”, як, скажімо, у творах Ю.Федьковича чи І.Франка “Керманич”, яка порівняно з романтичними баладами набула якісно нових змістово-художніх ознак, що виявляються в оновленій функції пейзажу, спаданні ролі фантастики, наявності натяку на соціальні першопричини розлуки керманича з коханою, яких “розлучили злі люди”.

У фольклорно-міфологічних баладах кінця XIX – початку XX ст., головною героїнею яких виступає русалка, зроджується соціальний мотив, що засвідчує становлення у літературі нової гуманності та соціальності. Так, у

творі Дніпрової Чайки “Русалка”, замість традиційної баладної просторової вказівки на гідронім (Дніпро, Черемош, Дністер чи Дунай) подано своєрідний вимір – “житейське море”, а зовні безтурботна русалка, якій “у морі так добре, безклопотно жить”, виявляє тонку чутливість до реальних життєвих дисонансів, на що вказує симпока – стилістична фігура, у якій поєднані анафори та епіфори (заперечні): “Не треба орати, не треба косить,/ Не треба одєжі,/ Не треба і хат”. Різка контрастність світу буденного, за авторським означенням, “землі брудної”, та уявлюваного, бажаного віддзеркалюється у діалозі водяної красуні та селян, котрих хвилюють соціально-конкретні питання: “Чи знають там панство?/ Чи власність там є?/ І як розібрать, де чуже, де моє?”. Ці риторичні питання, на які русалка не дає відповіді, збуджують цікавість і змушують читача до роздумів, сприяють зануренню його у стихію реальних конфліктів. Твердження Г.Нудьги про те, що у баладах нових поетів, які звертаються “до тих же русалок, німф і підводних царств, якими переповнена поезія і баладна творчість романтичних поетів..., відхід від соціальних проблем все ж виглядає не як прогрес, а як крок назад у літературі. Певно, що в цьому свою роль відіграло модерне гасло “мистецтво для мистецтва”, заслуговує на увагу, однак, на нашу думку, такий засоціалогізований підхід є не зовсім виправданим, а соціальні мотиви у літературних баладах здебільшого видаються не здобутком чи “кроком уперед”, а формальністю, даниною часу. Подальшого розвитку у цій групі баладних творів соціальні мотиви не знайшли, ставши домінуючими у соціальних баладах, написаних у руслі реалізму другої половини ХІХ ст. Звертаючись до ранньоромантичних мотивів та сюжетів, митці нового складу художнього мислення (Дніпрова Чайка, М.Чернявський, В.Пачовський, М.Жук, Х.Алчевська) вводять оригінальні ритміко-метричні форми, оновлюють віршову техніку, сприяють розвитку художньої образності, у чому й виявляється авторський пошук, що сприяв подальшій еволюції жанру. Баладні твори поетів-модерністів, центральним образом яких є міфологічна істота, об’єднує неоромантична стильова манера, що загалом тяжіє до романтичного

типу творчості, хоча і характеризується дослідниками як явище синтетичного порядку. Це усвідомлювали і самі поети, наприклад, М.Чернявський, відповідаючи у листі упорядникові антології “Українська муза” О.Коваленку, зізнавався, що зазнав на собі впливу багатьох напрямів – романтичного, реалістичного, модернізму, пленеризму, імпресіонізму й символізму. “І всі ці напрямки, – стверджував письменник, – мені однаково любі й дорогі, й я користуюся їми всіма, але ні одному з них не можу й не хочу віддатися цілком. Бо це значило б свідомо обмежити себе”.

Прагнення “не обмежувати себе” відбилосся й у витонченості поетичної форми балади М.Чернявського “Таємниця”, в основу якої покладено фольклорно-міфологічні мотиви: дівчина разом з русалками кидається у став, щоб не виходити заміж за нелюба. Твір сповнений мінливості настроїв, глибокої музичності, вишуканих ритмічних повторів. Версифікаційна майстерність поета проглядає і на рівні звукопису, зокрема вміло дібраній гамі сонорних звуків *м,н,л* у різних сполученнях: “І хмароньки білі, /Гойдаються в хвилі,/ Мов лебеді сонні”.

Мистецтво музичне і мистецтво поетичне, здається, злилися воедино і в баладі В.Пачовського “Срібна русалка”, що складається з чотирьох семирядкових строф, у кожній з яких вдало поєднуються десяти-, шести- і восьмискладові рядки, об’єднані єдиним віршовим розміром – хореем. У останніх двох рядках, що акумулюють образ-згусток, гра звуків особливо мелодійна і природна: у першій строфі повторюються глухі звуки *с, ш*, що передають шелестіння коси, яку розчісує русалка; для посилення інтонаційної виразності та музичності другої строфи вжито алітерацію звука *с*; у третій – алітерація у прикінцевих рядках створює ілюзію дзвону: “Чи дзвін дзвонить, місяць сходить,/ Чи зоря зоряє”; у останній строфі твердий, дзвінкий *р* підсилює трагічність загибелі козака, звабленого русалкою. Звукові акценти поглиблюють мінор, більш виразно створюють трагічне враження, дають можливість поетові виділити певні слова, посилити їхнє значення у тексті та увиразнити ідею.

Олітературненому демонологічному образу русалки притаманні антропоморфні ознаки, згадка про зооморфні риси (риб'ячий хвіст) наявна у небагатьох творах ("Русалка" Дніпрової Чайки). Цей образ хоча і має зв'язок із фатальними для людини зонами, але не вважається смертельно небезпечним.

На відміну від русалки, образ чорта (дідька, сатани, біса, нечистого, куцого, диявола) у міфології, фольклорі та літературі завжди виступає зловорожим духом, символом зла, темних сил. За народними уявленнями, чорт – зооморфна істота з цапиними рижками, вишкіреними зубами, волохатими ногами з копитами тощо. У статті "Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків" В.Гнатюк подав кілька варіантів "портрету" нечистого, в одному з яких зазначив, що "чорта представляють собі як чорного чоловіка з крючкуватим носом, із двома рогами і з кігтями на руках, ліктях, колінах і ногах. Чорт має собачу морду, загнений хвіст, кігті на руках і ногах, а роги закриває щільно круглим капелюхом із широкими крисами". Характерно, що цей образ за своїм походженням є виплодом дохристиянських вірувань у злих демонів, однак з часом він перебрав на себе негативні риси християнського диявола, володаря пекла, противника Бога. Язичницькі вірування, що тісно контамінувалися з пізнішими християнськими нашаруваннями, за якими чорт може набувати антропоморфного вигляду, відбилися у літературній баладі. У баладі І. Срезневського "Корній Овара" "дідько", "мара бісівська" сполучає у собі людську зовнішність і тваринну подобизну водночас: чорт, "піднявши хвіст, ... тремтить, /Рогами крутить, колодіє", "очима лупає, вирляє; /Дугою зігнувшись на кийок, /Іде, не йде він – шкандибає". Нечистий за послуги відбирає у зрадника Корнія Овари душу, скріпивши свою домовленість кров'ю. Зразки народних оповідань, де спілка чорта і людини скріплюється "кров'ю із мізинця контрагента", навів В.Милорадович у "Замітках про малоруську демонологію". Характерно, що у літературних творах змальовано "контракт" біса з людиною, яка вже переступила межу дозволеного народною мораллю. Головний персонаж балади І. Срезневського – ренегат, який, зрадивши інтереси рідного краю, воював на

боці ворогів козацтва – ляхів та ординців. Кровна спорідненість чорта і зрадника своєї землі засвідчує, що ці образи ототожнюються, ідентифікуються автором.

У творі І.Срезневського переплелися елементи романтичні, що виявилися у зображенні розбурханого річкового пейзажу, у змалюванні самотнього, зневіреного у житті героя, що хоче покінчити життя самогубством, із бурлескними проявами, які особливо виразно проступають в описах чорта та пекла, куди автор, продовжуючи традицію “Енеїди” І.Котляревського, помістив українських гетьманів та полковників. Використавши початкові строфи “Громобоя” В.Жуковського (першої балади із “Дванадцяти спящих дев”), І.Срезневський створив власний оригінальний твір, яким не тільки засудив ренегатство, але й продовжив та збагатив романтично-бурлескную традицію, розпочату баладою П.Гулака-Артемовського “Твардовський”, що стала першою ластівкою українського романтизму. Написання балади зумовлено особистим знайомством П.Гулака-Артемовського та А.Міцкевича наприкінці 1825 року, коли польський поет приїздив до Харкова, де захопився українськими народними піснями (під впливом українського фольклору було написано баладу “Чати”, у підзаголовку якої зазначено: “Українська балада”). Твір А.Міцкевича “Пані Твардовська”, створений за поширеним у слов’янському фольклорі переказом про пана-гульвісу, що запродав душу чортові, привабив П.Гулака-Артемовського своїм гумористичним змістом, народністю, а також відповідністю новим творчим шуканням української літератури доби романтизму. “Малоросійська балада” П.Гулака-Артемовського набула значної популярності, протягом 1827 року її було надруковано чотири рази: у “Віснику Європи” (№6), у журналі “Слов’янин” (№271 та окремою брошурою-відбиткою), в “Dzenniku Warszawskiemu” (т. 9), а також у “Малоросійських піснях” М.Максимовича. За свідченням сучасників, А.Міцкевич відгукувався про баладу П.Гулака-Артемовського “з найбільшою похвалою” і, “не шкодуючи свого авторського самолюбства, говорив, що малоросійський переклад кращий за оригінал”.

У вступній статті до першої публікації “Твардовського” редактор “Вісника Європи” М. Каченовський зазначав: “Польська словесність з деякого часу пишається ... твором таланту пана Міцкевича, чудового поета. Герой балади та його союз із чортом відомі не менше в Польщі і за Дніпром, ніж у Малоросії та на Україні: розповіді про зухвальства Твардовського, про його пригоди слухаються з непослабленою увагою, а простодушні селяни на дозвіллі дуже охоче живлять у своєму серці страхіття, згадуючи долю Твардовського”.

Безсумнівно, П. Гулак-Артемівський знав народні перекази і пісні про пана Твардовського, які були поширені на Правобережжі України. Фольклорні мотиви про нього зводяться до такого змісту: пан Твардовський укладає з чортом угоду – вручити йому свою душу у Римі, нагулявшись досхочу; бешкетник, гульвіса і п'яниця, він забуває про свою домовленість, і чорт, заманивши в корчму під назвою “Рим”, хапає його і несе в пекло. Ця сюжетна лінія у баладі А. Міцкевича збагачена іншим фольклорним мотивом про те, що жінка здатна перемогти і диявола.

Такий фольклорний матеріал покладено в основу балади А. Міцкевича “Пані Твардовська” та її української переробки П. Гулака-Артемівського. Твір польського поета наділений виразними ознаками романтично-гумористичного стилю, а творчій переробці П. Гулак-Артемівського властива бурлескно-травестійна манера. Український поет, зберігаючи тематичні мотиви оригіналу, надав їм національного колориту, створив яскраве фольклорно-етнографічне тло, у творі “живуть” українські дівчата, музики, хлопці, писар, улан, швець. Розширення сюжетних колізій, малюнків відбувається за рахунок докладного зображення певних подій з погляду народних уявлень, внесення побутових деталей, картин. Зберігаючи основну сюжетну лінію польського оригіналу, П. Гулак-Артемівський надає своєму перекладу цілком українського колориту, навіть образ чорта (у А. Міцкевича він носить ім'я Мефістофеля) виведено у дусі українських народних анекдотів, демонологічних повір'їв:

Ніс карлючка, рот свинячий, / Гиря вся в щетині;

Ніжки курячі, собачий / Хвіст, ріжки цапині.

У прямій залежності від фольклорної стихії перебувають усі персонажі балади. На фольклорно-етнографічному тлі виведено романтизованого героя-шляхтича Твардовського, який цілком відповідає естетичним віянням романтизму, оскільки вступає у суперечність з дійсністю (пригадаймо його зневажливе ставлення до отамана, громади, писаря). На прикладі гульвіси Твардовського, як зазначав О.Гончар, “демонструвалася думка: у нинішньому світі фальші та обману мета досягається злочинним і гріховним шляхом. Цей герой приваблював романтиків тим, що руйнував усталені принципи, розривав скованість особистості забобонними обмеженнями часів феодального середньовіччя”.

Основним засобом творення цієї колоритної постаті є травестійно-розважальний сміх. Автор вдало використав такі стильові прийоми, як емоційний розмовний діалог, гіперболізовані метафори, народні прислів'я (“Слово не полова”), примовки (“По сій мові – будьте здорові”), хоча часто вживані згрубілі вирази та ідіоми (“втру я вам кабаки”; “трісь по гирі”; “вилупіть лиш баньки”), просторічна лексика свідчать про живучість бурлескної традиції, що на той час у Європі вважалася застарілою.

Створена у характері романтичних традицій вільного перекладу, вона стала характерним явищем українського романтизму, поєднавши у собі бурлескно-травестійні традиції і нові романтичні віяння, спричинені зацікавленням народним побутом, віруваннями, демонологією, звичаями. Цю баладу можна назвати “перехідним містком” від бурлескно-травестійної манери до нових для української літератури явищ романтизму. Важко з'ясувати, до якої естетичної системи належить ця вільна переробка, оскільки у ній виявляється синкретизм стилів – старого (бурлескно-травестійного) і нового (романтичного). М.Коцюбинська вважає, що в баладі “Твардовський” “новий літературний жанр повністю перенесений в річище старої літературної традиції”. Однак, на нашу думку, таке твердження не можна назвати точним, бо за домінуючими жанровими ознаками, за характером головного героя, який вступає у конфлікт з дійсністю, за особливостями тематично-сюжетної будови,

цю баладу можна віднести до явищ романтизму, хоча романтично-баладному сюжету не завжди відповідають кульмінація і розв'язка твору (чорт, злякавшись одруження зі злом і потворною Твардовською, втікає).

У світовій літературі балади, сюжети яких пов'язані з потойбічними силами, здебільшого мають трагічну розв'язку, тяжіють до містики, жахів, як-от: “Адельстан”, “Балада, в якій описується, як одна бабуся”..., “Варвик” Р.Сауті ; “Корінфська наречена” Й.-В. Гете; “Дочка лісового царя” Й.Г.Гердера; “Любов мерця” М.Лермонтова.

У баладі “Твардовський” П.Гулака-Артемівського відсутня містика, сюжет розроблено у напівжартівливій манері, що частково знайшло своє продовження у баладах К.Думитрашка “Змій” та Я.Щоголева “Ніч на Івана Купала”, у яких образ чорта інтегрується в образ вогняного змія. За визначенням, поданим у “Словнику слов'янської міфології”, “Змій Огнений” – це “втілення зміїної хитрості і сили, що літає над селами і проникає в хати самотніх дівчат і жінок. Якщо Огнений Змій полюбить дівчину, то зазноба невиліковна навіки. Такої зазноби ні відчитати, ні заговорити, ні відпоїти ніхто не береться. Будь-хто бачить, як Огнений Змій літає у повітрі і горить вогнем невгасимим, але не кожен знає, що він, як тільки спуститься в трубу, то опиниться молодцем несказанної краси”. Приблизно такого ж змісту розповіді очевидців наводить дослідник української демонології В.Милорадович у “Замітках про малоросійську демонологію”. Народні повір'я про вогняного змія покладено в основу першої з названих балад, яка змістом і тоном нагадує “Твардовського” П.Гулака-Артемівського. Чітко означений просторовий континуум, вжитий для підкреслення ефекту вірогідності: змія, що вночі відвідував “ні молодицю”, “ні вдову” Марину, летів “з яру, що у Сільківцях темнів” до Дробишки. Вночі він перетворювався на красеня-панича, а рановранці зникав. На тлі еротично-гумористичних сцен кохання Марини і панича, які “в гріху, як у багні, ... купались, / І ніжились, як подоба панам”, романтичні атрибути (“місяць з-за могили”) виглядають стилістичними рудиментами. За порадою ворожки, мати Марини, бажаючи відігнати змія, обкурила хату

ладаном. І хоча розв'язка, як і належить баладній кінцівці, трагічна – “Оселя в іскрах дуже затріщала, / І вся в середину хатини впала”, а “Марина ізгоріла”, автор не утримується від іронічно-глузливої однорядкової зауваги, в якій відчутна народна морально-етична оцінка поведінки героїні: “Отто за те, щоб змія не любила”.

Часова віддаленість процесу розповіді від подій, які лежать в основі фабули (“Була колись в Драбівцях молодиця...”), домінуючий наративний елемент, звернення до слухачів-читачів: “Ось слухайте!”, прагнення автора створити атмосферу автентичності зображуваних подій споріднюють баладу К.Думитрашка з народними оповіданнями та “ повістю з народних переказів” “Огнений змія” П.Куліша, в якій автор, загостривши моралізаторську тенденцію, намагався довести, що порушення усталених звичаїв є непрощеним злочином. Навіть незначний “гріх” Івана та Марусі, які, зрадивши побожний настрій і знехтувавши дідівським звичаєм, покохались на прощі, карається смертю.

У руслі оповідної народної прози створена і балада Я.Щоголева “Ніч під Івана Купала”, у підзаголовку до якої, автор, вказуючи на джерело свого твору, зазначає: “Народове оповідання”. В основі сюжету – купальські легенди, вірування та перекази українського народу.

Свято Івана Купала – це ще один доказ живучості язичницьких вірувань, свідчення фактичного двовір'я українців, складного й багатопланового явища в історії нашої культури. Після прийняття християнства це язичницьке дійство зазнало чимало гонінь і спотворень, але оживало в генетичній пам'яті народу купальськими піснями і вогнями, наснажуючи письменників відтворювати його незнищенну красу і віковічну чарівність. Дивосвіт повної див і таємниць купальської ночі намагалися відобразити поет-романтик С.Писаревський в опері у трьох діях “Купала на Івана”, етнограф і фольклорист М.Маркевич у спорідненому з баладами творі “Іван Купала”, М.Гоголь у повісті “Вечір під Івана Купала”, М.Старицький у драмі “Ніч під Івана Купала”, М.Стельмах у драмі “На Івана Купала”. Баладу Я.Щоголева “Ніч під Івана Купала”, як і

названі твори, написано у народному дусі, але в ній яскраво виявлене і творче начало поета, який зумів не переступити грані, за якою починається нівеляція авторської індивідуальності.

Умовно твір можна поділити на чотири змістово-інтонаційні цілості. У першій вступній частині йдеться про те, як українці люблять і плекають красу маленьких див природи – квітів: “рясту, маків, васильків, руж плакучих, кійлів ніжних, і барвінку, й нагідків”, і водночас висловлюється сумнів, що звучить наче тривожна пересторога, “чи була чия рука”, щоб зірвала квітку папороті, “додому донесла, наспід в скриню заховала і як злото берегла”. Зловісне передчуття підсилюється з допомогою похмурих постпозитивних епітетів: “дїброва темна”, “ніч темна”.

Друга частина твору становить собою суцільний монолог-повчання хитрої і багатой дівчини, яку полюбив “найостанній з голяків” Гриць. Автор неквапливо веде оповідь від імені головної героїні, яку багатий батько не захотів віддавати заміж за бідняка. Можливо, що юнак був небайдужий Марусі, тому вона вирішила вийти за нього заміж з допомогою чар-квітки, а може, їй просто хотілося, щоб Гриць здійснив її забаганку – зірвав для неї дивоцвіт. Зухвала дівчина, немов у напівсні, змальовує без тьми закоханому, довірливому парубкові майбутнє подружнє життя, коли вони куплять “будинок, добрих коней, поля край”, “і в селі між дукачами” стануть “перші дукачі”. Запитальні й окличні речення, вдале чергування різних інтонаційних відтінків, розмовний лад надають цій частині виразності й емоційності. З метою відтворення національного колориту автор вкраплює у мовну тканину балади архаїзми (“таляри”, “гаман”, “криця”, “коляса”), подає назви предметів праці (“днище”, “гребінь”, “починок”), українського одягу (“кожух”, “свита”, “кораблик”, “жупан” тощо), що засвідчує тяжіння до побутовізму.

У третій частині балади описано пригоди хлопця, пов’язані з пошуками чар-квітки. Вражає вміння поета малювати словами. Майстерно, з етнографічною точністю відтворив він картину святкового суботнього вечора на Івана Купала, коли вже сонце сіло за небокрай, а втомлені денними

турботами селяни святково вбралися – “нові поодягали і запаски, й сорочки”, коли на майдані запалали купальські “сяйні огнища” і “дівчата завітчані” гомоніли з парубками. Саме в цю пору Гриць пішов у діброву, щоб здобути дивоцвіт, а разом з ним і своє щастя-долю. Та недобре, розпачливо-болісне відчуття наростає. Автор використовує символічні образи фольклорних вісників лиха – птахів, знаходячи на означення їхніх голосів точне, єдино можливе слово: “занявчали в листях сови; пугач “пугу” закричав”, “кажани пішли черкатись”, “сич лупатий пролетів”.

У кульмінаційний момент Гриць помітив, як на папороті “загорівся ... сяйний вугільок”. Подібний опис вогнистого цвіту папороті подає М.Гоголь у повісті “Басаврюк, або вечір напередодні Івана Купала”: “Червоніє малесенька брунька квітки і, наче жива, рухається. Справді, дивно! Рухається і стає все більшою, більшою і червоніє, мов жар. Спалахнула зірка, щось тихо затріщало, і квітка розкрилася перед його очима, ніби полум’я, освітивши й інші навколо себе”. Співзвучні описи цвіту папороті (прапороті, прапори, кочедижника, Перунового цвіту) подає і М.Дмитренко, підкреслюючи, що нечиста сила завжди намагається відібрати дивоквітку у сміливця: “Чорт постійно перешкоджає людям зірвати квітку папороті – то страхом, то загрозами, то обманом”. У баладі Я.Щоголева “нечиста сила” теж не хотіла віддавати чарквітку, перед юнаком постав “страшений змії”, опис якого подано у цілком фольклорному дусі:

... кігті гаком із-під вії,
очі полум’ям горіли;
хвіст, як ціп об землю бив;
чорні щелепи хрустіли,
з рота злий язик шипів.

Заключна, найбільш трагічна частина балади, – лаконічна. Переляканий Гриць прибіг до Марусиної хати і віддав дівчині здобуту квітку папороті. Але, як виявилось згодом, то “нечистий диво звів, – у Марусю обернувся та квітину й ухопив”. Трагічна кінцівка твору (Гриць збожеволів, “став якийсь чудний”)

зумовлена специфікою балади, яка з першого рядка націлена на трагічну розв'язку.

Віддавши данину романтизму, Я.Щоголев виступив оригінальним, своєрідним інтерпретатором народного життя, по-новому ставився до використання фольклору. Світ фантастики став у його баладі тлом, на якому фіксуються вчинки і реальні людські характери. Майстерно подав поет колоритні малюнки життя українського народу, образи, повні пристрастей, чого не вистачало його попередникам в українському романтизмі.

Реальне і фантастичне тісно переплелися і в баладі С.Руданського “Упир”, яку умовно можна назвати сполучною ланкою між творами другого (демонологічного) і третього (нумінозного) циклів.

Автор твору вдається до фольклорно-міфологічної генетичної першооснови – демонологічних вірувань українців, за якими відвідини “упиря”, “опиря” (вампіра), як живого, так і мертвого вважалися смертельно небезпечними для людини, яка поступово марніла, втрачала сили і спокій. Тому й красуня Ганна після відвідин покійника “стала жовта на личеньку”, а її ясні колись очі “затягнулись в лоб далеко/ І там позгасали”. За народними уявленнями, упирі народжуються від чорта і відьми або від вовкулаки і відьми, недарма у приказці говориться: “Упир і непевний – усім відьмам родич кривний”. І хоча упир-Іван має іншу “генеалогію” – він “заложний” мрець, тобто такий, який передчасно, насильницькою смертю пішов з життя (його зігнали з цього світу мати та тітка Ганни), однак зв'язок його з непевним простежується у словах матері, звернених до дочки: “Оддала ти нечистому /Здоров'я і вроду”, а також прагненні її оборонити Ганну від “нечистої сили”. Мрець-упир, за народними віруваннями, з'являється вночі – між північчю і криком першого півня, у баладі ж він приходить “рівно пополудні” і перебуває з дівчиною “з полудня до півночі”. На перший погляд, видається, що функцію лімінального часу втрачено, однак, як доводять дослідники, у деяких регіонах України, наприклад, Житомирському Поліссі вважають, що мерці починають ходити уже по обіді. З давніх-давен люди боялися таких відвідин і намагалися

захиститися від них: насипали маку (тоді упир не міг приступити до жертви, не визбиравши його); пробивали груди покійника осиковим кілком або спалювали (такі факти наводить І.Франко у статті “Спалювання упирів в с.Нагуєвичах в 1831 р.”). Мати головної героїні балади, намагаючись оборонити доньку, використовує народний оберег – заплітає дівчині у коси посвячені “василечки”.

На творі С.Руданського позначився і кордоцентризм української природи: головну роль у житті Івана і Ганни відіграють не розумово-раціональні сили, а емоції, почуття, сила людського серця. Неясне передчуття трагедії відлунює у словах юнака: “Щось нудно на серденьку: Либонь же я згину!”; згодом спечалена Ганнуся, побиваючись над могилою коханого, висловлює надію, що “заб’ється його серце, / Як билось недавно”. На її ридання озивається голос Івана: ”І в могилі моє серце б’ється за тобою”.

У прикінцевому монолозі матері Ганни, виписаному у стилі народних голосінь, відбито вірування українців, що душа мерця навідується на землю у вигляді птахи: “Доню моя, голубонько, / Де ж ти залетіла?” Подібні приклади вірувань про душі померлих зустрічаються у похоронних голосіннях: “І як ти прилітатимеш? / Чи соловеечком, чи горобеечком?! Моя дочко, моя павочко! / Моя дочко, моя зозуле!” або “Дитятко моє і голуб’ятко моє! Коли я тебе побачу? / Чи ти зозулею прилетиш, чи соловейком?”.

У баладі С.Руданського відбилися не тільки давні народні уявлення та вірування, відчутний і вплив літературної традиції, народженої “Ленорою” Г.-А.Бюргера, йдеться зокрема про російський її варіант (“Светлану” В.Жуковського) та польську переробку (“Ленору” Ю.Залеського). Після зауваги А.Кримського про те, що деякі строфи нагадують відповідні місця у Г.Бюргера і В.Жуковського, поет зняв їх, а сюжет намагався “українізувати”, про що свідчать чотири редакції твору (перша складалася з десяти розділів, а остання – з семи). Якщо у німецькій баладі нагнітаються різноманітні жахи (Вільгельм, наприклад, стає “безоким і безгубим” скелетом), то український автор уникає подібних описів, а у перших двох редакціях закохані підіймаються з могили,

розбуджені чорним вороном, у цілком людській подобі: “І встають Івась, Ганнуська, / Встають і сідають, / І по самую опівніч тихо розмовляють”.

Отже, у баладах демонологічного циклу віддзеркалилася специфічна ознака релігійного світогляду українців – двовір’я, зокрема віра у нижчих богів (демонів). У них головними персонажами виступають русалки, чорти, змії, упирі, а нещасливе кохання стає причиною трагічної розв’язки. Хронотоп у демонологічних баладах – сакральний: події відбуваються вночі або на порубіжжі ночі та ранку на лімінальному просторі (найчастіше поблизу водойми).

Якщо у баладах романтиків початку ХІХ ст. образ русалки має фольклорно-міфологічний генезис, то у творах Т.Шевченка та поетів другої половини ХІХ ст. він набуває нового звучання: русалки – це нехрещені дівчата, які несуть покуту за материнський гріх. У баладах І.Франка та Ю.Федьковича особливо виразно відбилась одна з найголовніших ознак національної самосвідомості українців – демократичність. У них заможна водяна княгиня домагається кохання бідного легіня (корманича) і, зрештою, заводить його до підводного замку. У східноукраїнських варіантах русалки – прості дівчата, які залоскочують своїх обранців, що в обох випадках рівнозначно смерті.

Дніпрова Чайка, М.Чернявський, В.Пачовський, які писали демонологічні балади, оновили художню образність та ритмомелодику, удосконалили звукопис та версифікаторську майстерність. Зрідка зринали у їхніх баладах соціальні мотиви, однак у контексті фольклорно-міфологічної стихії вони не приживалися і з часом зникали.

Нумінозні балади

Поява нумінозного жанрового пласту в українській літературі пов’язана з баладою “Ленора” німецького поета Готфрида Августа Бюргера, який взяв за основу фольклорний сюжет про покійника, що забирає у потойбічний світ свою наречену. “Завдяки великому поширенню сюжетної канви “Ленори” у фольклорі різних європейських народів балада Бюргера легко засвоювалась літературною традицією цих країн. Відповідаючи назрілим естетичним

потребам у національному мистецтві, вона скрізь сприяла розвитку романтизму”. Першим точним українським перекладом став твір П.Білецького-Носенка “Івга”, написаний у 1828 році, але опублікований значно пізніше – у 1872 році у збірнику “Гостинець землякам: Казки сліпого бандуриста, чи Співи об різних речах. Скомпонував Павло Білецький-Носенко”. Автор, як і багато українських письменників початку ХІХ ст., ставив перед собою мету: довести спроможність української мови розкрити широкий спектр людських переживань і почуттів, спростувати хибну думку щодо її обмежених властивостей. На час написання “Івги” в російській літературі точилася дискусія, розпочата П.Катеніним з приводу балад В.Жуковського, позбавлених національної основи. Намагаючись створити “простонародні” зразки, П.Катенін написав балади “Убийца”, “Ольга”, “Леший”, що знайшли схвалення у прихильників народності літератури. Незабаром О.Пушкін виступив з баладами “Жених” та “Утопленник”, яким також притаманний виразний національний колорит. Безсумнівно, П.Білецький-Носенко був ознайомлений з дискусією у російській літературі, тому прагнув не тільки перекласти “Ленору”, передати її стрімкий ритм (це значною мірою йому вдалося), а й “українізувати” сюжет, що, як було зазначено у неопублікованих “Примітках” до “Івги”, “належить не тільки співвітчизникам Бюргера, а й багатьом народам”.

Дія твору перенесена в Україну часів боротьби з ханською ордою (у Бюргера історичною прив’язкою служить війна 1741-1748 рр. між пруським королем Фрідріхом ІІ та австрійською імператрицею Марією Терезією), змінює імена героїв (Івга, Іван), а головне – фольклоризує сюжет, що сприяє посиленню національної своєрідності балади. Водночас П.Білецький-Носенко намагався якнайточніше відтворити оригінал. Це прагнення відбилося і на композиційній будові, в якій, всупереч жанровим канонам, наявна розгорнута експозиція, передачі динамічного темпу, збереженні восьмирядкової строфи, написаної чотиристопним ямбом і не властивому для українських творів нагнітанні жахів та сцен у дусі німецької “жахливої” балади, як, наприклад, опис тління мерця у кінцівці: “Тай, глянь, гай жах! В єдиний миг /На їздоці все

тіло, /Пласт за пластом, од плеч до ніг, / Як тут огнем ізтліло!/ І голий весь з костей остив, / І череп біл, в труні б то гнив,/ Зацокотів зубами, /Обняв її руками”.

Навіть невеликий наведений уривок свідчить про те, що баладі П.Білецького-Носенка не вистачає мовної та художньої довершеності. Зрідка зустрічаються у ній елементи бурлескного стилю, ритмічні перебої, однак варто пам'ятати, що твір було написано у час, коли відбувалося становлення української мови і норми її були далекими від досконалості, та й нова українська література робила тільки перші, не завжди вдалі, кроки.

Через рік після написання “Івги” була надрукована “Маруся” (1829) Л.Боровиковського, що суттєво відрізнялася від своєї попередниці, оскільки була вже не просто перекладом, а творчою трансформацією, спробою “створити українську баладу на запозиченому сюжеті, пристосованому до української дійсності, з настановою на романтичне світосприйняття”. Якщо твір П.Білецького-Носенка найбільш споріднений з оригіналом, до якого наближена й “Ольга” П.Катеніна, то “Маруся” – це своєрідний “переспів переспіву”, бо Л.Боровиковський брав за основу не стільки німецьке першоджерело, скільки його російську переробку – “Світлану” В.Жуковського, на що переконливо вказують нововведені сцени ворожіння дівчат під Новий рік, дещо уповільнений ритм, витіснення страхіть у сферу сновидіння, щаслива розв'язка. В обох творах відсутня вказівка на причини розлуки закоханих, автори принагідно зазначають, що Світланин “милий друг далеко”, а Марусин – “в дальній стороні”, тоді як у інших переробках наявна історична прив'язка; обидві героїні – покірливі долі та смиренні перед Богом, хоча у переспівах М.Костомарова, С.Руданського, Ю.Федьковича, охоплені відчаєм, вони вдаються до відвертого богохульства.

Але, крім спільних рис, що споріднюють переспіви, наявні й відмінні: якщо у російському варіанті домінує потужне ліричне начало (згадаймо: “Ах! Светлана, что с тобой? В чью зашла обитель?” або “О! не знай сих страшних снов/ Ты, моя Светлана”), то істотною ознакою українського твору виступає

драматичне начало. Л.Боровиковський зняв морально-дидактичну кінцівку, наявну у В.Жуковського: колоритно зобразив звичаї та традиції українського народу, як зазначав І.Франко, з “інтернаціональної сфери псевдопейзажів переніс подію своєї балади на твердий, реальний ґрунт” життя українців. “Маруся” була написана живою розмовною мовою (“Світлана” – книжною), у ній зустрічаються просторічні слова, інколи відчутні бурлескно-гумористичні ноти (“рюмала Маруся”, “ твар – темніша ночі”); словесні повтори нагнітають лиховісні передчуття, а згодом почуття страху і розпачу (“страшно в хаті бути самій, страшно кидать хати”); подібну функцію виконує і синонімічна тавтологія (“стихнув, мовчить, утихає” або “змовкло, заніміло”). Особливістю мовної тканини тексту є лаконічні речення типу питання-відповідь: “ Їй вернуться? – Шлях пропав” або “ Що ж найшла? – Мертвець лежить”.

Фольклорно-романтичний характер поезики балади, орієнтація на вірування, психологію і світосприйняття українського народу дали підстави І.Франкові зазначити, що “простим перекладом твору Жуковського “Марусю” не можна назвати”, а сучасникам поета сприйняти її як оригінальний твір.

У 1855 р. була написана балада М.Костомарова “Наталя”, якій автор дав підзаголовок “Из народного предания”, вказуючи ним, що джерелом для створення послужило повір’я і перекази українців про нареченого-мерця. У примітці до тексту поет підкреслював, що німецьке повір’я, яке лягло в основу “Ленори”, існує і в українців. Пояснюючи витоки подібних вірувань у багатьох народів, М.Маркевич писав: “Втрата коханого, розлука з ним назавжди, пустота в оселі і в суспільстві, яку він залишає по собі на деякий час, – все змушує і серце, і розум вірити, що він відвідує нас, що не зовсім покинув світ”.

І хоча М.Костомаров намагався наснажити баладу народнопісенним матеріалом (рядки із фольклорної балади введено у текст курсивом), а події відніс до Кримської війни, однак у загальному сюжетно-тематичному плані вона близька до твору німецького автора. На те, що “Наталя” написана в дусі німецького романтизму, скоріше – німецького філософського ідеалізму, вказував С.Крижанівський, який зокрема зазначав, що вона не відзначалася

особливими художніми достоїнствами. Однак, на нашу думку, його художні знахідки дають підстави говорити про високу майстерність автора. Так, наприклад, він зумів вдало підібрати риму, згодом кількаразово модифіковану і повторену (“Копитами туп, туп, туп! Ворон кричить: Труп, труп, труп!”), що у синтезі з п’ятикратним повторенням короткого трьохзвукового слова “кінь” та подальшою алітерацією (“Скоком скік через балки,/ Через ріки й байраки”) створює не тільки імітацію цокоту копит та шаленого бігу коня, а й загальну тривожно-фантастичну атмосферу. Зберігаючи традиційний для балади фантастичний колорит, автор збагачує текст твору діалогом загиблих козаків-запорожців із продовжувачем їхніх традицій онуком Іваном, який поліг у бою під Севастополем. Намагаючись адаптувати сюжет, поет вводить у текст назви гідронімів (Хортиця, Чорне море, Дон, Волга, Альма) та топонімів (Запорожжя, Севастополь, Перекоп, Інкерман), які сприяють значно тривкішій прив’язці сюжету до реальних історичних подій. Характерною ознакою є і зняття трагічної розв’язки, традиційна схема повинна довершитися в уяві читача.

Автор у творі дотримується позиції об’єктивного спостерігача, який, пропагуючи релігійно-християнську покору і смирення, засуджує героїню за те, що гнівить Бога (“Так безумная Наталя дурне слово промовляла”), але водночас у підтексті багатьох рядків вчувається і авторське співчуття до знедоленої дівчини (“Не спить Наталочка одна,/ Сидить небога у вікна”), оскільки її прагнення до земної любові та щастя зруйноване жорстокими обставинами, точніше, війною, що стала причиною розлуки закоханих.

Засудження війни, яка несе людям страждання і смерть, – головний лейтмотив балад “Безнадія” (1858) С.Руданського та “Мертвець” (1863) Ю.Федьковича, написаних за мотивами “Ленори”. Характерно, що назва першої з них акцентує увагу на розпачливому стані героїні, якій автор, певно з метою узагальнення, не дає імені. Події у творі співвідносяться з турецько-татарськими наскоками на Україну, бо, як лаконічно зазначено у тексті, милий дівчини “поїхав на орду”. М.Левченко вважає першоджерелом баладу В.Жуковського, однак, на нашу думку, твір значно ближчий до німецького

оригіналу, що підтверджується нагнітанням страхіть та демоністичних, прийнятних для уяви і психіки українців істот (потерча, упирі); описом нареченого-мерця, у якого “без одежі й тіла гола кість стриміла”; в обох баладах до “нової оселі” треба промчати “сто миль”; мати дівчини, намагаючись вгамувати її, наводить останній з аргументів, що наявний тільки у німецькому творі та перекладі П.Білецького-Носенка, “може, він ... любиться з другою”; навіть прикінцева морально-дидактична настанова, висловлена у баладі Бюргера духами, дається у творі С.Руданського упирями. Ці спостереження, як і авторська примітка: “Подражание Bürger’у”, дають підстави стверджувати, що переспів С.Руданського написаний під впливом балади німецького, а не російського поета.

У другій з названих балад з’являються нові, не характерні для інших переробок мотиви: перший з них – мотив рівності усіх людей перед смертю – був започаткований у творчості Г.Сковороди. Зазначаючи, що на “тому” світі – “кождий за брата: як і цісар в едамашках, так старець у латах”, автор нагадує сильним світу цього про людяність, співчуття, любов до ближнього. Другий мотив – соціальний, зродився під впливом творів Т.Шевченка, особливо виразно він реалізується в характерній образності:

Тиран ходить у корунах / Та п’є кров, як воду;

Пан з непана дере шкуру / Та чваниться родом;

Піп продає кров Христову / Та купує села...

Відзвук Шевченкових “Катерини” та “Тополі” вчувається у рефрені “Доле моя нещаслива – / Доле моя, доле!”; у кільцевому обрамленні-засторозі: “Не кохайтесь, мої сизі, / З мерцями ніколи”; він відчутний у виписаних у реалістичному дусі сценах проведів на війну, картинах ворожіння, ліричних відступах, які засвідчують співчутливо-вболівальну позицію автора. Цілковито очевидний і зв’язок переспіву Ю.Федьковича з фольклором: у стилі народних голосінь подано монолог-звертання дівчини до Василя, який “пішов з військом в Італію” і загинув “під Наварров”; фольклорна трикратність вступає в силу у сценах ворожіння – тричі “три світичі” запалила ворожка, тричі з’являються

“три дружечки”, тричі повторюється найважливіше смислово-навантажене слово-заклинання, у якому бринить дівоча надія та нетерпіння – “прийди”; запозичений із народних пісень метафоричний образ “долі нежичливої”. Евфемістично, як і у фольклорних зразках, подає автор фатальну розв’язку. Тому, на нашу думку, не зовсім справедливим видається беззастережне твердження Б.Деркача, який підкреслює, що твори С.Руданського “Безнадія” та Ю.Федьковича “Мертвець” – “це наслідування, позбавлені будь-якої поетичної досконалості”.

Заглиблення у сферу містики, розчинення реальної дійсності у сутінках ірреального світу характерне творам М.Костомарова “Поцілунок” та “Великодня ніч”, які також відносимо до нумінозного циклу. На противагу західноєвропейським зразкам, в яких нагромаджено страхіття, пов’язані із зображенням вихідців з “того” світу, в українських нумінозних баладах поєднується реальне і фантастичне, побутове і непояснюване логікою; їм характерна орієнтація на живе, часто підсвідоме, справді сердечне почуття. Так, перша з названих балад побудована у формі діалогу юнака, який перебуває у реальному світі, та його нареченої, котра передчасно пішла з життя. Любов земна руйнує бар’єр фатуму, людина у стані напівсвідомості-напівзабуття, коли надія бореться з відчаєм, видає бажане за дійсне, даючи миттєвий спочинок втомленому розуму і зболеному серцю. Весняної чарівної пори, коли пробуджується природа і оновлюється людська душа, хлопець просить кохану: “Обійми мене, поцілуй мене!” Весна тут асоціюється з реальністю, а осінь – з ірреальним світом, що є виплодом уяви ліричного героя, бо в його підсвідомості зринає відповідь дівчини про зустріч пізно восени, “північною саме добою, під сльоту, під дощ” (сакральний час), коли “страшно на улицу буде ходить / І сови угукають, вовки стануть вить”. Узята безпосередньо з міфологічно-фольклорного бачення природи опозиція “весна” – “осінь” виконує важливу художню функцію протиставлення реального, поданого у першій частині, та містичного, виведеного делікатними натяками у другій.

Обидві ж частини синтезують реальний і фантастичний світи, символізуючи нерозривні поняття – життя і смерть.

Якщо у розглянутій баладі М.Костомаров творить власні містично забарвлені фантазії, то друга – є прямим перенесенням фантастики народних повір'їв, легенд, що, слабо переломившись крізь призму авторського світосприйняття, відбилися у творі. З метою посилення вірогідності зображуваних подій, поет вкладає оповідь в уста “старої дядини Оксани”, що зближує її з народним оповіданням. Відчуваються у баладі й ремінісценції з твором В.Жуковського “Сільське кладовище”. На Великдень селяни були дуже подивовані свічечкою, що несподівано для всіх запалала вночі “на пустоші”. Намагаючись з'ясувати причини її появи, жінка розповідає про благочестиву сироту Ганнусю, яка “уранці і ввечері Богові молилась”, а ранньою весною безслідно щезла. З тих пір односельці нічого про неї не чули. Оповідачка висловлює туманні припущення про те, що таким чином душа дівчини дає знати про себе з того світу.

Мотиви ескапізму наростають у російськомовних баладах М.Маркевича “Сон-трава” та “Вороні коні”. Щоправда, у першій із них, в основу котрої покладено народне повір'я, жахливе витіснено у сферу сновидіння. Містично-страшне виступає тут художньою паралеллю до реального. Такий художній прийом сприяє органічному синтезу фантастичного і побутового, романтичного і реалістичного. Нагнітання питально-окличних речень створює таємничу баладну атмосферу, а деталізований опис смерті та прибульців з потойбічного світу подано згідно з народними демонологічними уявленнями та віруваннями українців.

У другому з творів містичне перебуває у площині реальності, хоча події відбуваються у сакральному часопросторі – у “північний час”, поблизу річки, яка виконує функцію порубіжжя між світом живих і світом померлих. Саме з води вийшов чорний велетень-привид із потойбіччя, що став причиною загибелі козака та його коня, образ якого у фольклорі часто символізує перевізника з цього на той світ. Смерть козака виведено евфемістично – “є

йому дворець чудесний:/ Він без вікон, без дверей...” Образ велета-привида споріднює твір М.Маркевича з “жахливими” баладами Р.Сауті “Адельстан”, “Варвик”, “Балада”.

Містика та дійсність химерно переплелися і в баладі С.Руданського “Вечорниці”(1852), що складається з чотирьох змістово-інтонаційних частин, з яких перші три написані у реалістичному дусі, і тільки в останній домінує фантастика – оживає покійник, “і нечисті ізчепились, і заводили, і бились”. Характерно, що у нумінозних баладах зв’язок людини з “тим” світом завжди призводить до її загибелі. “Вечорниці” С.Руданського не є винятком, бо закінчуються потрійним похороном – ожилого вночі мерця, дівчини-красуні Оляни та її матері. На “Вечорницях”, як і на більшості балад С.Руданського, написаних у 50-60-х роках XIX століття, позначилися не тільки романтичні, а й нові реалістичні віяння.

Отже, у циклі нумінозних творів йдеться про фатальний зв’язок людини з потойбічним світом. Важливу функцію у структурі таких творів відіграє часово-просторовий аспект: дія відбувається у сакральний час (опівночі, при світлі місяця, до першого крику півня тощо), місце дії – теж сакральне (поблизу водойми чи кладовища).

Нумінозні балади в українській літературі зродилися під впливом “Ленори” Г.-А. Бюргера, “який, спираючись на фольклорні традиції, створив у німецькій літературі новий жанр серйозної балади з її глибоким драматизмом, виразним народним колоритом, непідробною простотою стилю”. Українська література виявилася тим благодатним ґрунтом, на якому відповідно до психіки і світосприйняття нашого народу відбулась асиміляція інонаціонального сюжету. Синтезуючи інонаціональні та національні традиції, українським поетам вдалося не тільки розвинути традицію німецького поета, а й знайти чимало власних оригінальних художніх рішень. Запозичивши сюжетну канву, вони не обмежилися перекладами-стилізаціями, а намагалися надати своїм творам суто національного колориту, пристосувати їх до сприйняття українським читачем. В українських зразках менше сцен у дусі німецької

“жахливої” балади, фантастично-містичне витіснено у них у сферу сновидіння чи напівзабуття. Значно посилено і ліричний струмінь, авторська позиція – вболівально-співчутлива. Безсумнівно, що на поетику і структуру балад, питому вагу фантастичного і побутового вплинула різночасовість їх виникнення, у чому переконуємось, проаналізувавши ранні зразки, яким властива поетика романтизму, і твори пошевченківського періоду, де переважають побутово-етнографічні описи, зокрема урівноважено-спокійний пейзаж, наростає реалістичне начало. Інколи нумінозні балади мають релігійно-сентиментальну кінцівку, хоча значно частіше повчання прочитується у підтексті. Впадає у вічі орієнтація нумінозних творів на фольклорну поетику, тісне поєднання у них фантастичності та побутовості.

Сучасне літературознавство розглядає міфологію як традиційну систему поглядів на оточуючий світ, а міфологічні сюжети як літературне відображення цього світогляду. Міфологія, фольклор, суб’єктивно-авторське світосприйняття тісно взаємопереплелися в українських фольклорно-міфологічних баладах ХІХ ст., в яких особливо чітко відбилася національна специфіка жанру – інтроверсове зосередження, розчиненість у світі природи, замкненість, терпимість, лагідність вдачі, висока чуттєвість, природовірство.

Зазнаючи літературного впливу та вступаючи у суперечність з авторським раціонально-логічним мисленням, первісний міф у баладах частково руйнується, однак зберігає свої ознаки у вигляді таких складників, як мотиви, архетипи, образи-символи, в яких оживають прадавні язичницькі уявлення наших предків, часто з пізнішими християнськими нашаруваннями.

У першій із підгруп фольклорно-міфологічних балад сюжет цементує метаморфоза та чарування. Центральною їх темою є найвище з людських почуттів – кохання, подане крізь призму сприйняття головних героїв (найчастіше – обездоленої дівчини). Таким творам не властива страшна фантастика, хоча мотив перевтілення у природний об’єкт, часто поєднаний із мотивом чаклування, виступає домінуючим і завершальним. Характерно, що серед фольклорно-міфологічних балад панівне місце займають твори з

ботаноморфними сюжетами, тоді як зооморфні видаються поодинокими винятками (“Зозуля” М.Костомарова, “Чого ти ходиш на могилу?” Т.Шевченка).

Стильовими константами плантативних балад є наявність фантастичних сил (у “Причинній” Т.Шевченка та “Рожі” Ю.Федьковича – чарування, у “Тополі” Т.Шевченка – чар-зілля) та символічних образів, що несуть важливе ідейно-естетичне навантаження. Перетворюється у білосніжну лілею, уособлюючи красу і чистоту, героїня балади “Лілея” Т.Шевченка; перевтілюється у калину – символ краси, ніжності та вірності – мила-жалібниця із балади Лесі Українки “Калина”; стає тополею дівчина, символізуючи вірність у коханні та довічну самотність (“Тополя” Т.Шевченка); колючою рожею, що прагне оборонити свою нещасливу любов, зростає на могилі коханого героїня твору Ю.Федьковича “Рожя”. Зрідка образи-символи насажені подвійним семантико-генетичним кодом, як-от персонажі балади М.Костомарова “Брат з сестрою”, які, прагнучи уникнути інцесту, перетворилися на двоколірні жовто-блакитні квіти, що, в свою чергу, символізують нерозлучну пару творців світобудови – Воду і Вогонь. Важливо зазначити, що баладна метаморфоза, на відміну від казкової, одноразова і остаточна, а трансформація героя у природний об’єкт сприймається як фізична смерть.

У другій із підгруп фольклорно-міфологічних балад відчутний вплив язичницьких вірувань, які, синтезуючись із пізнішим релігійним світоглядом, переломлюючись в індивідуально-авторській свідомості, донесли до сучасного читача уламки міфу і авторського прочитання його.

Віра в демонів (русалок, чортів, упирів), у дискретний вплив слова-заклинання, в існування потойбічного світу іманентна українській ментальності. Ця віра своєрідно віддзеркалилась у демонологічних баладах літературного походження, художньою особливістю яких є глибоке взаємопроникнення реального і романтичного, дійсного і фантастичного.

Міфочас і міфопростір – характерні ознаки поезики демонологічних балад. Стильова народнопісенна домінанта створюється у них завдяки

використанню фольклорної символіки, порівнянь, епітетів (“Русалки” М.Маркевича, “Заманка” Л.Боровиковського, “Мана” М.Костомарова, “Жулин і Калина” І.Вагилевича). Синтез індивідуально-авторського і народопісенного начал властивий баладам Т.Шевченка “Причинна”, “Утоплена”, “Русалка”, в основу яких покладено виняткові, та все ж повторювані у житті ситуації та вчинки. Поет, глибоко проникнувши у внутрішній світ своїх героїнь, подав глибоку психологічну мотивацію їхніх вчинків, освітив події власним співчуттям та ліричною теплотою.

Завжди фатальний світ кохання простого легіня і водяної княгині відтворили у баладах Ю.Федькович (“Черемська цариця”, “Сокільська княгиня”, “Римська княгиня”, “Керманич”) та І.Франко (“Лицар”, “Русалка”, “Керманич”). Ці твори ще раз переконливо засвідчили, що українська національна свідомість формувалась на більш демократичних засадах, ніж, приміром, російська.

У демонологічних баладах кінця XIX – початку XX ст. фрагментарно зринає соціальний мотив, однак свого подальшого розвитку у них не знаходить. Балади М.Чернявського, Дніпрові Чайки, В.Пачовського позначені оновленням віршової техніки, художньої образності, злиттям звуку і кольору в художньому слові.

Характерною ознакою демонологічних українських балад є уникнення містики та жахів. Поети, часом ігноруючи жанрові канони балади, розробляли сюжети у гумористичному плані. Показовими у цьому плані видаються балади “Твардовський” П.Гулака-Артемовського, “Змій” К.Думитрашка, “Ніч на Івана Купала” Я.Щоголева.

Значно більше тяжіють до містичних мотивів нумінозні балади. Частина з них – це авторський вимисел та перенесення фантастики українських народних вірувань, в основі яких – мотиви ескапізму (“Поцілунок”, “Великодні ніч” М.Костомарова, “Сон-трава”, “Вороні коні” М.Маркевича, “Вечорниці” С.Руданського), але більшість нумінозних творів українських авторів з’явилася під впливом балади Г.Бюргера “Ленора”. Першим і досить точним перекладом

її стала “Івга” П.Білецького-Носенка, якій, на жаль, не вистачило не тільки мовної, а й художньої довершеності. Балада Л.Боровиковського “Маруся” стала “переспівом переспіву”, оскільки автор за основу взяв “Світлану” В.Жуковського. Український поет надав баладі специфічних національних особливостей, витіснив містично-фантастичне у сферу сновидіння, зняв повчальну кінцівку, нехарактерну для цього жанру.

Прагнення осучаснити бюргерівський сюжет керувало М.Костомаровим у баладі “Наталя”. Поет умисно подає до неї підзаголовок та примітку, де вказує, що повір’я про покійника-нареченого, який забирає з собою кохану, існує і в українців, а події співвідносить з облогою Севастополя 1854-1855 рр. Подібні історичні прив’язки сюжету характерні для балад “Безнадія” С.Руданського та “Мертвець” Ю.Федьковича, у яких звучить лейтмотив засудження війни, що несе людям страждання, смерть, розлуку, розпач.

В усіх трьох підгрупах фольклорно-міфологічних балад відчутний зв’язок з дохристиянськими віруваннями, двовір’ям українців, з міфологічною свідомістю та світосприйняттям, замовляннями та чаруваннями, вірою у потойбічний світ. На групі фольклорно-міфологічних творів особливо інтенсивно позначився процес “зрощення” та взаємозбагачення народної та літературної балади.

Родинно-побутові балади

Намагаючись охопити усі сторони людського життя, поети “заземлювали” баладні сюжети у побутову сферу. Сюжетною віссю родинно-побутової групи виступає надзвичайна подія чи найбільш драматичний момент сімейних стосунків. І хоча в основу їх покладено цілком реальні події та людські стосунки, однак у художню тканину досить часто вплітається фантастичний елемент, як у баладах “Явір, тополя й береза” М.Костомарова, “Верба”, “Тополя”, “Купці” С.Руданського, що мають фольклорно-міфологічне коріння. Безумовно, що віднесеність того чи іншого твору до певної сюжетно-тематичної групи не має характеру жорсткої детермінації, а одна і та ж балада інколи може розглядатися у різних групах. Будь-який з вище зазначених творів

за походженням та узагальнюючими образами-символами може бути віднесений до фольклорно-міфологічної групи, але за сюжетно-тематичним принципом класифікації відносимо їх до родинно-побутової групи, оскільки у них художньо змодельовано колізії сімейного життя.

Перша з названих балад побудована на матеріалі народних легенд, пісень, переказів, про що свідчить і авторський підзаголовок. Сюжетний каркас твору становить родинна трагедія, до якої спричинилося “злеє серце” матері й свекрухи, що “вовком вовкує “ на ”невістку дівку-сиротину”. У подієвій канві поєдналися цілком реалістичні подробиці селянського побутового життя (початок твору) і давній міфологічний мотив про перетворення молодят у тополю та явір, а злої свекрухи – у журливу березу “з понурим гіллям” (кінцівка). Подібну трансформацію народних перетворень, де свекруха закликає невістку в тополю (билину, горобину), подибуємо і у фольклорних баладах, як-от: “Оженила мати неволею сина”, “Ой молода вдова сина й оженила”, “Ой у полю, полю береза стояла”, “Виряджала мати сина у дорогу” та ін. Однак у баладі М.Костомарова перетворення свекрухи у березу подано як кара “предвічного” – Бога, оскільки, за канонами баладного жанру, сподіяне людиною зло бумерангом повертається до неї. М.Костомаров, як і інші романтики, вбачав у природі певний стан душі, тому кожен із героїв балади перетворюється у дерево, що найбільш відповідає його долі й характеру: зеленим явором по смерті став син; його кохана дружина – білою тополею; зла свекруха, ставши березою, продовжує плакати і побиватися за втраченими дітьми.

У магістерській дисертації “Про історичне значення руської народної поезії”, розглядаючи символи царства рослинного, М.Костомаров зазначав, що явір – “прекрасне сумне дерево, присвячене в українській поезії нещастю людському..., свідок смерті і людських бід”, що цілком збігається з символічним значенням цього дерева у баладі. Цікаво, що у статті “Про зв’язок деяких уявлень в мові” О.Потебня, цілком незалежно від баладних міркувань М.Костомарова, навівши російське прислів’я “Береза не угроза, где она стоит,

там и шумит”, доводить, що заперечення подібності між шумом берези і погрозою можливе тільки внаслідок того, що ця подібність колись визнавалась. “Навіть це заперечення подібності тільки уявне: береза справді погрожує своїм шумом, але її погроза не страшна, бо береза з місця не зрушиться“, – зазначав О.Потебня. Розуміння символічного значення багатьох образів у вчених або співпадають, або взаємодоповнюються. Наприклад, М.Костомаров лаконічно зазначав, що тополя – “це символ статності і молодості”, а О.Потебня доповнював, що мале ”уявлялося народу молодим і красивим, тонкість відомий вид малості, а тому і вона переходить до означення краси..., в українській пісні тополя, в яку перетворена невістка злою свекрухою, – “Тонка та висока, та листям широка; /Без вітроньку має, без сонечка сяє”.

Звичайно, первісний зміст поетичних образів-символів, у яких відчутний відгомін міфології та релігії наших предків, у літературних баладах частково втрачається, але психологічна основа, трансформована у поетичний символ, зберігається, несучи у собі певну світоглядну інформацію. Відтак те, “що для первісного чоловіка становило зміст і прозу життя духовного”, стало “тільки оздобою життя, ідеальною іграшкою уяви; що колись було релігією, то нині єсть поезією”. У літературних баладах плантативної тематики (від лат. plant – рослина) образи-символи стають художнім засобом, з допомогою якого зіставляються “генетично” не споріднені речі, як-от у “Вербі” С.Руданського, де сестра, просить брата: “Верби не рубати, / Трави в полі не косити, / Трава – коси мої русі, / А терен – то очі”.

Аналогічний поетичний засіб вживаний не лише в українському фольклорі, а і в уснопоетичній творчості інших народів. У грузинській народній баладі “Сон”, побудованій у формі діалогу між сином, якому наснився сон, і матір’ю, котра згадує його, зламана вітром тополя нагадує юначий стан; зламані віти – руки; лози, що гублять листя, – буйний чуб сина. Генеалогічна основа багатьох символічних образів призабута, але не втрачена. В аналізованій баладі С.Руданського заклята братом кладка, на яку ступила сестра, щоб зустрітися з милим, є інтерпретованим символом мосту, який, як зазначено у

“Словнику символів” Х.Е.Керлота, “завжди означав перехід з одного стану в інший – зміну або прагнення змін”. Сподівання сестри на майбутнє заміжжя не справдилися, а повалена кладка символізує нездійснення шлюбних намірів. Аналогічні ситуації часто зустрічаються у народнопоетичних творах:

Їхав козак з України / До дівчини в гості,
Провалився кінь вороний / На широкім мості.

У статті “Переправа через воду як уявлення про шлюб” О.Потебня, аналізуючи популярний у фольклорі мотив “мостіння мостів” підкреслював, що земний шлюб був перенесений давньою людиною на небо і приписаний богам, а шлюб небесний став поясненням таїнства земного, тому “земна наречена є втіленням небесної, земний наречений – втіленням божественного”, згодом небесний шлюб “стає тільки освячуючим першообразом” земного. Як дослідник архаїчної символіки, О.Потебня далі зазначав, що молоді залишають свої небесні житла, аби втілитись на землі, шлях до якої лежить по небу, що уявлялося морем (річкою) з перекинутим мостом або без нього, тому вони змушені або перейти міст, або перебрести (перепливти) воду. Перейти міст – означає одружитись, зламаний міст символізує нездійснений шлюб.

Головна героїня балади С.Руданського перетворюється на вербицю, яка вважається символом безперервності й постійності життя, символом самої України, її чарівної природи і трагічної долі. Її плакуча і журлива врода асоціюється з нещасливим дівочим коханням. Важливо, що баладна метаморфоза носить незворотний характер, чим істотно відрізняється від казкової, яка ніколи не виступає символом смерті і може бути кількакратною, найчастіше триразовою. Своєрідність як баладних, так і казкових перетворень людини у природний об’єкт обумовлюється комплексом жанрових ознак, зокрема тим, що характер розв’язки у баладах драматичний або трагічний, а у казках традиційно щасливий.

Однак фантастичне, казкове, тісно поєднуючись з реально-побутовим, становить у родинних баладах органічну частину сюжету. Так, наприклад, вплив фольклору визначив художні особливості балади С.Руданського

“Тополя”, що відома у двох авторських редакціях. У першій редакції казкова ситуація змальована більш яскраво. Мати, душу якої роз’їдають заздрість і ревності, посилаючи сина “аж до моря” викопати прадідівський скарб, щоб у його відсутність закласти невістку у тополю, так описує місце, де сховано багатство: “На гирлі Дунаю, / стоїть виспа невелика / З крутими скалами, / На тій виспі білий камінь / З чорними знаками”. Подібні описи наявні у багатьох народних казках. Витканий із фольклорно-міфологічних мережив образ невістки-тополі розкривається у трьох іпостасях: вірної та покірної дружини; ненависної, хоч і ні в чому не винної, невістки; люблячої і дбайливої матері, що власним тілом-листям прагне захистити маленького сина від злих намірів. На основі найважливішого принципу народно-міфологічного мислення – принципу бінарних опозицій – вибудовується й образ головного героя Івана, сила якого гіперболізується з допомогою змістових протиставлень:

Сильне море одбиває / Босою ногою,

Чорні хвилі розбиває / Білою рукою.

Антонімічні пари: “сильне” (море) – “боса”, у розумінні слаба (нога), “чорні” хвилі, як символ зла, і “біла” (рука), де колір символізує чистоту намірів сина – з одного боку, і підступність, зловорожість його матері – з другого. Як і в фольклорних аналогах, у баладі С.Руданського головну увагу зосереджено на внутрішніх почуттях і переживаннях героя. Авторське ставлення до нього підкреслено означенням “нещасливий”; рефреном, що майже буквально повторюється декілька разів: “То не голуб, то не сокіл, / Під хмарою в’ється”; нагнітанням прислівників, що виражають градацію сердечних відчуттів Івана – “жаль”, “нудно”, “важко”, “трудно”. Осуд черствості й егоїзму матері прочитується у підтексті анафоричних початків обох частин, але особливо виразно про звироднілість людської подоби свідчить її монолог, у якому вона не тільки не кається у скоєному злочині, а й розмірковує над тим, що краще було б невістку закласти у пташку або рибку, “розсіяти цвітом” або “зіркою пустити”. Брудні наміри матері, злочин, вчинений нею проти власних

дітей, знаходять логічний кінець у розв'язці твору. Колись слухняний і добрий син, який покійно й шанобливо виконував її волю, у гніві заявляє:

Твоя хата буде гробом, / Сама ти – вмерлою,
А співати – заспівають / Круки над тобою.

Автор проектує повчальний зміст балади на читача, даючи йому можливість проаналізувати власні дії та вчинки, застерігаючи від нехтування принципами народної моралі та етики, за якими сім'я повинна будуватися на засадах гуманності, порядності, взаємодопомоги. На образно-стильовій манері твору позначилися власні спостереження автора над селянським побутом і родинними стосунками, відбився вплив як фольклорних балад про закляття свекрухою невістки у тополю (горобину, билину, рідше сосну), так і романтичних балад, у яких наявні перевертлення, зокрема “Тополі” Т.Шевченка (особливо в описі самотнього дерева, що височіє серед чистого поля).

Тематично спорідненою з вище розглянутим твором є балада Ю.Федьковича “Свекруха”. Вірогідно, що творчим імпульсом до її написання став текст “У широкому полі стояла тополя”, занесений Ю.Федьковичем до свого рукописного збірника “Найкращі співанки руського народу на Буковині”. Порівнявши цей текст із багатьма варіантами народної балади, О.Дей доводить, що “об'єднання поетом різноджерельних поетичних впливів та ремінісценцій привело до своєрідної художньої цілості, в якій проте через відсутність основного баладного мотиву – закляття свекрухою невістки в тополю – художнє мотивування поведінки героїв послаблено, конфліктність ситуацій розмито. Є всі підстави наведений текст вважати створеною самим поетом редакцією балади, максимально стилізованою під народні зразки”. Продовжуючи художньо розробляти тему, поет знімає мотив перетворення невістки у тополю і в оригінальній баладі “Свекруха”, завдяки чому вона, на відміну від балад С.Руданського, значно легше вписується у новий літературний контекст другої половини ХІХ ст. Фантастичний елемент у ній зведений до мінімуму, він відходить на другий план і відлунує тільки у віщому сні, який бачить Гнат-рекрут напередодні “абшиту”. Контамінація характерних

для творчості Ю.Федьковича рекрутських і родинно-побутових мотивів поглиблює конфлікт, знімає нашарування казкового, надаючи переваги соціальним мотивам. Баладі властивий поглиблений ліризм, що реалізується не тільки у підтексті, а й у авторських ліричних відступах, у яких ідеться про найвище з людських почуттів – кохання, засуджується деспотичність старих звичаїв. Характерною ознакою виступає єдність інтимного і побутового, що пронизує життєво-побутові описи рекрутського та селянського життя. Нетрадиційна кінцівка виглядає більш реалістично-переконливо: свекруха отруює невістку, Гнат до кінця життя “ходить , як в тумані, / Ані смутний, ні веселий,” хоча й опікується сиротами, “голодних годує” і, як не абсурдно, після скоєного зла “ненечку поважає”. Зв’язок з плантативними баладами відчутний у сюжетно-тематичному плані, емоційно-естетичній спрямованості, орієнтованій на неписаний моральний кодекс народу, а також лаконічній згадці про те, що на могилі Марусі-невістки зросла тополя, символізуючи її безрадісну долю.

Переважній більшості українських фольклорних і літературних балад притаманна стійка семантично-образна символіка, що не втрачає свого значення і на сьогодні. Однак антропоморфічні перетворення, що більшою мірою властиві раннім романтичним творам початку XIX століття, виглядають своєрідним “анахронізмом” у баладах поетів пошевченківського періоду, зокрема творах С.Руданського, яким сам автор дає визначення “небилиці”. Цією дефініцією він висловив своє критично-оцінне, просвітницько-скептичне ставлення до власних творів. Виникає запитання: чому поет звертався до жанру балади, який був улюбленим у романтиків 20-40-х років, сягнув свого апогею у творчості Т.Шевченка, а в час, коли писав С.Руданський, відійшов на “периферію” літературного життя? Найбільш вірогідно, що поет намагався віднайти своє власне “я”, тобто творчу манеру, відмінну від співомовок, а можливо, творив балади, перебуваючи під враженням фольклористичних записів на Поділлі, де занотовував варіанти народних пісень, легенд, обрядів і зацікавився фольклорно-міфологічними мотивами, з силового поля яких не зміг

вирватися остаточно, хоча і робив певні спроби. Мотив перевтілення розроблявся у родинно-побутових баладах С.Руданського по-різному. У “Вербі”, наприклад, він мав цілком народнопоетичний характер, на що слушно вказував О.Дей: “Поет щедро використав баладні здобутки народу, настільки наблизився до їх тенденцій, образної системи та стилю, що цей його твір міг би за відповідних обставин (коли б він був створений не в середині ХІХ ст., а значно раніше) ввійти в фольклорну скарбницю”. У “Тополі”, як уже зазначалося, відчутний сильний вплив однойменної балади Т.Шевченка. Відгомін “Ленори” Г.-А.Бюргера та демонологічних вірувань українського народу характерний для балади “Упир”, яку відносимо до умовного “порубіжжя” демонологічного і нумінозного циклів. Але яким би не був характер засвоєння сюжетної канви, С.Руданський намагався не переступати межі, за якою “розмивається” особистість автора. Не завжди і не однаковою мірою йому це вдавалося, але він вдумливо та ретельно працював над запозиченими сюжетами, про що свідчать кількарізкові редакції його балад, етнографічно-побутові описи обрядів українців, реалістично точні пейзажі, тому не можемо погодитися із твердженням, що поет “так і не переборов колосального впливу народної творчості, залишившись на позиціях її талановитого інтерпретатора”. Про пошуки поета, його інновації у царині жанру свідчить, наприклад, балада “Купці”, яка своїми зооботаноморфними символічними образами віддалено нагадує метаморфози ранньоромантичних жанрових зразків і водночас відбиває авторське світорозуміння і світосприйняття. Якщо перетворення у баладах 20-40-х років мають сталий семантичний характер, то образи-символи у “Купцях” С.Руданського зовсім не традиційні, хоча частково і вмотивовані. У розв’язці твору відбулася потрібна метаморфоза. Старший брат став терном. Цією рослиною у давнину господарі обсаджували садиби, щоби небажаний гість (дикий звір чи злодій) не міг безболісно дібратися до їхніх статків. З такої точки зору виправданим видається перетворення брата-багача у колючий терен, який “навколо... моря биндою обвився ” і всякого , хто „йде мимо, ловить, обдирає”, сподіваючись піймати і

клятвовідступників – брата і сестру, які повинні були повернути йому борг – “штири мірки” золота. У “лелика” (кажана) перетворюється молодший брат. Цей птах, як відомо, веде нічний або сутінковий спосіб життя, бо вдень погано бачить. Недалекозорість молодшого з братів, обдуреного захланною сестрою, особливо виразно простежується у початковому діалозі, який дійсно звучить “майже на рівні гуморески”. Як бачимо, і ця метаморфоза має свій семантично-узагальнений підклад: Івась, який недобачав у житті, перетворившись на кажана, “ховається від брата, сестриці”, боячись кожного з них і вилітаючи тільки вночі. Хитромудра сестра, вчинки якої спричинилися до перетворень братів, також покарана: ставши “пірникозою”, вона “плаває, впірнає, та все, бідна, своїх шатів дорогих шукає”. І хоча у творі наявний елемент романтично-незвичайного, фантастичного, але він відбиває “відмінність міфу від новочасної логіки в тому числі художньої”.

Щодо аналізованої балади не до кінця виваженим видається твердження Г.Нудьги про те, що незгода серед рідних, яка “веде до драматичної розв’язки...є наслідком також соціальної нерівності”. Однак не сприймаємо і надто категоричного висновку М.Бондаря: “Ніякої соціальності (в спеціальному значенні слова – як осягнення всебічної детермінованості життя людини у зв’язку з життям суспільства) в баладах Руданського знайти неможливо”. На нашу думку, окремим творам поета все ж характерні соціальні елементи. Певне історико-соціальне підґрунтя має, наприклад, найбільш рання відома балада “Розбійник” (“Два трупи”), написана в 1851 року і надрукована в газеті “Русский мир” 1859 року. Твір членовано автором на три частини. Із першої довідуємося, що старець “утікає від орди лихої”, поспішає, відчуваючи свою кончину, щоб померти на рідній землі. У другій – з монолога розбійника, який очікує подорожнього, дізнаємося про його лиху долю: мати рано померла, “татари батька полонили”, “рідня...цуралась” і “глумилися чужії...доволі” (хіба це не соціальний підклад?!). Несподіваний сюжетний хід – і старця-батька з метою наживи вбиває син-розбійник. У заключній частині, під час страшної бурі у лісі, що сприймається, як кара небесна, а водночас відтворює

розпачливий внутрішній стан людської душі, гине й розбійник. Звичайно, соціальна мотивація злочину батьковбивства дещо послаблена, основний акцент зроблено на незвичайному збігові обставин, тому дійсно не зовсім правильним видається твердження: “Чесних людей на шлях розбою і злочинів штовхає соціальна дійсність (“Два трупи” С.Руданського)”.

Дещо іншу інтерпретацію і глибше соціальне обґрунтування одержала ця тема у баладі П.Білецького-Носенка “Отцегубці”. Причиною подвійного батьковбивства в одній родині стало золото. Заможний пан Сова (велемовне прізвище!), ненаситно прагнучи до наживи, замурує живцем під башнею свого хворого батька, який колись, як виявиться згодом під час слідства, з метою збагачення теж “ніж встромив в отця”. Загарбавши батькове майно, кожен із батьковбивць втрачає душевну рівновагу і спокій. Нечисте сумління не дає можливості спокійно жити Сові, хоча з часу злочину минуло вже двадцять років. “Такий важкий злочинця льос!” – підкреслює у дидактичній настанові поет. Слушність такого висновку підтверджується життям. П.Юркевич, опираючись на визнані медициною і психологією факти, у праці “З науки про людський дух” зазначав: “Егоїст байдужий до щастя інших, доки він переслідує цю певну мету; але щойно він досягне її, то спокійний спомин про підлоту, неправду й людські страждання, що їх він заподіяв, буває здебільшого неприємний для нього. Сама насолода від досягнення мети вимагає певного зусилля для придушення тих, хоча й легких, але все ж таки неприємних почуттів, які виникають від думки, що він вчинив негідно. Одна справа – насолода від майна у того, хто набув його чесною працею, а інша – у того, хто вкрав його в іншого. Останній не виявив у своєму вчинку істину, про яку він має теоретичне знання, але ця істина або думки про цю істину відгукуються у ньому почуттями, які тепер суперечать його поведінці й породжують або можуть породити у ньому мимовільний неприємний душевний настрій”.

Отже, образи балади набувають композиційно-художньої та дидактичної функції. У ній засуджується деспотизм, жорстокість, звучить застереження від небажаних вчинків і злочинів, які, хоч і вчинені таємно, але рано чи пізно

стають причиною душевних сум'ять та загибелі зловмисників. Цей твір П.Білецького-Носенка може слугувати конкретним прикладом до однієї з десяти заповідей, яку згідно з розповіддю Старого завіту дав Бог Мойсею: “Шануй свого батька та матір свою, щоб довгі були твої дні на землі, яку Господь, Бог твій, дає тобі!” (Вихід 20, пункт 12). У другій половині настанови мається на увазі батьківський приклад, який підсвідомо наслідують діти, тобто так, як ти ставився до власних батьків, так і твої діти будуть у майбутньому ставитися до тебе. Старший із батьковбивць у баладі закінчує життя самогубством, а його сина за скоєне зло “суддя, як довг його звелів... на казнь судив”.

Контаміновані соціально- і родинно-побутові мотиви покладено і в основу єдиної, написаної не на історичну (“козачу”) тематику, баладі А.Метлинського “Покотиполе”. Автор, намагаючись досягти особливо довірливої інтонації та щирості оповіді, “ховається” за образом оповідача з народу – умудреного життєвим досвідом діда, щоб переконати читача у правдивості зображуваного. Звичайно, автор і оповідач – образи не тотожні, хоча позиції їх у головних оцінно-моральних моментах подібні. Шукаючи витоки таких явищ, С.Мишанич з цього приводу зазначав: “У прагненні до максимального контакту з читачем, до створення ефекту максимальної життєвої правдоподібності письменник передає авторство оповідачеві з народу, тобто спирається на форму товариської бесіди, усної оповіді. Справа тут не в стійкості традиції, а значно глибше: над письменником тяжіє життєвий зв'язок між оповіданням літературним і усним, ставлення до усної оповіді як до вірогіднішої, важливішої, ніж до слова записаного”. Погоджуючись із цим узагальненням дослідника, все ж хочемо підкреслити, що у баладі А.Метлинського вбачаємо один із перших паростків тієї оповідної манери, що повною силою виявить себе у прозі Марка Вовчка та Ю.Федьковича. Оригінальним авторським нововведенням вважаємо і дві морально-дидактичні сентенції, які, на відміну від інших жанрових зразків, уміщені на початку, в передісторії сюжету. Авторська позиція щодо відтворюваних подій, думається,

не в усьому збігається з кутом зору оповідача, зокрема у не завжди справедливому повчанні, що однак логічно впливає з ходу всієї оповіді: “... Як що в серце заляже, / Коли хоч, щоб не визнав того чоловік, / Не кажи і билинці, не тільки що жінці: / Бо в жінок, знає світ, дуже довгий язик“. У другій настанові подано справді обдуману й виважену пораду, що цілком співпадає з неписаним моральним кодексом народу: “лучше лихого й не діять”, бо “від кари лихий не втече”.

У творі використано спосіб ретроспективного мислення, що виявляється у формі спогаду про події минулого і їхній сучасній оцінці, поданий з відстані часу. Знаходячись на внутрішній стосовно зображуваного, але зовнішній щодо інших персонажів балади позиції, дід-оповідач виступає у ролі спостерігача, коментатора віддалених у часі подій, оскільки між моментом розповіді та часом, коли вони відбувалися, наявний значний інтервал, що дав можливість скласти оповідачеві власне судження з ясно вираженою оцінкою зображуваного.

Баладний сюжет рухає асоціативний з реальними подіями спомин, реалізований у вигляді художньої деталі – представника флори – покотиполя, що нагадало про вчинений злочин (вбивство товариша через пристрасть до грошей) і спричинилося до його розкриття. Схожий прийом використав німецький поет Ф.Шіллер у одній із найкращих своїх балад “Івікові журавлі”: один із убивць талановитого співця Івіка, побачивши в небі журавлиний ключ, виказав себе і свого спільника вигуком здивування і страху, тому зло, скоєне ними, повернулося до злочинців заслуженою людською карою.

Мотив покари за скоєний злочин відсутній у баладі М.Костомарова “Отруї”, що надає їй умовної незавершеності, сюжетної відкритості, а читачеві права на довершення її у власній уяві. У більшості родинно-побутових балад жертвою сімейного деспотизму змальовано жінку, образ якої наділений найкращими морально-етичними якостями. У творі М.Костомарова у ролі безневинної жертви – зять і чоловік, підступно отруєний егоїстичними і бездушними тещею та жінкою. Трагізм сягає особливо високого напруження,

бо йдеться не тільки про злочин проти чоловіка, а й проти дітей, які нестямно любили його. Яка доля чекатиме їх, якщо найрідніші для них люди так нечувано жорстокі? Причиною трагедії стали цілком умотивовані зауваження чоловіка щодо недостойної поведінки дружини, її розбещеності, впертості, лінощів. Поет увиразнює і конкретизує образи за допомогою поляризації їхніх вчинків: чоловік “дбає та заробляє” – “теща збирає, казна-де діває”, а “жінка помандрує та й прогайнує”; повернувшись із дороги, козак викладає усім гостинці – теща “на печі чортом вовкує”, а підступна дружина припрошує випити отруєного меду-горілки. Засобом такого протиставлення поглиблюється бінарна опозиція понять добро і зло, що сягає кульмінаційного моменту у розв’язці: в останню мить життя чоловік просить Бога стати батьком для осиротілих дітей і прощає дружині та її матері, виявляючи свою великодушність і християнське всепрощення. У цей час “жінка стоїть стовпняком у порога”, а теща зловтішно заявляє: “Отсе так тому, хто старшим быть хоче!”.

Матеріал для баладного втілення давало родинне життя. Виняткові, але повторювані у реальній дійсності ситуації ставали основою народних та літературних балад. Розвиток дії у них визначається реалістично, хоча у багатьох присутній і фантастичний елемент. Балада, як слушно заявляє Р.Іезуїтова, “всією внутрішньою структурою і всією системою художніх засобів звертається у сферу виняткового, таємничого, стихійного – всього того, що знаменує собою відхід від звичних, усталених форм життя і норм поведінки”. Літературні балади, в яких розроблялася животрепетна родинна тематика, вихоплювали із реального буття найбільш критичні моменти і, виходячи з морально-етичних поглядів народу, вчили основам взаємного спілкування шляхом від супротивного, ілюструючи, як не можна поводитися, доводячи, що взаємна повага, гуманність, стриманість – це ті основні принципи, на яких повинні ґрунтуватися сімейні стосунки, зокрема між старшим і молодшим поколінням. У баладі М.Устияновича “Проклятство матері” з винятковою повнотою відображено психологію люблячої матері та її “сина-окаянника”

Ореста, який, знехтувавши материнськими благаннями (уже в котрий раз!), помчався в непогоду “рибкою гуляти” у Дністрі. Марно молили його рідні схаменутися: “просила мати, благала рідна”, “молила сестриця”. Непослух сина вириває з уст ньеньки прокляття, якому судилося здійснитися: “Богдай же-сь більше не вернув додому!” Автор надзвичайно вдало використовує різновид архітектоніки – композиційний повтор, у якому концентрується основна думка, материнська засторога і розпач. Слова закляття відлунює грім, ревуть хвилі, гуде земля, небо, хмари... Їхнє повторення будить і муки сумління сина. Внутрішній голос підказує йому повернутися до рідного порога, але каяття запізнилося. Природа у творі жива, персоніфікована. Спочатку вона, віщуючи лихо, застерігає юнака, згодом у відчутті трагедії зловісна тиша огортає все довкола і нарешті, як розплата за емоційно-спонтанну поведінку і сина, і матері, вибухає небаченою бурею. У типово романтичному описі бурі на Дністрі та несподіваної зливи вбачається божий промисел і гнів. У останню хвилину життя син намагається врятувати матір, але нова “хвиля, довга, ужасна, як тьма” поглинає його, а тіло матері виносить на берег. Фольклорно-міфологічний образ води відіграє тут фатальну роль, символізуючи вічну розлуку, космічний простір і волю Бога.

Характерною рисою родинно-побутових творів є позаісторичний часовий континуум. Автори балад, художньо моделюючи трагічні події сімейного життя, намагаються підкреслити, що ця тематика – нестаріюча, а проблеми родинних взаємовідносин і пристрастей, поставлені у них, вічні – краса і потворність, любов і ненависть, життя і смерть. Як уже підкреслювалося, основна функція літературних балад родинно-побутової групи зводиться до стримування від необдуманих, злочинних дій, виконавці яких обов’язково будуть покарані “судом людським” або “судом Божим”. Родинно-побутові балади, повіствуючи про страшні прояви пристрастей, вчать усвідомлювати можливість тяжких наслідків, резюмують, що зло і зневага народної моралі будуть жорстоко покарані, а всякий аморальний вчинок обернеться проти його

виконавця (“Отцегубці” П.Білецького-Носенка, “Свекруха”, “Купці” С.Руданського, “Проклятво матері” М.Устияновича).

Позитивний герой і автор балади помітно зближуються. Авторська позиція окреслюється у підтексті та ліричних відступах, інколи власні думки і судження поет піддає певній трансформації, вкладаючи їх в уста одного з персонажів. Читач “підводиться” до певних висновків, оскільки морально-дидактичний сенс закладений у самих фабулах.

Соціально-побутові балади

Контамінація історичних та громадянських мотивів характерна для баладного циклу, що виокремився на помежів’ях фольклорно-історичної та громадянської тематично-стильових течій українського романтизму. Схильність до історизму, протиставлення минулого і сучасності, авторська позиція, що є позицією істинного патріота, якому болить доля України, – це риси, що об’єднують твори циклу.

Ключовими виступають у них фольклорні образи вільного козака, широкого степу, високої могили, що набувають особливо високого ступеня узагальнення. Так, спільна назва “Могила”, яку використали для своїх баладних творів М.Костомаров, О.Афанасьєв-Чужбинський і Я.Щоголев, засвідчує про переростання фольклорного і літературного образу у багатозначний змістовний символ. Могила – це і свідок козацької відваги, волелюбності нашого народу, його споконвічного прагнення до незалежності і водночас – символ втраченої нащадками історичної пам’яті. У баладі М.Костомарова містичні елементи тісно поєдналися з реальною дійсністю. Автор-оповідач, прекрасно володіючи романтичною уявою, переноситься у далеку історичну епоху, коли “незліченна сила неслась вояків”, і веде розповідь з минулого. Вказівка наратора на теперішній час (“Лицар у огня не спить / І озирається кругом”), звернення до читача (“Дивіться: ніч. Огонь горить”), свідчать про близькість йому минулого оповідного часу і тих героїчних подій, про які він повідомляє. У творі суміщаються дві часові площини: реальна, у якій подано вступну і заключну

частини, де описано занедбану могилу, і уявна, колись, можливо, теж реальна, але тепер фантастично-містична, в якій оживає козацька вольниця.

Якщо у творі М.Костомарова події минулого відновлюються авторською уявою, то в однойменній баладі Я.Щоголева, присвяченій “Чорноморцю... Варенику”, про них розповідає персоніфікований образ вітру, монолог якого є відповіддю на питання: “Хто ж заснув тут сиротою, /Під баюрою сирою?” Забута Богом і людьми могила, на якій і хрест не стоїть, “тільки шабелька лежить”, символізує притуплення історичної пам’яті, яке поглиблюється протиставленням: у степу, де зараз “тихо, тихо...сонце сяє” і “всюди все мовчить”, колись козак, боронячи рідний край, “буйно шаблею махав, злого ворога рубав”. У поезії О.Афанасьєва-Чужбинського “Могила” йдеться про деградацію людської пам’яті, фактично її цілковиту втрату. В чистім полі височіє могила, над якою схилилася журлива вербиця, і ніхто із чумаків, що мандрують шляхами, які розійшлися від одинокого дерева “аж на три руки“, не знає, що за могилу минають вони і хто посадив вербу над нею. Баладні елементи у творі ледь відчутні, зведені до мінімуму, а крізь розмірену, позбавлену динаміки оповідь струменить елегійний смуток.

Мотив втрати історичної пам’яті є провідним і в баладі Л.Боровиковського “Ледащо”, що, на нашу думку, теж займає проміжну позицію між суспільно-побутовою та історичною групою. Ідейно-тематично вона перегукується з віршем П.Гулака-Артемівського “Упадок века” та поезією М.Лермонтова “Із сумом я дивлюсь на наше покоління”. І хоча у баладі відсутня дихотомія двох світів, антитетичне протиставлення історичного минулого і сучасності, як у А.Метлинського, М.Маркевича, Т.Шевченка, але наявна характерна для романтичного світобачення поляризація суцього й ідеалу. Славний “сотник-предок” разом з “козаками-яструбами”, здобуваючи волю рідній землі, “сіяв ляха по степах”, а поганий онук, прогайнувавши його статки, “ляха в плящі воював”. У сюжет вплітається наснажений народними віруваннями фантастичний елемент: негідний спадкоємець, бажаючи поправити справи, хоче запродати чортові душу. Цей притаманний романтикам

мотив уже зустрічався у “Громобой” В.Жуковського, “Пані Твардовській” А.Міцкевича, “Твардовському” П.Гулака-Артемовського. Чорт із двірнею тягнуть ледащо в пекло, “Козак моливсь.../аж в пеклі б опинився”. Але він залишається у реально-життєвій площині, оскільки фантастичне витіснене у сферу сновидіння, а події зображено з гумористичним відтінком. Відчутні у творі й залишки бурлескної манери, хоча поет своєю творчістю намагався спростувати твердження недоброзичливців про те, що українською мовою, крім смішного і жартівливого, нічого написати не можна. Відчуваючи невідповідність бурлескної манери потребам часу, Л.Боровиковський створив балади “Козак”, “Чорноморець”, “Палій”, які засвідчили, що українською мовою можна виразити серйозний зміст та високі почуття. Недарма Є.Гребінка в одному з листів до свого вчителя І.Кульжинського писав: “Боровиковський в “Козаку” незвичайний; він облагородив мову малоросійську, представлену на суд публіці п. Котляревським в трактирно-бурлацьких формах”.

Козакофільський історизм у симбіозі з невдоволенням пасивністю сучасників веде до суміщення дійсного та містичного світів і в баладах А.Метлинського. Вони характеризуються максимальною узагальненістю образів-символів, послабленою подієвістю, невеликим обсягом, конкретнішим виявом авторської суб’єктивної позиції. Імпульсом до їхнього написання послужили атрибути козацького побуту, що нагадували про колишню славу їх володарів: срібна старосвітська чарка, з якої частували козаків, що “на орду літали” і її “побивали” (“Чарка”); спис, потьмянілий від часу і від того, що “давно костей не ламає” (“Спис”). Інколи поет відштовхується від власних роздумів-спогадів, як у баладі “Тулянка”, де вияв авторського “я” особливо виразний. Його вражає і лякає тихота і німота, що запанували у довколишньому світі:

Ні! крик то ще не крик, який учує ухо
І до якого мир привик.
Ото страшніший крик, як тихо-глухо
Замовк язик, бо в серці крик...

Ці рядки визначають не тільки ідеологічний, а й естетичний та композиційний принцип балад Амвросія Могили, зокрема “Козак та буря”, “Степ”, у яких мотив минулості слави України реалізується через загибель козаків і притуплення історичної пам’яті нащадків. Славні часи живуть лише у спогадах старших, а нове покоління не знає, що таке боротьба, і не відчуває найменшої потреби вияву власної вольової вдачі. Автор намагається з’ясувати сутність людського призначення, розглядаючи це питання з позиції двох світів, і робить однозначний висновок: людське існування має сенс тільки тоді, коли призначене для високої мети. А того, хто не прислужився народові та вітчизні, як показано у баладі “Підземна церква”, “без слави й жалю, як сміття, /З-поміж людей смерть вічна вимітає, /Нема про нього на світі чуття, /Нема й могили – в землю западає!” Сюжет твору цілком баладний, однак манера оповіді споріднює його з прозою Г.Квітки-Основ’яненка і Марка Вовчка.

Балади А.Метлинського, власне, уже не є традиційними, вони відбивають пошуки поета у царині жанру, відсвічують новими гранями романтичного світобачення, започатковують елемент філософічності, що знайде свій подальший вияв у громадянській ліриці, зокрема у творчості Т.Шевченка. Вони значною мірою тяжіють до групи соціально-побутових, оскільки в них викристалізовується баладний романтизм нової якості, відлунює авторська турбота про долю народу, його мови і культури, щире прагнення їх відстояти.

Розглянуті твори Амвросія Могили наснажені високим патріотичним пафосом, характерною їхньою ознакою, як влучно вказала М.Коцюбинська, є сполучення “історичної фантастики” і “фантастичного історизму”. Повною мірою ці слова стосуються і спорідненого з баладами твору Т.Шевченка “За байраком байрак”, що увійшов до казематного циклу. М.Гнатишак визначав його жанр як “настрійний малюнок” між історичними баладами, М.Боженко зазначав, що поезія “має традиційну баладну форму, в яку поет вкладає новий зміст”, а Г.Нудьга, підкресливши, що у ньому відсутній чітко окреслений фабульний матеріал і драматично напружений сюжет з гострими стилями людських характерів, назвав твір історико-героїчною баладою. Не

відважувалися назвати його баладою інші дослідники – М.Коцюбинська, Є.Кирилюк, В.Бородін, Ю.Івакін, – хоча і підкреслювали, що у поезії розроблено улюблену українськими романтиками баладну ситуацію, коли мертвий козак оживає і згадує минуле. На нашу думку, ця ситуація розробляється поетом у новому ключі: на відміну від інших романтичних балад у творі Т.Шевченка відсутня дихотомія двох світів – славного минулого і нікчемного сучасного, немає у ньому й ідеалізації козаччини, що характерна творам А.Метлинського, Л.Боровиковського, В.Забіли, а образ “заклятої” могили символізує поховану волю і козацьку славу, тоді як у попередників Т.Шевченка – це свідок козацької доблесті та мужності. Твору Т.Шевченка характерні цілком баладні ознаки – похмурий тон викладу, фантастичні обставини, трагічність сюжету, недомовленість, таємничість, тому, хоч і з певною долею умовності, вважаємо його соціально-історичною баладою. Автор не назвав конкретно-історичних імен, читач може тільки здогадуватися, хто той гетьман, який “запродав ... у ярмо християн” (І.Виговський, П.Дорошенко чи Ю.Хмельницький), чию кров пролили погоничі і як загинули самі? Поет залишив за читачем право на домисел і власний вибір. Конфлікт твору у підтексті, Т.Шевченко міркує над його наслідками, осмислює історичні події другої половини XVII ст., засуджує тих гетьманів, які допомагали туркам і татарам полонити єдинокровних братів-українців. Історизм Т.Шевченка – активний, дієвий, поет прагне донести до наступних поколінь гірку істину, засуджує братовбивство, показує правдиву історію України, застерігаючи від можливих помилок у майбутньому. Поет ствердив: найтяжчий – злочин супроти нації!

Структурно твір членується на три частини: експозиційну, де наявні типові романтичні образи (степ, могила, козак, ніч); монолог-спів, який є формою вираження дум і переживань “сивого, похилого” козака, співзвучних з авторськими; в епілозі подано фантастично-таємниче зникнення козака у могилі зі співом “третіх півнів”. У кожній з частин автор нюансує людські переживання, епізодично вводячи у текст пейзажні штрихи, що підкреслюють

душевний стан: над Дніпром козак “тяжко плакав, ридав” і в цей час, підсилюючи його розпач, “Сині хвилі голосили”. Природа співчуває герою: коли зник козак – “Стрепенувся байрак, / А могила застогнала”. Але мотив братовбивства – непростий, козаків, що пролили невинну кров, “ніхто не згадає”, їх прокляла навіть рідна земля, відмовившись прийняти у своє лоно. Образ козаків перегукується з образом трьох білих пташок (душ) із містерії “Великий льох”, оскільки в обох творах романтичний мотив кари за смертний гріх набуває громадянського спрямування (“гріх” перед Україною).

До групи соціально-побутових відносимо і “Смерть бандуриста” А.Метлинського, “Бандурист” Л.Боровиковського, “Співець”, “Співець Митуса” М.Костомарова, в основу яких покладено шелінгівський культ генія, що в українському романтизмі несе на собі відблиск глибоко національний і своєрідний, породжений життєво-конкретними реаліями й авторським суб’єктивним світосприйняттям. У першому з них звучить мотив есхатологічний – для мови і її носія – нації, що набуває гіпертрофованого вигляду: ”вже наша мова конає!” Його підґрунтям була жорстока політика зросійщення царського уряду, що вела до нівеляції народу України і його мови. Як народ бездержавний, поділений головно між Росією та Польщею, українці були позбавлені права мовного самоствердження. Своє обурення висловив з цього приводу П.Куліш:

Де право те, чи на Сінаї, / Чи на Голгофі оглашалось,

Щоб рідне слово в ріднім краї / Розлукою з людьми каралось?

Злочинні заходи, спрямовані на денаціоналізацію народу і нівеляцію його мови, викликали у поетів-романтиків прагнення відновити безперервну лінію розвитку мови України-Русі, від її давньокиївських витоків до сучасності. Ця тенденція властива творчості А.Метлинського, який особливо тонко відчував красу рідної мови, порівнював її зі звучанням віолончелі та флейти, захоплювався її милозвучністю і красою. На думку вченого, українською мовою можна передати найменші порухи людського ества: ”... все висловиться цією мовою, злеліяною не на мертвому ґрунті граматики, але на полі бою і в

розпалі помсти, ... в мові, злеліяній у тужливих речах до батьківщини бездомного мандрівника на чужині, в піснях кохання... і в піснях розлуки, розігрітих гарячими слізьми матерів до синів”. У працях та художніх творах відчутна авторська скорбота і тривога щодо долі української мови, яка, на його думку, “з дня на день забувається, і все більше вмовкає, і прийде час – забудеться, і замовкне. І слова її тільки, може, в тужливих піснях долинуть до потомків”. Це положення знаходить свій подальший розвиток у баладі “Смерть бандуриста”, головний персонаж якої – бандурист-пророк, що супроводжував козаків у кривавих січах, хранитель історичної пам’яті народу, його мови і культури. У його уста автор вкладає гіркий докір сучасникам за черствість і байдужість до долі мови та України, перетвореної у моральну та духовну руїну. Екзальтований стан душі бандурист виливає у щирій молитві-сповіді на березі розбурханого нічного Дніпра-Славути, що виступає тут як умовний рубіж між життям і смертю. Мотивацію появи пророцтв знаходимо у О.Новицького, який справедливо вважав, що “пророцтво від існуючої дійсності зверталось безпосередньо до її цілі”. На побудові цього образу позначилася рання романтична традиція зображення сильної особистості в кульмінаційний момент страждань. Бандурист-пророк синтезує у єдине ціле два світи: реальний, земний, жорстокий і несправедливий, у якому йому доводиться жити, і космогонічний, витворений власною уявою, довершений і недоступний звичайним людям, зануреним у власне суєтне життя. Змикання двох світів творить душевний дискомфорт, зроджує духовний бунт особистості, що знаходить вияв у трагічній розв’язці: бандурист гине у бурхливих хвилях Дніпра, бо не здатен розбудити народ, відновити його колишню волю і славу. Але пісня залишається живою – “по миру літає”, а з нею жевріє і авторська надія на те, що “пісня з вітром ходитиме,/ Дійде до серця, серце палитиме”.

На відміну від вище розглянутих баладних творів Амвросія Могили, “Смерть бандуриста” – твір із динамічним, художньо вивершеним, напруженим сюжетом, у якому лірична схвильованість і публіцистичний пафос сягають свого апогею. Психологічно функціональний пейзаж, що створює своєрідне

обрамлення, суголосний внутрішньо неврівноваженому стану героя, виведеного в екстремальний, з психологічної точки зору, момент життя. Різноманітність ритмічної і строфічної структури, романтичний пейзаж, у якому злилися слухові та зорові картини, народнопісенні порівняння, епітети, гіперболи споріднюють баладу Амвросія Метлинського з фольклорними зразками.

Стилізацією під твори А.Метлинського, в яких ідеться про митця і його роль у житті суспільства, є “Співець” М.Костомарова, написаний у баладному ключі та присвячений Амвросію Могилі. У ньому теж звучать нарікання самотнього, “як в полі билина”, старця на те, “що рідна мова, як свічка сконає”, а Україна-ненька схоронена навіки. Узагальнено романтично бачиться поетові образ співця, який прийшов на могилу, де похована “рідная мати”, “припав до землі головою, /Покотились слізки із очей рікою”. Такою ж романтичною, а не реальною етнографічною постаттю, уявлявся бандурист багатьом поетам-романтикам 20-40-х років XIX ст., зокрема І.Срезневському, який, описуючи його, зазначав: “Вибілена літами голова його покоїться на узголів’ї могили, готової прийняти його у свої надра; його надії щезли, наче дим сновидінь; але в душі залишилася єдина насолода, – то згадка минулого, то звуки бандури, що їх збуджують; погляди його, що раніше палали буйним полум’ям войовничості, тепер померкли, спопелілі, блищать сльозою печалі за минулим”.

Співець – самотній обранець долі, який живе своїми стражданнями, болями і тривогами, недоступними і незрозумілими людям, тому і співає він на безлюдді – на горі високій, звідки видніється “степ широкий” та “старий Дніпро”. Костомарівський співець, як і бандурист А.Метлинського, пророкує есхатологічну перспективу мові й Україні. Трагедія непорозуміння між пророком і суспільством цілком узгоджується з романтичною традицією. Кінцівка “Співця” суголосна з народними голосіннями і віддзеркалює трагедійне світовідчуття персонажа й автора.

Образ митця у творчому доробку М.Костомарова еволюціонує, наближаючись до узагальненого образу співця з творів Т.Шевченка (“Гайдамаки”, “Тарасова ніч”, “Думи мої, думи мої”, “Перебендя”). У

спорідненому з баладами творі “Співець Митуса”, події якого співвідносяться з монголо-татарським нашествям на Київську Русь 1242 року, коли держава була дуже ослаблена князівськими міжусобицями і не змогла оборонитися від зовнішніх ворогів, виведено уже не мовчазного пророка-співця, а бунтівника, власне самоутвердження якого проходить на межі соціального і сакрального подвигу.

Згадка про історично достовірну постать Митуси наявна, як вказує М.Костомаров у епіграфі, в Іпатіївському літописі, де зазначено, що, за наказом Данила Галицького, його двірський Андрій взяв Перемишль, місто у Галицькому князівстві на березі річки Сяну, полонив єпископа і його півчого, однак рязанському князю Костянтину Володимировичу вдалося утекти. Славетний співець, який колись із гордості не захотів служити Данилові, кидає у вічі князеві жорстокі, але справедливі, “гострі, ніби стріли”, свої пісні, в яких картає його за міжусобні війни, що виснажили країну. “Митусина пісня шалена” тривожить народ, піднімаючи його на визвольну боротьбу, – “хіть до війни підливає”. Спосіб творення образу співця оновлений, у ньому вдало поєднано життєво-реальну і узагальнено-романтичну площину зображення. Автор наділяє Митусу такими людськими чеснотами, як глибока порядність, справедливість і сміливість, та водночас підносить його до висоти пророка, якому “Бог дарував...силу” і дар віщування. В його уста автор вкладає сповнені надії на краще майбутнє держави слова про те, що “...хоч не скоро, /знову розгонить яснее сонце туман віковичний./ В той час-годину інших пісень співці заспівають/ Іншим князям, та не вам, іншому руському люду”.

Характерно, що “Співець Митуса” М.Костомарова став імпульсом до написання спорідненого з баладами твору І.Франка “Мятеж Митуси”, вперше надрукованого в журналі “Друг” 1875 р. за підписом Джеджалик. Згодом під назвою “Бунт Митуси”, його, як і інші твори поета дрогобицького періоду, було опубліковано у збірці “Із літ моєї молодості”(1914). В історичному екскурсі до власного твору І.Франко, визнаючи, що “Співець Митуса” М.Костомарова “незвичайно сильний та пластичний”, підкреслює, що герой повний

“немотивованої нічим ненависті не тільки до князів, але... до цілого тодішнього суспільно-політичного устрою”. І.Франко, заперечуючи такий песимістичний погляд на поезію Митуси, “в своїй композиції поспробував трохи інакше мотивувати виступ Митуси проти князя Данила, причім, користуючись свободою поетичного помислу, відступив далше від історичної дійсності, ніж се вчинив Костомаров”.

Співець М.Костомарова – романтичний герой-одинак, який стає “на прю” не лише з князем Данилом, а й вивищується над усім “руським народом”, тоді як у Франка, Митуса у замку Слободі, де “з усеї сторони / Назбігалось люду простого”, радиться з боярами і старшинами, “як війну розпочинать”. За обсягом костомарівський твір значно менший, оскільки у ньому у формі діалогу подано один фрагмент оповідання Галицько-Волинського літопису – суперечку між князем Данилом та Митусою, тоді як І.Франко з допомогою художньої уяви розгортає, доосмислює події: вірний боярин князя Лан Данилович хитрістю заманює у пастку гордого співця і полонить його. Композиція ліро-епічного твору І.Франка ускладнена своєрідною вставною оповіддю-спомином Лана Даниловича, якого все ж мучать докори сумління, бо колись давно Митуса врятував його від загибелі (цікаво, що подібний композиційний прийом пізніше використав письменник і в оповіданні-притчі “Терен у нозі”, де муки сумління Михайла розвіюються після вставної розповіді-спогаду друга його дитячих літ Юри). Твір І.Франка вінчає трагічна розв’язка: “широкий меч і катівська голова”, що з’являються у тисових дверях, віщують Митусі недалеку смерть, у костомарівському творі співець закликає: “Хай пропадає Русь із князями!” Але водночас він вірить у відродження держави. Важливо, що і М.Костомаров, і І.Франко вкладають в уста Митуси ідею – гнівний осуд князівських міжусобиць, які послаблювали Київську Русь у боротьбі із зовнішніми ворогами.

З нахилом до етнографічно-побутової конкретики написаний споріднений з баладами твір Л.Боровиковського “Бандурист”, що структурно членується на дві взаємопов’язані і взаємозумовлені частини. У першій, 18-рядковій, що

служить прив'язкою до сучасності (синхронічний аспект), виведено народний стереотип кобзаря, улюбленця дорослих і малих, який виступає поводитирем у складному процесі самоутвердження народу. У ній відсутній типово романтичний “оссіанівський” пейзаж, проглядає елегійний спокій, навіюваний читачам єдиним рядком: “На дереві жовкне по осені лист”. Автор живописує сцену з сільського життя: сивий бандурист, учасник і свідок козацьких походів, виграє на бандурі пісень, якими намагається пробудити в сучасниках почуття національної гідності та честі. На відміну від А.Метлинського та М.Костомарова, Л.Боровиковський змальовує бандуриста як реальну, достовірну постать, виразника народних сподівань. У подібному ракурсі виведено бандуриста, “соловія старенького” в уривку із піснетвору М.Шашкевича “Перекинчик бісурманський”, російськомовних віршах М.Маркевича (“Бандурист”) та Є.Гребінки (“Український бард”).

Типово романтичне тлумачення фольклорного образу співця властиве російськомовній баладі Л.Боровиковського “Великан”, написаній у душі романтичної абстракції ритмізованою прозою. І.Франко у статті “Дещо про “Марусю” Л.Боровиковського та її основу” звернув увагу на те, що шість творів (серед них і зазначений), надрукованих в “Отечественных записках” 1840 р., кн. II, тільки умовно можна віднести до баладного жанру, бо це “були попросту українські казки та легенди, передані в віршовій формі”. Однак беззастережно погодитися з критиком важко, оскільки Л.Боровиковський, використавши один із варіантів народної казки про велетнів, які друкувалися у ряді видань, все ж виявив власне бачення і розуміння ролі поета. Велетень Іван, якому на землі затісно, а до неба дійти Бог не пускає, вступає у суперечність із дійсністю, прагне у вищі сфери духовного, тому і залишається між небом і землею: “Постіль і одяг – хмари; товариші – вітри і бурі; але тяжке життя безлюдне”. Алегоричний образ поета-велета уособлює могутність людської уяви, дух романтичного протесту, силу, що протистоїть буденності та жалюгідності людського існування.

Мотиви соціальної нерівності у баладах першої половини XIX століття звучать загалом невиразно, оскільки поетам-романтикам властива певна байдужість до конкретного побуту та соціальної психології особистості. Однак зустрічаються зразки, що засвідчують певний інтерес до цього боку дійсності. Соціальні колізії з'являються у творах М.Костомарова, який все ж не став їх виразником і творцем. Новаторською на той час була спроба, виходячи із життєвих реалій і фольклорних джерел, створити достовірні, позбавлені елементів фантастики, образи і ситуації, зокрема у баладах “Голубка“, “Пан Шульпіка”, “Кінь”.

У першій з них, спроектованій на реальну дійсність, відтворено пісенно-фольклорну ситуацію: дівчина-голубка побивається за вбитим коханим-голубом. Цей мотив зустрічається і в народних баладах-алегоріях, де вбивцею-розлучником виступає то “стрілець-молодець”, то “сизокрил орел”, то сокіл чи ворон “з-під темної хмари”. У творі М.Костомарова цей символічний образ набуває нового, конкретно-соціального відтінку, бо винуватцем трагедії – загибелі парубка-голуба – виступає пан. Лаконічна вказівка: “Розтяла йому головку/ Панська стрілка хижа” несе важливе ідейно-сміслову навантаження, свідчить про зародки критично-реалістичного начала, що знайде свій подальший розвиток у баладах другої половини XIX століття. У творі опущено сюжетні перипетії, відсутня й притаманна жанрові поляризація героїв-антиподів, зникають фантастичні елементи. Увагу зосереджено на розв'язці-наслідку: дівчиною опановує жаль-смуток, підсилюваний авторським співчуттям і напучуванням змиритися із самотністю, на що вказує і рефрен “не нарікай, не журися”, що після чотирикратного повторення сприймається як своєрідне замовляння чи твердження, яке виконує роль приспіву у народних піснях.

Інша настроєвість проймає другий із названих творів, у якому, на відміну від попереднього, торжествує справедливість, а зло карається смертю: пана, який викрав і “запоганив” дочку вдови, наздоганяє козача куля. Автор свідомо дає панові-розпусникові промовисте прізвище – Шульпіка, яке разом із

загальною назвою птаха з родини яструбових – шуліка – становлять омонімічну пару лексем, що майже збігаються за звуковим складом і мають різне лексичне значення. Водночас ці пароніми є кінцевим результатом полісемії і мають певну, хоча і дещо затемнену, семантичну близькість. Лексичні значення обох слів поєднує спільний генетико-семантичний стержень: хижий. Тлумачення лексеми дwoяке: 1.”Про птахів і тварин, які поїдають інших; м’ясоїдний. 2.Про людину, яка виглядом, деякими рисами нагадує хижих тварин”. Друге, переносне значення, використане для досягнення художнього ефекту, стало семантичним ядром прізвища свавільного пана.

Своїм початком балада перегукується з алегорією “Голубка”, де теж наявні образи-символи “сизого голуба”, який “жалібно воркоче”, бо “злющий рябець” одняв “у нього ... голубоньку”. На відміну від вище розглянутого твору, автор у наступних рядках розкриває прозору алегорію, а елегійний настрій переростає у своєрідний душевний бунт проти панського насильства. Намагання вдови втамувати сердечний біль козака не здатне вгамувати душевних пристрастей, воно наштовхується на вагомий аргумент – високе почуття істинного кохання.

Композиційно твір М.Костомарова, як і народна пісня у класичному зразку, членується на дві злиті воедино частини, що розкривають тему. Перша з них, побудована на психологічному паралелізмі, несе відповідне змістове навантаження, підводить до дії, збуджує інтерес читачів; у другій – символічні образи занепадають, а їх місце владно займають риси реального життя. Жорстокий пан, на прохання матері повернути дочку, відповідає лайкою і нагайкою, тоді юнак зважується на свого роду геройський вчинок. Відстоюючи власну гідність і право на щастя, він вбиває зловмисника. Щоб зриміше показати смерть розпусника, поет вдається до характерної для історичних пісень фольклорної метафори: “А за паном простяглася кровавая стежка”. Своєю ритмікою, витриманою в коломийковій триколінності рядків /8+6/, “Пан Шульпіка” наближається до відомої народної пісні про повстання у Турбях (“Задумали базилевці”). Народна оцінка безрозсудного вчинку пана висловлена

у дидактично-моралізаторській кінцівці, в якій суворо засуджено поведінку насильника:

Отсе тобі, пан Шульпіка, хай буде за тоє,

Що дитину запоганив у неньки старої!

Отсе тобі, пан Шульпіка, хай за шкоду тую,

Що ти украв у козака дівку молодую!

Художня правда твору викристалізувалася із правди життєвих реалій, адже авторові були відомі випадки панського свавілля на Україні, про що він зазначає у праці “Історичне значення південноруської народної пісенної творчості”, аналізуючи фольклорну баладу про Бондарівну.

Відверта повчальна осторога панам, конкретизована подія, авторське співчуття до скривджених, що проглядає в емоційно забарвленій лексиці, перші, хоч і несміливі, штрихи психологізму (показ обурення, гніву, прагнення помсти) – це ті нові, характерні костюмарівській баладі ознаки, які у сукупності відкривали українським поетам, зокрема Т.Шевченку, нові широкі можливості для художніх узагальнень. Так, у спорідненому з баладами творі “Із-за гаю сонце сходить” (1848) Т.Шевченко, художньо моделюючи подібну життєву ситуацію, завершує її більш типово і правдоподібно – “пан гульвіса” замикає козака у льох, а “дівчину покриткою по світу пускає”. У баладі М.Костомарова добро торжествує перемогу над злом, однак у кріпосницькій дійсності наруга над простою людиною, її почуттями з боку панів була явищем буденним, а розправа над тим, хто виявляв найменший спротив, неминучою. Розв’язка у творі Т.Шевченка видається життєво достовірнішою, оскільки відбиває увесь трагізм реального становища селян-кріпаків. “Як ніхто з його попередників він виявляє рішучість і правоту, коли вказує, що причини трагедій цих героїв зумовлені соціальним життям, в основі якого лежить несправедливість і насильство”.

Антипанське спрямування має і третя з названих балад М.Костомарова, у якій панській сваволі протистоїть персоніфікований образ коня, що усвідомлює злі наміри господаря. Прочитавши твір, ще раз переконаєшся у слушності

народної приказки: “Кінь слухає не батіжка, а дружка”. У час, коли панич був “добрий, чесний та хоробрий”, кінь був йому вірним товаришем, коли він почав чинити розбій, кінь ціною гибелі свого господаря, рятує його від моральної нищості. Смерть панича, що вінчає розв’язку, є логічним завершенням сюжету, відповідає морально-етичним принципам фольклору і настановам самого автора.

Нові колізії суспільного життя другої половини ХІХ ст., віддзеркалюючись у літературі, спричиняють оновлення і видозміну жанру балади, характерними ознаками якої стає наростання соціального струменя, поєднання романтичних і реалістичних елементів (з перевагою останніх), удосконалення метрично-інтонаційної системи.

Балада зближується з притчею, оповіданням, новелою, що пояснюється домінуванням у літературі пошевченківського періоду прозових жанрів – від широких епічних полотен до творів малих форм. Так, соціально-побутові балади С.Воробкевича “Скаменілий багач” та “Скаменіла багачка” тяжіють до притчі з її чітко висловленою дидактично-повчальною мораллю. На них частково позначився вплив нових реалістичних віянь у літературі, хоча події та образи мають релігійно-містичне забарвлення. Перший з творів розпочинається діалогом-суперечкою слуги і багача, який у велике свято, коли у церкві “гуділи мило дзвони”, змушував селян працювати. Пан, втративши людську подобу, – “бога свого давно-давно забув”, – втрачає і життя: на віки-вічні перетворюється у камінь, “бо божа кара-гнів на нього тьмою спали”. У другому з творів подібно була перетворена на камінь багачка, яка кинула старчисі з дитиною камінь.

У баладах поетів 70-90-х років зникає церковно-релігійне трактування образів, відносини багатий і бідний, людина і суспільство розглядаються цілком реалістично. Твори збагачуються новими, соціально і психологічно зумовленими образами, освітлюють нові сфери буття, деталізуючи їх у реалістично-натуралістичному ракурсі. В однопланово-біографічних структурах, до яких відносимо вірші з баладними мотивами та інтонаціями “Трудівниця” П.Грабовського, “В’язень” Лесі Українки, “Галаган” І.Франка,

звучить прагнення розбудити людське співчуття, розтопити кригу людської байдужості, наростає мотив соціального оновлення життя. Жанрова естетика літературних балад починає відбивати якісні зміни у житті суспільства, орієнтуватися на правдивість. Новизна художніх рішень виразно проступає у “Трудівниці” П.Грабовського. Поява образу сільської інтелігентки зумовлена відображенням реалій дійсності. Автор добре знав нестерпні умови їхнього життя, намагався звернути увагу на них у статтях “Про розвиток шкільної освіти в Охтирському повіті Харківської губернії”, “Дещо в справі жіночих типів”. Всупереч усталеній традиції, П.Грабовський починає виклад з розв’язки: “Мертва трудівниця-пані, / Біла, як віск, на столі/ Там почиває, зарані / Збувшись скорбів на землі”.

Поет надає твору максимальної змістової насиченості, чим не лише поглиблює його емоційний вплив, а й відтворює реальні картини життя. Кільцеве обрамлення (початок і кінцівка – це картини зимового похмурого пейзажу) поглиблює сумовито-трагічну настроєвість. Образ вчительки, життя якої було сповнене самотності, тривоги, розчарування, сприймається як барометр життя суспільства. Оригінальною для сюжетного ходу є ситуація, коли авторський виклад подій завершено, але моральна проблема залишається відкритою.

У такій же перспективі читацького доосмислення написано поезію з виразним компонентом баладності “В’язень” Лесі Українки, де з’являється новий образ патріота, показаного у борінні загальнолюдських інтересів та особистих переживань. Головне у творі – зіткнення суперечливих почуттів. В’язень зрадів, коли побачив у вікно дружину з донечкою, але “вид йому як сніг збілів”, бо він відчув свою провину за їхнє безталання. Поетесі вдалося передати потік свідомості свого героя, який, з одного боку, прагне соціального оновлення світу, а з другого, не може вберегти від життєвих незгод найдорожчих йому людей. Крають серце, завдаючи пекельної муки, гіркі слова дружини: “Вже другий день, як хліба в нас немає”..., “Останню худобу жид загірб...”. Емоційно-інтонаційне звучання поглиблює спочатку радісно-

збуджена поведінка дитини, що контрастує з розпачливо-сумним душевним станом батьків. Дівчинка ще не здатна осягнути життєвої трагедії, але інтуїтивно відчуває її. Твір багатий відтінками і нюансами гами почуттів та їх виявів, форма його своєрідна поєднанням авторської об'єктивної розповіді та суб'єктивного вразливого світосприйняття героїв. Прощаючись, можливо, назавжди, “Татусь, цілуючи свою дитину, / Невільничого хліба дав скоринку”. Мотив самозречення сягає найвищої напруги у останньому рядку – “Навіщо ми побралися з тобою!”. Зропачений, але духовно незламний, в'язень “і тепер не плакав, не ридав”. У цьому рефрені, поданому на початку і в кінці, вчувається Шевченкове: “Караюсь, мучуся..., але не каюсь”. З допомогою повтору авторка поглиблює характеристику героя, підкреслює його самовіддану жертвовність, створює образ великої емоціональної сили.

Характерні риси реального буття відтворено у баладі Я.Щоголева “На могилі”, яка вражає точністю безжальних деталей. Мати-покритка кривавою працею заробляє у наймах, щоб утримувати дитину. Коли ж хлоп'я, не знісши злиднів, померло, пані навіть на похорон не пустила нещасну. В розпачі віддала ненька останні гроші, щоб “труночку збудували дітці, / щоб покрили хусткою рученьки біленькі, / Взули в черевиченьки ніженьки маленькі”. Однак ті гроші було віддано “батюшці-попові, / Другу копу нарівно дякону й дякови”, на решту грошей ще тиждень “сильні світу” правили поминки.

Жорстокість пана і смерть дитини спричинилися до безумства п'ятнадцятилітньої покритки із балади “Божевільна” О.Кониського. Якщо у ранніх романтичних творах у винятково трагічних ситуаціях героїню спіткала б метаморфоза, то в соціально-реалістичних баладах панує життєва достовірність. Людський організм, зазнавши надзвичайних страждань і потрясінь, не витримує, бо “має обмежену суму сил: у цьому становищі людина або вмирає, або доходить особливого, нещасного психічного стану”. Отже, ту роль, яку в романтичних баладах початку ХІХ століття виконувала метаморфоза, тут виконує психічний злам, що має на меті підтримати фізичне людське існування, яке інакше неминуче обірвалося б від страждань. “Цей стан,

– як справедливо зазначав П.Юркевич, – є безнадійним щодо цілей духу, але він має значення у загальному ладі речей як тимчасова заміна смерті, як останній засіб самозбереження, який ще віднайшовся в органічній системі людини”.

Пов’язуваність із соціальними чинниками та дитячою тематикою характерна “образковій” віршовій новелі з баладними мотивами та інтонаціями “Галаган” І.Франка, в якій драматичний елемент реалізується з допомогою діалогічної форми – розмови матері і шестилітнього Іванка, якому панич дав монету за те, що він босий по снігу наздогнав його. Автор, свідомо ослабивши ліричний складник балади, відкидає будь-які емоції. Здавалося б, він тільки констатує факти: через тиждень хлопчик помер. Однак саме у цій об’єктивній, лаконічно-стриманій манері оповіді проступає висока авторська майстерність. Тільки у двох рядках виривається з уст поета сумне співчуття, приховане в алегорично-символічній формі: “Пройшла коса по зіллю, / Бідне зілля зів’яло”. Цей художній паралелізм визначає соціальний підтекст твору: малий панич виступає уособленням великого зла і черствості. Холодний подих його “ласки” – галаган – коштував Івасеві життя. Твір І.Франка своєю гуманістичною спрямованістю суголосний із дитячими оповіданнями С.Черкасенка, С.Васильченка, В.Винниченка та новелами В.Стефаника.

Яскравим прикладом тематичного збагачення жанру вважаємо баладу “Зірчині чари” Дніпрової Чайки. Її визначальна ознака – ліричний метод оволодіння епічним матеріалом, глибоке занурення у внутрішній духовний стан героїні. Поетеса з великою майстерністю відтворює широкий спектр душевних порухів і сплесків своєї героїні: спочатку переляк, коли вночі голодна дитина починає плакати (цей стан підсилюється тим, що жінка – “найменша в хаті невістка” і боїться розбудити голодних, втомлених і тому озлоблених свекруху, ятрівку і її дітей); наступна фаза людського почуття – жах, бо на руках матері помирає дитя (“Очі пустило під лоба, / Витяглось, стало правцем”); на зміну приходить хвилинна радість, яка сповнює порожні груди цілющим для малятка молоком, що, як проникливо-співчутливо зазначає авторка, “В матері, мабуть,

із серця / Вилилось просто”. Миттєвий спалах відроди від того, що син залишився живим, змінюється безнадією: як жити далі? Розпачливий душевний стан героїні передано у її монологі-зверненні до зіроньки. У такому тонкому, психологічно вмотивованому нюансуванні порухів жіночої душі полягає, на нашу думку, істинна цінність і художня досконалість твору. І.Франко у праці “Принципи і безпринципність” (1903), написаній з приводу статті С.Єфремова “В пошуках нової краси”, підкреслював, що цінним вважає перш за все письменника, який не лише відображає явища виключно громадського життя, але й “може малювати нам усякі настрої не конче героїчні та бадьорі, може малювати великі страждання з приводу дрібних буденних проявів, може малювати сумніви щодо важких, загальнолюдських питань, але також і спільні всім людям хвилі загального отупіння, зневір’я, байдужості, занепаду волі т. ін.”.

Головною проблемою балади Дніпрові Чайки є корозія моральності в умовах соціальної жорстокості. Поетеса створює яскравий, повносилий образ матері-страдниці, жінки-патріотки, яка морально і духовно протистоїть зневіренню та черствим селянам, бо “рада б лягти...в могилу” тільки б “од лиха людей зрятувати”. Холодна небесна зірка, вражена безмежним людським горем, вволила її волю: ”Тихо приспала безщасну / Сном летаргічним своїм”. З одного боку, непритомність героїні – вияв підсвідомого опору, спосіб самозахисту виснаженого організму, а з другого – свідомо самопожертва в ім’я людей. Після того, як Парасковія заснула, людські серця почали тепліти: “Хліба, хто каші, хто редьки, хто буряка принесе, / Хто картоплин із десятків – / В поживку бідним усе”. Поетеса зазначає, що, хоч і важко розчулити багатих, бо найчастіше глухі вони до народної біди, але “зрушились навіть пани”. Підсилувано-видільною часткою “навіть” підкреслено панську черствість і байдужість. Соціальний зміст твору поглиблюється зображенням “нічки-відрадниць” у хатині бідняків, змалюванням голодної дитини, заувагою бабусі про те, що було б краще, якби хлопчик помер, згадкою про заробітки чоловіка головної героїні у місті тощо. Авторка закінчує оповідь, але проектує кінцівку у

віддалену перспективу: жінка не проснулася, але прокинулися до добрих діянь і співчуття людські серця – “Стане й до нового хліба/ Прогодувати село”. Значущість такої “незавершеної” кінцівки зростає, бо залучає до мислення реципієнта-читача, спонукаючи його до роздумів та активної співтворчості. Змістоформа балади наближена до віршового оповідання, що дало можливість поетесі глибоко дослідити зв'язки людини з соціумом, змусило читача до життєво важливих висновків: людина і в екстремальних ситуаціях повинна залишатися Людиною, бути чулою до людської біди.

Імперський мілітаризм спричинився до опрацювання у літературі теми рекрутчини, що стала провідною у баладах “Маруся” В.Забіли, “Посланець” М.Костомарова, “Рекрутка” М.Устияновича, “Рано-вранці новобранці” Т.Шевченка, “Рекрут”, “Дезертир”, “При відході” Ю.Федьковича. Життєве підґрунтя, поява нових художніх образів, відсутність фантастичних елементів, співчутливо-вболівальна позиція автора стали визначальними рисами балад “рекрутського” циклу. Акцент із подієвої сфери перенесено на особистісно-емоційну, тому їх можна вважати своєрідним “перехідним містком” від групи соціально-побутової, що витворилася у межах громадянської течії, до баладних форм особистісно-психологічної течії, де домінують мотиви безнадії, відчаю, самотності та суму. До цієї думки схиляє і твердження М.Яценка, який зазначав, що провідною темою творів особистісно-психологічної течії “є кохання, розлука, туга за рідною людиною, нерідко виражена у формах народнопоетичного паралелізму і метафорики. Близькими до названої течії є й ліро-епічні твори, які можна назвати баладною лірикою”.

У баладі В.Забіли “Маруся” горе дівчини, коханого якої забрали у “некрути”, навіть не давши попрощатися з нею, настільки велике, що знести його не вистачило сили – “Прийняла, сердешну, скоро / сирая могила”. Трагічна тональність оповіді підсилюється емоційно-наснаженим діалогом матері та дівчини, нагнітанням дієслів: “плакала”, “тужила”, “мучилась”, “крушилась”, “убивалась” тощо. Надмірну чулість парубка підкреслює синонімічний ряд асоціацій, що нагромаджують гіркі емоції та почуття:

“Бідний вельми плакав”, “Затулився хустиною, плакав, заливався”. Скорботно-співчутливе ставлення поета до своїх героїв виявляється у зменшувально-пестливих формах (“Марусенька”, “дівчинонька”, “голубчик”) та прикінцевій авторській резигнації, поданій у формі психологічного паралелізму.

У баладі М.Костомарова “Посланець” вихоплено з життя і художньо змодельовано подібний епізод – розлуку коханих, пов’язану з набором до війська. Але автор уникає трагічної розв’язки, незважаючи на те, що в ході оповіді готував читача до її сприйняття. Структурно твір членується на три частини: перша – це діалог жайворонка з дівчиною, яка “світом білим нудить”, бо “повели милого в город, де військо збирають”; у другій – емоційно-зримо відтворено поле битви, де знайшли свою смерть вояки, над якими ширяє чорний ворон; і тільки в останніх рядках третьої частини маємо різкий злам на користь уже не жданої читачем щасливої розв’язки. Образом птаха-посланця автор об’єднує просторово-віддалені локуси і водночас несподівано позбавляє традиційного вісника смерті властивої йому постійної семантики, оскільки ворон несе дівчині “гарненьку вістоньку”: “Твій миленький здоровенький тобі чолом каже”. Отже, всупереч жанровим канонам, балада М.Костомарова закінчується щасливо. Подібні “щасливі” розв’язки зустрічаються у баладах Ф.Гебеля “Дитя біля колодязя”, Й.-В.Гете “Рукавичка”, “Запорука” та інших.

Жанрово традиційна і вмотивована розв’язка у спорідненому з баладами творі Т.Шевченка “Рано-вранці новобранці” (1847), у якому події виведено у двох часових ракурсах, що протиставляються один одному. Дівчина, не уявляючи життя без коханого, помандрувала за новобранцями. Мати, наздогнавши її, назад “привела; /Нарікала, говорила, / Поки в землю положила, / А сама в старці пішла”. Кохання та життя дівчини розтоптані, занапащені і материну старість. Минули літа, і колишній солдат-новобранець, а тепер москаль-каліка, повертається у село до хати-пустки, де “Давно колись-то / Рушники вже ткались,/ І хустина мережалась,/ Шовком вишивалась”. У спогадах героя – глибокий душевний біль і мука, його роздуми сповнені страждань і відчаю, душа спустошена, бо на старості залишився самотнім і

нікому не потрібним – “ні до кого /В світі прихилитись”. Солдатчина забрала найдорожче – кохання, здоров’я і, зрештою, життя. “Поет хотів показати лихоліття солдатчини в усіх аспектах, згубний вплив її не тільки на самого рекрута, а й на близьких йому людей”. Характерною жанровою ознакою твору є комплексне змалювання об’єктивної реальної дійсності і суб’єктивних почуттів персонажа крізь призму широкого автобіографічного контексту.

Глибоке проникнення у суб’єктивний світ людини властиве баладі М.Устияновича “Рекрутка”, в основу якої також покладений народнопісенний мотив розлуки. П.Приходько вбачав у творі “містично-фантастичний елемент”, однак ця думка видається суперечливою, оскільки самогубство дружини вбитого на війні рекрута – вихід із глухого кута, душевний бунт проти сильних світу, що позбавили людського щастя (у ранніх романтичних баладах у цій ситуації мала б місце метаморфоза). Глибокі порухи жіночої душі, як і авторське ставлення до зображуваних подій, передано художніми засобами, зокрема мейозисом, що полягає в означувальному применшенні означуваного у схожих із гіперболою функціях та виявах (“Дитятко носила, / Дитятко – ягідку дрібную”); психологічним паралелізмом, в основі якого лежить порівняння (“І тулить дитину, / Голодну пташину”); нагнітанням дієслів-синонімів, що акумулюють почуття скорботи і жалю (“І плаче, ридає, / Себе проклинає”). Крайнє психологічне напруження героїні сконденсоване у зверненому до немовляти монолозі, в якому проривається глибокий жаль та турбота про голодне дитя, нетривка надія на повернення “сонця”-чоловіка, який обігріє їх теплом і ласкою. Дізнавшись про його смерть, рекрутка вдалася до відчайдушного вчинку – кинулася з дитиною зі стрімкої скелі. Такий вибір зроблений під тиском жорстоких життєвих обставин. Зв’язок із реальною дійсністю підсилено вказівкою місця загибелі рекрута, який “упав в бою/ Ай там, під Мадженти мурами”. Вона вочевидь засвідчує, що балада написана під впливом трагічних подій австро-італо-французької війни 1859 року, яка закінчилася поразкою австрійської армії. Автор прямо не вказує винуватця

трагедії – загибелі трьох людей, але у підтексті кожного рядка засуджується осоружна рекрутчина, тужливо звучать антимілітаристські ноти.

“Поетом жовнірської скорботи, національної гідності, який прославляє почуття під’яремної людини, розкриває її трагедію” справедливо називають Ю. Федьковича, який віддав цісарсько-королівській армії більше десяти найкращих молодих років (з 1852 по 1863). Жовнірській тематиці присвячено понад 50 його творів. Серед них незвичайною силою трагізму, точністю побутових деталей та глибиною психологізму вирізняється балада “Рекрут”. Кожне її слово філігранно відшліфоване, точне. Авторське втручання у тексті ремаркове, хоча у підтексті симпатії та антипатії виявляються гранично виразно. Твір побудовано на контрасті: щасливе, вільне життя карпатського легіоника протиставляється сповненому безнастанної муштри, гірких роздумів та принижень існуванню жовніра. Повторювана вказівка на те, що дія відбувається “в цісарськiм дворi”, безпосередньо називає винуватця трагедії. Психологічно вмотивована смерть героя, якого навіть у сні, у стані напівсвідомості бентежить болюча думка: “Чом ненька ми не пише? / Ци вна ще жиє?..” І через гори і доли, крізь відстань і час долинає до нього з могили рідний материнський голос. Сильне душевне зрушення завершується трагічно. Поет без зайвих експресій, дуже стисло карбує типово баладну розв’язку, окреслюючи її виразною метафорою: “кров точиться по мармурі, / А жовняр умер”.

Безсумнівно, що до написання жовнірських творів Ю.Федьковича, людину вразливого серця, спонукали спогади і душевні переживання. В одному з листів на Україну поет писав: “А з дому все не маю відомості, що там ся діє... Боже милий, коби моя ненька ще тривали, а я абих не загиб, зараз вертаю домів, може, бих свої неньці старенькій хоть пару днів єї послідніх осолодив”.

У баладі “Дезертир” надія застати немічну матір живою, зігріти її добрим словом, “врубати дрівець” змушує єдиного сина вдови – “цісарського стрільця” – покинути службу і сповнити свій святій синівський обов’язок. Емоційно-

зрине видіння-спогад, що є викладом материнського листа, влучне порівняння “ісхопився, як полумінь”, “полетів, як птах”, заперечний паралелізм “а вітер з ним не йде вдогінь, бо годі му так” не тільки засвідчують майстерність поета, а й підносять простого селянського юнака до вершин романтичного героя, який, нехтуючи страхом, обирає єдино правильний вихід, вступивши у протиборство з жорстокими життєвими обставинами. Твір невеликий за обсягом, його усічена кінцівка залишає на читацький розсуд подальшу долю героя. Думка читача рветься підсвідомо і нестримно: “Що ж буде далі?” І поет, ніби продовжуючи розпочату тему, у спорідненому з баладами творі “В арешті” веде сумну оповідь з тюремної камери. А може, що вірогідніше, після суду й покарання шпіцрутенами, не витримавши знущань і розлуки, скінчить життя самогубством, як герой однойменної поеми “Дезертир”, яка стала вершиною поетичної творчості Ю. Федьковича.

У багатьох жовнірських творах поета, в основі яких драматична, а часто й трагічна ситуація, відчувається “пам’ять” баладного жанру. Вони побудовані на контрастах, ліро-епічна оповідь скупа, точна, авторські втручання зведені до мінімуму. Посилення реалістичного струменя у поєднанні з романтичним началом, наявність психологічної вмотивованості вчинків персонажів, образно-тропеїчні засоби дають підстави віднести їх до творів, що споріднені з баладами. Об’єднані спільною тематикою, лаконічні за обсягом, але місткі за змістом, вони видаються розрізненими кадрами одного кіносценарію, бо поетапно художньо відтворюють трагедію юнака, який волею обставин змушений розлучатися з коханою (“При відході”), матір’ю (“Золотий лев”), проливати кров у далеких землях за чужі інтереси (“Марш на Італію”, “У Вероні”, “Під Манджентов”), а згодом доживати вік у самотності або прийняти насильницьку й неприродну смерть (“Трупарня”, “Старий жовняр”). Важливо, що ці твори не втратили актуальності і сьогодні, оскільки нагадують “нині сущим”, що будь-яка війна суперечить здоровому глузду та інтересам народу. У творчому доробку поета жанрові модифікації балади під впливом реалій

життя та реалістичних віань у літературі оновлюються, зроджуючи нові тенденції розвитку і водночас засвоюючи попередній досвід жанру.

У творах поетів кінця XIX ст., присвячених військовій тематиці, – “Гостинець з Боснії”, “Де з журавлями криниця”, “Жовняр” С.Воробкевича, “Новобранець”, “Война” Я.Щоголева, “Дума рекрута” В.Масляка, “Війна” І.Грабовича, “Редакторів” М. Старицького – виразно відчувуються баладні інтонації. Визначаються нові орієнтири, серед яких найбільш важливими стають реалістичність сюжетної основи, її обов’язковість і відсутність фантастичного елемента, притаманного раннім романтичним творам. Життєві ідеали автора і героя балади співпадають, поет із пасивно-споглядальної переходить на позицію співчуття і співпереживання.

Реалістичною забарвленістю сюжету відзначаються і жанрові зразки, які розкривають своєрідну сторінку у житті українського народу – чумацтво, що за свою півтисячолітню історію (від XV до половини XIX ст.) не могло не накладати відбиток на духовну культуру українців. Чумацтво – явище суто національне, тому і баладні твори про смерть чумака у степу, далеко від рідної домівки – теж суто національний витвір, що не має тематичних відповідників ні у фольклорі, ні в літературі інших народів. Своєю образною системою більшість літературних балад споріднені з народними, до постійних елементів образності належить зображення степу, самотньої могили і хреста на ній, вісника лиха пугача, ворона. Опуклість образів підсилюється гіперболою, у творах зникають фантастичні елементи, натомість постають деталі з реалій чумацького життя. Так, у споріднених із баладами творах Т.Шевченка “У неділю не гуляла” (1844), “Ой не п’ються пива-меди”, “У неділеньку та ранесенько” (1848) збережено не тільки фольклорність стилю, а й накреслено тенденцію до психологічного поглиблення образів, концентрування уваги не на зовнішньому відображенні їхньої поведінки, а на внутрішньому стані, почуттях. Перший із названих творів особливо соціально загострений, його герої – сирота-дівчина, яка і в неділю “на шовки заробляла/ Та хустину вишивала”, сподіваючись на щасливе подружнє життя, та чумац-наймит, який

“з чужим добром, безталанний,/ Чужі воли поганяє...”. Обоє бідні, зневажені у житті, однак монолог-пісню дівчини подано у радісно-ліричній тональності, а медитацію-спів чумака – у безнадійно-драматичному ключі. У ролі антипода головних героїв виступає сама соціальна дійсність, у зіткненнях з якою вони зазнають життєвого краху: захворів і помер у далекій дорозі чумака, а його кохана, втративши надії на щасливе родинне життя, символом яких розвівається на хресті “мальованая, мережаная” хустина, подалася у черниці. Поет, узагальнюючи і типізуючи явища соціальної дійсності, не надає своїм героям імен, а з допомогою смислово-навантаженого епітета “чужі”, традиційних народнопісенних порівнянь – “як билина, /Як лист за водою, / Пішов козак з сього світа”, постійних умовчань, що передають схвильованість та емоційну напругу героя (“Благав бога, щоб дівчину...,” “Не доблагав...”), поглиблює соціальний підтекст твору.

Баладні твори про смерть чумака у степу тематично тяжіють до історичних балад, головним героєм яких виступає козак, що гине у чистому полі. Життя чумака і козака сповнене ризику і небезпек, на них чекали сумні дорожні пригоди – турецько-татарські та розбійницькі наскоки, падіж худоби, хвороби, смерть. За духом і характером чумака – той же козак, лицар степу і волі. Воли для чумака – таке ж багатство, як і кінь для козака; за кожним тужить-побивається дівчина; обидва передають невтішні вісточки рідним орлом чи зозулею. Так, хворий на чуму, покинутий товаришами напризволяще чумака передає гайворонами просьбу батькові, щоб “за грішну душу псалтир прочитали”, і коханій, “щоб не ждала” (“Ой не п’ються пива-меди”); розбиваються надії дівчини на щасливе повернення “чумаченька ... молодого”, бо, зустрівши чумацьку валку, вона дізнається про найстрашніше (“У неділеньку та ранесенько”). Завдяки оригінальній формі (перший із творів – своєрідне поєднання розповіді ліричного оповідача з монологом-медитацією ліричного героя; другий – монолог-сповідь дівчини, що за жанрово-стилістичними ознаками нагадує голосіння над померлим), Т.Шевченко надає

творам особливої глибини змісту, лаконічності зображення, занурюється у внутрішній світ героїв через показ виняткової трагічної ситуації.

Деякі поети другої половини XIX ст., звертаючись у баладах до чумацької тематики, перебували у “зачарованому” колі шевченківських ідей та образів. Художньою недосконалістю, надмірною експлуатацією фольклорної поетики позначена балада І.Білика “Розлучені”, в якій автор, стилізуючи “під Шевченка”, мляво веде оповідь про те, як молодий чумак повертається додому і дізнається, що його кохану віддали заміж за іншого. Значно динамічніше і оригінальніше розвиваються події у баладі “Чумак” Я.Щоголева, яка засвідчує авторське прагнення до “ореалістичнення” романтичних сюжетів. Поет відчуває, що усталені жанрові форми не задовольняють вимог нового часу, не дають простору для психологічного розкриття характеру. Він шукає і знаходить приховані резерви жанру. Характерна особливість його балади – це зближення з віршованим оповіданням або новелою. З композиційної точки зору у творі наявна експозиція, роль якої виконує пейзаж; розвиток дії і кульмінація злиті воедино у монологі вмираючого чумака. У мовленні головного героя відсвічується пантеїстичне світосприйняття. З допомогою смислово вагомої деталі – квітів чорнобривців – юнак просить товаришів передати вісточку нареченій. Про свою смерть він повідомляє надзвичайно делікатно, намагаючись не вразити її серця:

...Так глядіть же, братця,
Вернетесь додому, то скажіть ви дівці:
Хай вона зриває з грудок чорнобривці
І ікони в хаті почина квітчати,
То вже все про мене буде вона знати.

За канонами жанру, розв’язка – гостро драматична, оригінальною ознакою вважаємо контрастну кольористику: зелений колір символізує життя (колір хлорофілу), тому тричі повторене дієслово – “*зеленіло* поле, *зеленіла* балка, / *Всюди зеленіло*” – не лише підкреслює авторську думку про невпинну плінність часу, а й виступає різко дисонансним відносно чорного кольору, що,

як відомо, є символом жалоби і печалі: “Тільки та могила / Сумно при дорозі без хреста *чорніла*”. Як бачимо, роль пейзажу цілком видозмінена. Типовий нічний розбурханий пейзаж періоду романтизму модифікується у реалістичний спокійний малюнок світанку чи розквіту дня, виконуючи роль антитези до зображуваних подій, поглиблюючи людську драму.

Отже, трансформували та інтегрували здобутки попередніх етапів розвитку української літератури, соціально-побутова балада XIX ст. поспішає за часом у показі нових явищ суспільного життя. До цієї сюжетно-тематичної групи ми віднесли балади перехідного типу, що займають проміжне місце між творами громадянської та історичної тематики. У них порушувалися злочинні й на сьогодні проблеми розвитку та утвердження української мови, притуплення історичної пам'яті народу, ролі митця (співця, бандуриста, кобзаря) у пробудженні національної самосвідомості українців. Проаналізовано також жанрові зразки, у яких звучать мотиви соціальної нерівності та несправедливості, рекрутчини, чумацтва. Характерно, що у соціально-побутових баладах другої половини XIX ст. поети освітлюють нові сфери буття народу, зокрема життя інтелігенції (“Трудівниця” П.Грабовського, “В'язень” Лесі Українки). Конкретна модифікація жанру, його внутрішня переорієнтація, тяжіння його до віршованих оповідань, притч, новел засвідчує новий аспект освоєння дійсності. Зближуючись із іншими жанрами, зазнаючи видозмін, балада на кінець століття втрачає свої панівні позиції, хоча й не зникає з літературного обрію.

Баладні твори особистісно-психологічного характеру

Твори рекрутської тематики, у яких звучить мотив самотності й відчаю, виступають єдиною ланкою між тематичними групами балад, що спричиняється щільною взаємодією громадянської та особистісно-психологічної течій українського романтизму.

Наскрізний мотив самотності, що стає домінуючим у особистісно-психологічній течії, реалізується у конкретних ключових образах, що виступають у різних варіативних втіленнях: рекрут, рекрутка, сирота, жебрак,

нешасливо закоханий та ін. Інколи зустрічається збірний синтетичний образ, який поєднує названі типи, наприклад:

- а) рекрут + сирота (“Старий жовняр” Ю Федьковича);
- б) чумак + сирота (“Безталання” Я.Щоголева);
- в) жебрак + сирота (“Старець” А.Метлинського);
- г) нещаслива у коханні дівчина чи юнак + сирота (“Покірна” Я.Щоголева, “Два віночки” Я.Головацького, “Опущена” І.Вагилевича).

Як видно із наведених моделей, постійним залишається тільки другий компонент-“доданок”, тоді як перший постійно видозмінюється, що, на нашу думку, дає підстави стверджувати: балади і її модифікації такого типу логічно розглядати у руслі особистісно-психологічної течії. Твори перехідного типу, в яких соціальний мотив, властивий громадянській течії (перший доданок), розвивався у симбіозі з панівним мотивом самотності, відчуженості людини від суспільства (другий доданок) стали найбільш значним кроком у оформленні останньої з романтичних течій.

Мотив алієнації особистості від світу особливо сильно звучить у баладних творах, темою яких є жебрацтво та сирітство. “Негативні емоції” набувають у них абсолютної естетичної цінності. Душевне сум’яття, відчайдушний сум і гірке розчарування визначають емоційну тональність балад “Старець” А.Метлинського та “Жебрак” М.Устияновича. У першій з них подано лаконічні портретні деталі – “старець з торбиною, сивий, старенький” пізньої осінньої пори, пронизуваний вітром “передзимнім, вогким, холодненьким” повільно мандрує від села до села, перебираючи в пам’яті своє життя. Твір побудовано на контрасті: нинішнє жевріння-існування жебрака протиставлено його щасливому дитинству, коли був у родині лад і достаток: “ї хатка, й садки зелененькі – /Вишневі, грушові, медок і бджілки”. Автор досягає значного впливу на емоційну сферу читача, викликає у нього співчуття та нагадує про суєтність і плинність людського життя. Вдало дібраний епіграф (“Не до конца забвен будет нищий”), народнопоетична метафора і порівняння (“...вітер в лихую годину/ Зорве, як билину”), нагнітання епітетів (“нерідні,

чужії”) та дієслів-присудків (“...втомився, схилився та й зомлів”) сприяють наростанню внутрішньої напруги читача, що переймається долею героя, єдиною втіхою якого є церква – “дом не чужий і для божого старця!”.

Ідея християнського всепрощення і смирення звучить і в другому з названих творів, що розпочинається риторичним питанням, яке переростає у чотирикратну заперечну анафору. Художню функцію нагромадження гірких емоцій виконує гіпербола і ряд емоційно-наснажених епітетів: “ Триста шістдесят ночей гірких, темних, /Журних, голодних має в кождім року”. Як і попередній, твір побудовано на антитезі, однак, якщо у “Старці” А.Метлинського контрастують два часові плинні (дитинство і старість) в єдиній життєвій площині, то у “Жебраку” М.Устияновича протиставлено земне життя, яке уявляється пеклом, і потойбічне, що бачиться, як рай. З’являється мотив смерті як вибавлення з нужди і горя, хвороб і смутку, звучить віра в те, що після земних мук упосліджений долею стане, “як цар над царями”.

Тема рівності всіх перед смертю розробляється у творі з баладними інтонаціями “Послідня життя тоска“ М.Устияновича. Монолог самотнього старця на могилі побратима асоціюється з народними голосіннями, ця подібність підсилюється сталими народнопоетичними порівняннями з “билинов у полі“ та самотнім човном, у якого “корма, зломлена, роздерті вітрила”. На подібних асоціаціях побудовано романтично-сентиментальні твори з баладними інтонаціями: “Човник” В.Забіли та “Човен” Є.Гребінки, в яких психологічний паралелізм-зачин сприймається як аналогія до сюжетної ситуації. Перший компонент двочленного паралелізму (картина природи) опосередковано вказує на людські переживання, що знаходять свій вияв у другій частині. Самотня в суспільстві людина шукає порятунку у природній стихії, а образ хисткого, заповненого водою човна найбільше гармоніє з її розпачливим душевним станом, з якого герой, а можливо, і сам автор, не бачить виходу.

Твори такого типу часто розпочинаються не тільки традиційно вживаним паралелізмом, заснованим на ключових образах (човен – людина), а й

анафоричним рядом (іноді кількома) у поєднанні з амебейністю, як, наприклад, у “Журбі” Л.Боровиковського, де зливаються два мотиви: самотності і розлуки з рідним краєм, тугою за родиною. Ця балада “поряд з іншими творами українських романтиків, де змальовувались образи сиріт, створювала ту традицію, поза якою не можна розглядати Шевченкових віршів “Тече вода в синє море” , “Тяжко, важко в світі жити”, “Нащо мені чорні брови”.

Тематично і структурно близький до неї твір із баладними інтонаціями “Розпука“ М.Шашкевича, що значною мірою позначений фольклоризмом. Народнопоетичні образи трьох птахів виконують традиційні функції: “ворон чорнокрилий” символізує “розбите щастя”, “голуб малий” асоціюється з “безродним” сиротою, а “зозуля сивенькая” виступає вершинним образом птаха-вісника, що кує “сумненько”, вириваючи з грудей “серденько“.

Символічні образи птахів зустрічаємо і в баладі-алегорії “Горлиця” М.Костомарова, якій властива народно-гуманна спрямованість. “Рябець-злюка”, задавивши “голубочку-горлицю”, залишив сиротами “сивеньких голуб'яток”, яким у житті нікому буде “вірної порадоньки дати”.

Тему дитячої недолі, відсутності родинної турботи, злиднів розробляє А.Метлинський у баладі, що тяжіє до побутово-реалістичних віршів, “Дитина-сиротина”, яка є переспівом поезії І.Козлова “Сільська сирота”. Твір значно розширює рамки баладної одномоментності, що передбачає схему “пуанту”, коли перипетійні шаблі опускаються. Основні точки опори сюжетної побудови добре відчутні, вони співвідносяться із художнім часопростором зображуваних подій. Прив'язка сюжету до певних просторових орієнтирів – “дитина біля церкви”, згодом “одним одна на улиці”, “попід тином”, “в піску”, на кладовищі – та часових координат, означуваних народженням дня, про яке сповіщає ранкова служба божа, його розквітом і згасанням, пов'язаним із вечірньою відправою, сприяють посиленню вірогідності зображуваного. Природно-подійна послідовність дає змогу авторові проникнути у психологію, пізнати діалектику душі дитяти, яке, так рано зневірившись у людській доброті, “...к землі, мов к рідній, прилягло,/ З могилою мов розмовляло”. Внутрішня трагедія

сироти поглиблюється, відчувається у тексті і підтексті кожного рядка, тому суперечливим видається твердження П.Приходька про те, що у баладі “центральною є образ церкви, що символізує голос бога і християнської гуманності”. На нашу думку, віссю сюжетної ситуації все ж є образ дитини, що підтверджується авторським прийомом ступеневого звуження образу, протиставленням ледаря-пана і сироти, тавтологією (“одним-одна”), які концентрують увагу на цьому стереотипі, що став своєрідним фокусом зображення у баладі. Поет свідомо ставить морально-етичну мету – звернути увагу людей, занурених у свої буденні клопоти, на бездолену, самотню серед людей дитину. Образ церкви виконує важливу, але тільки допоміжну функцію концентрації емоцій.

Кордоцентрична традиція української філософської думки позначилася на тематично споріднених баладних творах “Нащо, тату, ти покинув” В.Забіли, “Батьківська могила” М.Петренка, ґрунтованих на дійсних життєвих фактах, “Опущена” І.Вагилевича та написаних дещо пізніше баладних модифікаціях “Сиротина” П.Залозного, “Сирітка” Крижан-паші. У них переважають гіркі переживання самотності, тоскні, похмурі й жалісливі картини; ставлення авторів до подій передається суб'єктивно-емоційними епітетами, підвищеною експресивністю висловів, медитаціями про плинність світу і місце в ньому особистості. Рідкісний в українському романтизмі мотив соціальної нерівності часом поєднується з традиційним мотивом сирітства, як у споріднених з баладами творах “Сирота”, “Два вже літа скоро пройде” В.Забіли та “Безталанна” Я.Щоголева. Герой першого з них, роздумуючи над власною долею, доходить висновку, що і в майбутньому його чекає тільки “лихая година”, бо “Без худоби тепер в світі/ Не зробиш нічого”, бо “Тепер дивляться в кишеню / Не на чоловіка”. Нарікання на долю, критика реальної дійсності не виходить у цих творах за межі загального осуду жорстокості, зла, неправди, хоча синтез двох художніх начал (романтизму і сентименталізму), які співіснують у різних пропорціях і відношеннях, сприяв поглибленню психологізму в українській літературі.

У процесі становлення жанру реалістичні баладні твори 50-70-х років XIX століття значно конкретніше і достовірніше окреслюють життєву дорогу сироти-дитини: животіння попідтинню голодного самотнього хлопчика і покинутого щенятка (“Сироти” Ю.Федьковича), непосильна праця у наймах (“Сирота” М.Кононенко), рання смерть (“Покинута” П.Грабовського).

На тлі одноманітно похмурих балад вирізняється “Сиротина” О.Кониського, позначена активним, оптимістичним світосприйняттям. Автор підкреслює, що кожна сиротина є “краю дитина”, тому важливо “Аби була в його / Голова та руки, / Любов до народу, / Волі і науки”. Твір О.Кониського позначений елементами реалізму так званого народницького спрямування, якому у 60-х роках XIX століття на певний час поступився романтизм.

У розглянутих вище баладних творах поетів-романтиків 20-40-х років і поетів-реалістів пошевченківського періоду розроблялася одна і та ж тема – самотності, жебрацтва, сирітства тощо. Однак розвивали її по-різному, оскільки, як цілком слушно зазначає О.Ткаченко, “письменник-реаліст намагається вивчити життя, яким воно є, і це пильно описати. Письменник-романтик прагне навчити, яким життя має бути, і це вільно оспівати. І тому письменник-реаліст зображує, як правило, типових дійових осіб у типових обставинах. А письменник-романтик тяжіє до змалювання виняткових героїв у виняткових обставинах. Письменник-реаліст – сумлінний спостерігач і дослідник-аналітик. Письменник-романтик – талановитий візіонер і ясновидець. Письменник-реаліст – обдарований, часом геніальний, оповідач. Письменник-романтик – владний вождь і натхненний пророк. І тому часом, спостерігаючи те саме явище, вони зовсім по-різному його бачать і зовсім по-різному його зображують”.

Подібна ситуація склалася і в образному світі інтимно-особистісної лірики, що розвивалася як у руслі останньої з романтичних течій, так і в пошевченківську добу.

Домінантним мотивом ліро-епосу особистісно-психологічної течії романтизму виступає мотив нещасливого кохання, що має кілька тематичних

виявів: зрада юнака або дівчини (“До невірної” В.Забіли, “Пісня” О.Афанасьєва-Чужбинського, “Бідна” М.Устияновича); смерть одного з них (“Дівчина”, “Заліг, заліг козаченько” М.Костомарова, “Туга” М.Шашкевича, “Два віночки” Я.Головацького); віддання заміж за нелюба (“Повіяли вітри буйні” В.Забіли, “Покірна” Я.Щоголева, “Українська мелодія” Є.Гребінки). Цей мотив втілюється у баладних творах шляхом використання алегоричних образів (“Туга” М.Шашкевича); персоніфікацій (образ вітру-порадника у “Метілі” О.Афанасьєва-Чужбинського); фольклорних порівнянь, як-от: „Кохав дуже я дівчину, / Як росу травиця, Як голубку голуб зизий / І як волю птиця”; риторичних питань (“Дівчина” М.Костомарова, в якій звучить рефрен-звертання до подруг померлої юнки: “Чи споминаєте її?”). Інколи використовується оригінальний художній прийом аберації зору, як, наприклад, у творі з баладними інтонаціями “От і празника діждались” В.Забіли, в якому герой зазначає: “Дивлюсь на все , як без очей”.

Образна символіка деяких баладних модифікацій цілком відповідає образності фольклорних мелодій. Показова у цьому плані “Пісня” О.Афанасьєва-Чужбинського, в ідейно-естетичній концепції якої важливу роль відіграє образ-символ криниці (води). У ліричних народних піснях міфологема „вода” найчастіше трактується як благодатне жіноче начало. Хотіти напитись води – означає бажання кохати, тому Іванко, що біля дівчини, “як барвінок в'ється”, просить її: “Галю ж моя, Галю, дай води напиться. Ти ж така хороша, дай хоч подивиться!” Напоїти коня – все одно, що дати напитись хлопцеві (віддатися йому), тому героїня іншої пісні відповідає: “Козаченьку мій, коли б я твоя. Взяла б коня за шовковий повід / Та й напоїла”. Інша ситуація у “Пісні” О.Афанасьєва-Чужбинського, ліричний герой якої у відчаї заявляє: “Отрутою вода стане / мені молодому!” Виникає питання: чому? Остання строфа-розв'язка містить пояснення: “...з тієї криниченьки /Пив мій ворог лютий”. Це вочевидь ще раз засвідчує, що образ-символ, сягаючи своїм корінням у прадавні часи, продовжує жити, виступаючи засобом конденсації попереднього досвіду, виконує інформативну роль. О.Потебня у статті “Думка і мова” цілком слушно

виводив символічне значення води із відновленого ним зв'язку уявлень: світлий – добрий – чистий – вірний. Аналізуючи порівняння “Чиста вода тече в чистій річці, а вірне кохання в вірному серці” із вірша Й.-В.Гете, вчений писав: “Законний зв'язок між водою і коханням установиться лише тоді, коли буде надана можливість, не роблячи стрибка, перейти від однієї з цих думок до іншої, коли, наприклад, у свідомості буде перебувати зв'язок світла – як одного з епітетів води – із коханням. Ця третя ланка, що поєднує дві перших, власне і є внутрішньою формою, інакше – символічним значенням висловленого першим двовіршем образу води”.

У ліро-епічних творах любовної тематики особистісно-психологічної течії розмите баладне ядро, класична жанрова форма втрачає своє значення. У них відсутня зовнішня подієвість, але з особливою виразністю відбилося внутрішнє життя людини. У цих творах панує апофеоз особистості, вони зберігають одну з важливих баладних ознак – вразливість. Видозмінюючись, баладна структура зближується з ліричною, що підтверджує характерна лірично-суб'єктивна оповідь і співчутливо-вболівальна авторська позиція.

До жанрового баладного осердя більше тяжіють твори “Рожа і дівчина” О.Корсуна та “Зірочка” М.Костомарова. Перший з них вирізняється композиційною оригінальністю: початковий фрагмент виступає розгорненим психологічним паралелізмом, де дублюється основна сюжетна ситуація. У ньому змальовано картину згасання краси троянди, у наступній частині розкрито алегоричний підтекст попередньої: троянда, що “зав'яла” і “облетіла” – то красуня Маруся, яка передчасно померла. Поет подає її смерть без будь-якої мотивації, із жалем констатує факт.

Полярно протилежна авторська позиція у другій з названих балад, героїня якої стала дітовбивцею. Коментуючи злочин, поет дає йому чітку мотивацію: молода мати сина, “дівуючи, привела,... хрестити не понесла,... в сиру землю зарила” з однією метою – щоб “із парнем пароваться”, щоб у “божій церкві вінчатися”. До першого рядка – “Ой заблищала зірочка на небі” поет у першодруку, вміщеному у збірці “Украинские баллады Иеремии Галки“, подав примітку: “Мирянська байка

каже: коли по небу перекотиться зірка – єсть те де-небудь дівчина віддалася”. Однак М.Костомаров тлумачить народну ознаку по-своєму, переводячи подію у трагічну і водночас морально-етичну площину. Про злочин “Нічого не знають ні отець, ні мати,/ І жениху не доведеться взнати”, але поет, підкреслюючи моральну нищість скоєного, зазначає, що відстрочена у часі кара чекає злочинницю, оскільки “той про сєє відає і зна, / Хто зірочку на могилу посила!”.

Мотиви самотності, сирітства, зради у коханні розробляються у споріднених із баладами творах Т.Шевченка “Ой одна я, одна” (1847) та “Ой пішла я у яр за водою” (1848), що примикають до баладних модифікацій особистісно-психологічної течії. Твори написано за народнопісенними мотивами, кожен з них – надзвичайно лаконічно-виразний. У першому – всього 16 рядків, але глибина почуття самотності – бездонна. Автор використав своєрідний художній спосіб акцентації найістотнішого: двократне повторення числівника “одна” у першому рядку, народнопісенне порівняння (“як билиночка в полі”), анафоричні початки однокореневих слів (“самотина” – “сама”) тощо. Така градація сприяла створенню образу-емоції сирітства, самотності, що поглиблювався емоційно-психологічним станом автора, який перебував у казематі.

У другому творі, написаному уже на Косаралі, використано сюжетну основу народної пісні “Ой піду я до криниці”. Традиційним засобам народної поезики надано у ній більшої експресивності та емоційності. У розпачі, втративши душевну рівновагу, зраджена коханим і подругою, героїня твору звертається до своєї супротивниці. Наспівності її мовленню надають нестягнені форми слів, як-от: “другая”, “злая”, “молодая”, соціальний підтекст поглиблює означення “багатая”. Художньою знахідкою поета вважаємо звернення героїні до Івана, наближене до прозової розмовної мови, оскільки рядки її монологу втрачають співзвучні закінчення (риму), передаючи душевне збудження дівчини.

У розглянутих творах Т. Шевченка сюжет розвивається у реалістичному напрямку, хоча у кожному з них більшою чи меншою мірою відчутні елементи і романтизму, і сентименталізму. Глибина змісту, сконденсованість зображення, проникнення у внутрішній світ персонажів, які перебувають у виключних обставинах, – ті особливості, що наближають ці твори до баладного жанру.

До особистісно-психологічної підгрупи з певною долею умовності відносимо і твір Т.Шевченка “У Вільні, городі преславнім”, сюжет якого, вірогідно, є художньою реалізацією авторських спогадів про життя у Вільні. У “Шевченківському словнику” стверджується: “Близький своїм любовно-трагічним сюжетом до балади, стилістично вірш тяжіє, проте, до жанру маленької віршованої повісті з властивою їй побутово-оповідною інтонацією”. Поемою називають твір Є.Кирилюк та В.Бородін. Не заперечуючи слушності таких міркувань, схилиємося до твердження М.Коцюбинської, яка називає його віршованою новелою: “В поезії Шевченка з’являються невеликі реалістичні зарисовки, віршовані новели, такі як “У Вільні, городі преславнім”. Побудовані на життєвих фактах, без домішки фантастики, вони являють собою увагу до виключних ситуацій, до сильних пристрастей, характерних для романтичної балади”.

Беззаперечним, на нашу думку, є новаторство цього твору, що виявилось у розширенні жанрових рамок балади. Автор подає усі композиційні елементи, тоді як у типових баладах деякі з них (найчастіше експозиція, розвиток дії) опускаються, а увага зосереджується тільки на вузлових моментах. У основі сюжету – трагічне кохання сина “литовської гордої княгині” і дочки єврейського купця, яку батько хоче віддати заміж за багатого і старого банкіра. Характерно, що дії батька викликають у юних душах активну непокору та протидію: вночі утікає із замку дівчина, яку радісно зустрічає коханий. Розлючений батько вбиває юнака. Фольклорний мотив “милий – дорожчий від батька-матері”, започаткований у “Катерині”, трансформується тут по-новому: дівчина “Вихватила ту сокиру / І батькові в груди/ Аж по обух вгородила”.

Вірогідності подіям надає реальність хронотопосу: дія розвивається “У Вільні, городі преславнім” близько 1832 року, коли медичний факультет університету було реорганізовано у медико-хірургічну академію, названу автором “лазаретом”; банкір, що претендує на руку дівчини, “із Любська” (за приміткою поета, “замок над Вілією”); героїня втопилася у Вілії, а тіло її знайшли у Закреті – леваді на околиці міста. Надаючи конкретно-точного хронотопосу подіям, автор досягає високого ступеня об'єктивації зображення, що ґрунтується на гіперболізованих почуттях та переживаннях героїв.

Контаміновані мотиви кохання та кари за зраду у дещо іншому ракурсі розробляються у баладі Т.Шевченка “У тієї Катерини”, яка, на відміну від вище розглянутих творів, є типовим жанровим зразком. У ній козацьке побратимство перемагає зраду і неправду, а історичні мотиви подані у сплаві з морально-етичними проблемами вірності, гордості, справедливості. Сюжет заснований на реальному ґрунті, драматично напружений і динамічний. Лаконічно і водночас глибоко окреслено характер егоїстичної красуні-багачки Катерини (у неї “хата на помості”), яка понад правду і совість ставить власне кохання. Характери козаків відсвічують у репліках кожного з них: Семен Босий найвище цінує багатство, Іван Голий ладен віддати найдорожче – “всю силу / За одну годину / Оцій Катерині”, а Іван Ярошенко понад усе цінує самовідданість. Характерно, що у двох перших козаків велемовні прізвища, які допомагають вималювати повнокровні образи, тоді як для останнього автор обирає, на перший погляд, нейтральне прізвище, однак етимологічно воно походить від чоловічого імені Єрофій (Ярош), що буквально означає освячений Богом (гр.hieros – священний і theos – бог). Саме його автор наділяє епітетом “славний “ та іменником зі зменшувально-пестливим суфіксом – “вдовиченко”, створюючи своєрідний образ-стереотип (у народі до вдовиних дітей ставлення завжди було співчутливим і доброзичливим).

Поет будує баладу на сюжеті народної пісні “Тройзілля”, про цю подібність йшлося у роботах І.Франка, М.Драй-Хмари, М.Рильського, Г.Нудьги, які підкреслювали, що автор, трансформуючи народнопоетичний

матеріал, майстерно підпорядкував його власному задумові. Якщо у народній баладі козак, виконуючи забаганку Марусі, знайшов і накопав "тройзілля", а потім, довідавшись, що дівчина вийшла заміж, покарав її, то у творі Т.Шевченка сюжет значно багатший колізіями, доповнений відповідними реаліями епохи, зокрема художнім хронотопом: перший з юнаків "утопився у Дніпровім гирлі", другого "в Козлові на кіл посадили", і тільки Ярошенко, подолавши неймовірні труднощі, виконує волю Катерини – "З лютої неволі,/ Із Бахчисараю,/ Брата визволяє". Дізнавшись про обман, до якого вдалася дівчина, щоб врятувати милого, козак покарав її за лукавство, підступність і зраду. Автор не співчуває своїй героїні, бо "вона йде до своєї мети шляхом обману. Козак, якого визволили з полону, не приймає обман як платню за своє життя, і вважає Катерину зрадницею". Побратавшись у вільному степу, "славнії запорожці" помчали "вітер доганяти", бо найвищими духовними цінностями для них завжди були честь, гідність і козацька дружба. У баладі "У тієї Катерини" національний феномен ґрунтується на народній мові, на національному характері, його психо-фізіологічних проявах та фольклорі. Відбилася у творі і специфіка національної свідомості, що проявилася в яскравих емоційних формах "кордоцентризму".

Якщо у класичних баладах 20-40-х років XIX століття розв'язка найчастіше асоціювалась з чаруванням чи метаморфозою, то у творах Т.Шевченка, як і в жанрових зразках пошевченківського періоду, рух і кінцівки сюжетів більш реалістичні, соціально вмотивовані. Так, у баладі "Загублені душі" В. Кулика закінчують життя самогубством козак і дівчина, яку мати заручила "за сусіду багатого"; у творі "Йому і її" Ю.Федьковича закоханих розлучає батько, що приводить до самогубства легіня; знаходять свою смерть у розбурханих хвилях закохана дівчина ("Дочка мельника" С.Воробкевича) і наймит ("Старостівна" М.Чернявського); трагічно завершуються "Царівна" та "Догареса" М.Чернявського. Мотиви розлуки, зради, смерті поглиблюються і розростаються у баладних формах пісенного типу "Ой полети, соловейку"

Я.Жарка, “Хлопець-музика”, “Не чекай мене” І. Ганин-Буцманюка, які тяжіють до рольової жіночої лірики.

Симбіоз сентиментальних, романтичних і реалістичних елементів, із перевагою останнього, характерний для творів із баладними інтонаціями “Марне дождання” Г.Кернеренка та “І вже на тім падолі сліз, дівчино” С.Чарнецького. У першому з них ретельно виведено, можливо, достовірний факт – загибель у люту хуртовину юнака, який поспішав до коханої. Умовно фантастичний образ “дідька”, який “регочеться, радий, стрибає/ З вітром співає і сміх підійма”, покликаний підсилити реальні зорово-слухові асоціації, що зринають під час заметілі. Елемент містицизму наявний і в другому з творів, де розробляється мотив несумісності громадянської боротьби і любовного почуття, що виявляються у реальному житті в конфліктному протистоянні. Це своєрідний монолог-роздум ліричного героя, у характері якого переплелися самовідданий аскетизм і всепермагаюче щире почуття до коханої. Розумом він сприймає, що їхні життєві дороги назавжди розійшлися, але серцем ніяк не може змиритися з цим. “Я йду низом, а ти пливеш горою, / І вже на тім падолі сліз, дівчино,/ Не йти нам стежкою одною”, – відверто говорить він. Розуміння великої втрати і невідворотність її підкреслено чуттєвим вигуком-рефреном: “Ніколи, ах ніколи”. Однак у другій частині з'являються умовно-містичні образи закоханих у потойбічному світі. Уява ліричного героя малює жадану мить, коли “в блисків місячних сріблясті хвилі... /Жите нове відчинить нам повіки, / І блідий місяць зв'яже наші руки”. І знову звучить рефрен-клятва “На віки, на віки”, який по відношенню до попереднього у смисловому розумінні виступає антитезою. У такій художньо-образній системі більш рельєфно, ніж у баладах фольклорного типу, заявляє про себе особистісне начало, у чому і виявляється еволюція зображальності.

Своєрідне “протистояння” розуму і серця ліричного героя, сповідальні інтонації, чіткіше окреслення реальної особистості та відхід від образно-тропеїчних фольклорних схем намітився і в творах “Прощання”, “Не сумуй”, “Не згадуй” М.Старицького, “До дівчини”, “Моя любов” О.Кониського, яким

більшою чи меншою мірою властиві баладні мотиви та інтонації. На них позначилися зрушення не тільки в індивідуальній авторській, а й у суспільній свідомості. Складним є переплетіння громадянського та індивідуального у єдиному любовному почутті, тому спрощеним видається розуміння вищості одного з них (здебільшого – першого), коли “пряме співвіднесення зображуваного почуття з реаліями суспільного буття вважати чимось більш цінним, ніж поетичне відтворення заповітного любовного зізнання, яке особу свого обранця ставить у центр художнього світу”. Такі баладні модифікації готували літературний ґрунт для любовної лірики І.Франка, Лесі Українки, О.Маковея, О.Олеся.

Отже, у розмаїтті ліро-епічних творів розглянутої тематики, як дошевченківської, так і пошевченківської доби, було вибрано та проаналізовано найбільш яскраві зразки, які репрезентують еволюцію балади, особливості жанрових різновидів і своєрідність авторського підходу до зображуваного. Необхідно зазначити, що ці твори дещо віддалені від суто баладного ядра. Вони являють собою складні міжжанрові сполуки, що, розвиваючись, постійно видозмінювалися, але все ж більшою чи меншою мірою залишалися типологічно близькими до балад. До характерних ознак, що об’єднують баладні твори названої течії, відносимо драматичну (часто трагічну) розв’язку, культ душевного страждання, емоційну схвильованість оповіді, образно-тропеїчні засоби, зокрема народнопоетичну метафорику і психологічний паралелізм. Частково зникають домінантні жанрові ознаки, такі як фантастичні елементи, демонічні образи. Розвиваючись, балада з її ненастанним прагненням до розмаїття форм тяжіє до оновлення, збагачується новими ознаками, серед яких найзначиміші такі: синкретичне нерозчленоване поєднання елементів романтизму, сентименталізму та реалізму; суб’єктивно-ліричний спосіб викладу; головний герой узагальнює риси представника певної суспільної верстви того часу; стан його душі найчастіше пасивно-страдницький; автор, створюючи стереотип персонажу, зближується з ним, інколи зливаючись у єдиному “я”, викликає у читачів співпереживання до долі свого героя.

Першому з них властивий стійкий традиційний відбір маргінальних ситуацій і колізій, у яких психологія кожного члена сім'ї виявлялася найбільш рельєфно. Родинно-побутові балади, у яких обстоювалися гуманність та добропорядність у стосунках, виконували повчально-дидактичну функцію стримування представників родинного кола від жорстоких вчинків та спонукали їх до дотримання неписаного морального кодексу українського народу. Побутове “заземлення” сюжетів засвідчило приблизну рівновагу сюжетів із фантастичними елементами та їх відсутністю, однак психологічна домінанта, трансформована в образ-символ у таких творах збереглася (“Явір, тополя й береза” М.Костомарова, “Верба”, “Тополя” С.Руданського). Своєрідним анахронізмом виглядають балади С.Руданського, яким автор дав дефініцію “небилиці”, у них оживають метаморфози ранніх романтичних зразків жанру, уже не характерні для творів другої половини ХІХ ст.

Центральним образом, довкола якого обертається сюжет родинно-побутових балад, є образ жінки (винятком видається твір “Отруї” М.Костомарова, де у ролі жертви виступає чоловік, якого отруїли свекруха і жінка). Панівний мотив циклу – мотив кари за сподіяне зло, час – позаісторичний. Балади родинно-побутової тематики характеризуються частково відсутністю оригінальності розробок сюжетів народних балад. У творах з'явилися соціальні мотиви (“Отцегубці” П.Білецького-Носенка, “Розбійник” С.Руданського), зародилися елементи нової оповідної манери (“Покотиполе” А.Метлинського), що згодом стануть домінуючими у прозі Марка Вовчка та Ю.Федьковича.

Побутові балади еволюціонували у плані тематично-проблемному, композиційному та художньому, їх рамки відчутно розширилися у другому з розглянутих циклів – соціально-побутовому, головною проблемою якого були стосунки людини і суспільства. У творах циклу зникають фантастичні елементи, осмислюються як соціально-історична дійсність, так і духовна екзистенція – внутрішнє психологічне життя людини. Показовими у цьому плані є балади “Смерть бандуриста” А.Метлинського, “Співець”, “Співець

Митуса” М.Костомарова, у яких автори устами своїх героїв, що стали “на прою” з суспільством, пророкують загибель української мови та України.

Високий ступінь узагальнення, дихотомія двох світів, чітко окреслена авторська позиція, елементи філософічності – це ознаки, що притаманні соціально-побутовим баладам А.Метлинського “Степ”, “Козак та буря”, “Спис”, “Чарка”, “Гулянка”.

Авторські роздуми над історичним минулим, переосмислення його, засудження братовбивства стали основою спорідненого з баладами твору Т.Шевченка “За байраком байрак”.

Соціальні мотиви, загалом нехарактерні для доби раннього романтизму, епізодично з’являються у доробку М.Костомарова (“Пан Шульпіка”, “Голубка”, “Кінь”), згодом знаходять свій подальший розвиток у творчості Т.Шевченка та поетів другої половини ХІХ ст. Більш реалістичні розв’язки властиві баладним творам “Із-за гаю сонце сходить” Т.Шевченка, “Божевільна” О.Кониського, “На могилі” Я.Щоголева. Важливо, що у них у нерозчленованій синкретичній єдності злились елементи романтичної художньої свідомості та нові реалістичні віяння, завдяки чому розширилися традиційні межі балади. Жанрові різновиди стають більш еластичними: до народних голосінь тяжіє споріднений з баладами твір Т.Шевченка “У неділеньку та ранесенько”, до притчі наближені “Скаменілий багач” та “Скаменіла багачка” С.Воробкевича, до віршів-портретів – “Трудівниця” П.Грабовського та “В’язень” Лесі Українки.

Соціально-побутовим баладам характерна конкретизація образу (рекрута, чумака, сироти) і конкретизація реального суспільного тла, на якому відбуваються події. Суперечність суб’єктивного внутрішнього світу героя з реаліями об’єктивного світу покладено в основу сюжетів рекрутських творів – “Маруся” В.Забіли, “Рекрутка” М.Устияновича, “Рано-вранці новобранці” Т.Шевченка, “Рекрут”, “Дезертир”, “При відході” Ю.Федьковича.

Соціальне підґрунтя властиве конфліктам чумацьких балад, що не мають аналогів у європейських літературах, окрім певних типологічних аналогій у сюжетах.

Тематичні виднокони циклу розширюються, сюжети балад оновлюються на реальному ґрунті. Поети звертаються до нових мотивів і образів: інтелігентку-вчительку і її страдницький життєвий шлях змальовує П.Грабовський у “Трудівниці”; борця за загальнолюдські інтереси виводить Леся Українка у “В’язні”; образи знедолених дітей постають у творах “Галаган” І.Франка та “На могилі” Я.Щоголева.

Нюанси взаємопроникнення різножанрових елементів у межах одного твору найбільш притаманні баладним творам особистісно-психологічного характеру, художньою домінантою у яких виступає образ сироти. Характерними ознаками цих жанрових різновидів, що найбільше віддалені від ядра (класичної балади), є трагізм реального становища, відчуття самотності, незахищеності, бездоленості. Епіка у них настільки підпорядкована всепоглинаючому ліричному почуттю, що самостійної ролі у розгортанні сюжету майже не відіграє. У баладах “Старець” А.Метлинського, “Жебрак” М.Устияновича, “Батьківська могила” М.Петренка, “Нащо, тату, ти покинув” В.Забіли дійсність подана крізь призму розчарувань і страждань героя та авторського співчуття до них. Позиції героя і автора ідентифікуються, а сирітство, самотність, горе однієї особистості ототожнюються із загальнолюдським. У такому розумінні проблеми відчутна глибина і масштабність мислення та свідомості українських романтиків. Концепція відчуження героя, у якій синтезовані романтично-сентиментальні, реалістичні і фольклорні елементи, набула особливо високого рівня узагальнення.

У баладних творах особистісно-психологічного характеру розроблялися мотиви рівності всіх людей перед смертю, сирітства, нещасливого кохання і зради, несумісності громадянської боротьби і почуття любові. Баладні різновиди цього циклу зумовлені кордоцентричною традицією української філософської думки, особливостями національного світосприйняття.

ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОГО БУТТЯ І СВОЄРІДНІСТЬ ПОЕТИКИ ІСТОРИЧНИХ БАЛАД

В історичній сюжетно-тематичній групі балад найчисленніший і найпоетичніший цикл становлять балади, предметом оспівування яких став період національної волі й доблесті – козаччина. Зацікавленню історією України сприяли видання козацьких літописів – “Літопис Самовидця” (початок XVIII століття), “Літопис Григорія Граб’янки” (1710), “Літопис Самійла Величка” (1720), “Історія Русів” (кінець століття), а також збірники української народної поезії.

Характерно, що трьохсотлітня доба козаччини, найгероїчніша і найважливіша сторінка історії українського народу, на початку XIX ст. викликала зацікавлення у французів, німців, англійців та іспанців (праці Леруа де Флажі, К.Мальт-Брюна, Н.-Л.Піссо, Д.Байрона, В.Гюго), які в історичному минулому “екзотичної” країни вбачали матеріал, вартий художнього перетворення. Фактографічний бік їх менше цікавив, найчастіше конкретну історичну постать заступав узагальнений образ, що пояснювалося не лише особливостями романтичного світосприйняття, а й слабкою обізнаністю з історією далекої для них України. Так, у поемі “Мазепа” (1818) Д.Байрон вважає українського гетьмана польським шляхтичем, таке прикре непорозуміння сталося через непевність джерела – твору Вольтера “Історія Карла XII”, прочитаного англійським романтиком. Поема стала останнім із творів Байрона про сильну особистість; автор малює Мазепу з симпатією, як людину хороброї вдачі й незвичайної сили волі, романтичну і титанічну постать, хоча концентрує увагу не на історичному відтворенні реальної постаті гетьмана, а на захоплюючому, але малодостовірному епізоді його юності. Ймовірно, що “українська поема”, в якій тільки у розлоговому вступі і короткому заключенні йшлося про важкі для Карла XII і Мазепи часи поразки під Полтавою, зродилася в уяві англійського романтика в результаті його захоплення юною дружиною 60-літнього графа Терезою Гвічіолі, що

асоціативно нагадувало любовний зв'язок Мазепи і Терези, дружини польського магната, який, довідавшись про подружню зраду, прив'язав коханця голим до коня і відпустив у степ. Безсумнівно, що Байрона, як зазначав Пушкін, захопила ця поетична картина помсти і страждань. Окрім того, постать українського гетьмана, що вів боротьбу проти російського царя Петра I імпонувала митцеві, оскільки він у десятих роках ХІХ ст. виступав захисником народів, що борються за власну незалежність, а згодом і загинув у Міссолонгах (1824), поклавши найдорожче – життя – на вівтар свободи пригніченого народу греків. Ілюстрацією до поеми стала гравюра французького художника Ораса Верне, на якій зображено Мазепу, прив'язаного до спини коня, що, рятуючись від переслідування вовків, стрибає у річку.

Під впливом поеми Д.Байрона звертається до цього образу і французький романтик В.Гюго, в його поемі “Мазепа”, написаній 1828 р. і опублікованій в збірці “Орієнталі”, відсутній ліричний драматизм попередника, а сюжет переключено в епічний план і об'єктивізовано, герой же “перетворюється на постійний компонент потоку розкішних живописних кадрів, що йдуть один за одним”.

Чимало творів, у яких моделювалося історичне минуле України, створили представники польської школи в українській літературі – А.Мальчевський, Б.Залеський, Т.Олізаровський, Т.Падура та ін. Звертаючись до історії українського народу, вони вибирали переважно ті моменти і події, що служили для слави стародавньої польської держави, як слушно зазначав С.Єфремов, дивились на Україну “крізь шляхетські окуляри й призму шляхетсько-державних інтересів“. Згадки про славні козацькі походи подаються перед початком повстання проти Польщі, а у зображенні козацтва та його ватажків домінує схематизм і неправдоподібність. Розвиток сюжету на тлі історичних подій іде поверхово, без заглиблення в суть конфлікту, тому польські історичні балади відзначаються зниженням динамічності сюжету і драматичністю фабули. Так, у баладі Т.Падури “Сірко“ нічної пори, коли “місяць глибоко за хмари в небо забіг“, перед очима кошового отамана Війська Запорозького “з

облака блиснув лицар“, який з боєм звертається до його сумління: “І чия ж кров се?.. А земля чия?.. Сірку, за шаблю – і в Крим!”. У творі немає згадки про те, що Сірко, відомий завзятим обстоюванням козацької волі та старовинних звичаїв, виступив проти гетьмана Виговського, бо вважав, що спілка з королем знову затягне Україну у польське ярмо. У битві з московським військом 1659 р. Виговський зі своїми союзниками – поляками і кримськими татарами – здобув блискучу перемогу, однак не зумів нею скористатися, бо Сірко із запорожцями у цей час напав на Крим, змусивши татар поспішати до своїх кочовищ. Певно, саме цей момент вихопила з минулого України художня уява поета, опустивши “прикрі“ для поляка моменти історії. У кінцівці балади медитації про історичне минуле України переростають у сучасну авторові часову площину. Поет роздумує, чи про його ліру “згадає в мирі хто-небудь“ і, боліючи душею за Україну, що бачилася йому матір’ю і часткою Речі Посполитої водночас, благає: “Но ти, Вкраїно, ти мені мати,/ Ще і за гробом приснишь!”.

Подібний спосіб творення образу козака, гіперболізація, нагнітання риторичних питань, традиційні народнопісенні порівняння, афористичні синтаксичні структури з відсутністю дієслів-присудків дають підстави віднести “Козака” Т.Падури до споріднених з історичними баладами творів. До цього спонукає і згадка про легенду, згідно з якою польський король Болеслав I Хоробрий (967-1025) після походу на Київ 1018 року наказав вбити залізні стовпи на березі Дніпра, і нічний розбурханий пейзаж, на тлі якого розгортається дія. Образ козака виведено з демонічним забарвленням, абстраговано, цілком у романтичному дусі, хоча у творі відчутні і бурлескні ноти. Розглянутим творам Т.Падури властива романтична поляризація, протиставлення минулого і сучасного, що матиме свій подальший розвиток у творчості А.Метлинського, де дихотомія двох світів знайде особливо яскравий вияв.

У творах польських поетів патріотичне почуття до України поєднується з любов’ю до Польщі. Така роздвоєність характерна і для Б.Залеського, який, змальовуючи елегійно-ідилічний образ України, зізнається, що носить у грудях

“польсько-українське серце”; і для А.Мальчевського, з творчості якого постає лицарсько-козацька та водночас магнатсько-польська Україна (“Марія”); і для М.Гощинського, в уяві якого зринає Україна гайдамацька, в стилі “романтики жаху” (“Замок Канівський”). Українські мотиви з подібною внутрішньою “розполовиненістю” авторів зустрічаються у творах Ю. Словацького (“Дума українська”, “Змія”), М.Чайковського (“Козачі повісті”), М.Грабовського, М.Гославського. Незважаючи на те, що творчість представників української школи в польському романтизмі відбивала офіційно-державницькі погляди Польщі на Україну, головною їхньою заслугою стало введення у поетичний обіг містких образів-понять: козак, гайдамака, співець-кобзар, вміле застосування українського романтичного пейзажу, а також започаткування елементів історичної тематики.

Інтерес до української історії відчутний і в російській літературі першої половини ХІХ ст., зокрема у поезії О.Пушкіна, К.Рилєєва, М.Маркевича та прозі М.Гоголя, який своїми творами “не тільки сприяв повороту деяких зрусифікованих українців до рідного народу, але й у російське письменство дужу пустив течію українську, ... в якій часто озиваються якісь романтичні риси”. Історичні постаті українців у творах цих письменників трактуються, як і в польській школі, крізь призму великодержавницької політики. Якщо у творчості Б.Залеського гетьмана Б.Хмельницького інакше як “лотром” не названо і ненависть поетова сягає апогею, то у думі баладного характеру “Богдан Хмельницький” (1822) К.Рилєєва, поданій з історичним поясненням автора, цей образ возвеличено до масштабу народного героя, оскільки гетьман уклав Переяславську угоду, що цілком задовольняла інтереси Російської монархії. В уривку незакінченої поеми “Наливайко” про боротьбу українського козацтва в кінці ХV ст. проти польської шляхти образ С.Палія подано автором як супротивника, ворога Мазепи, у поемі “Войнаровський” образ державотворця Мазепи трактовано як зрадника і “ворога свободи”.

Образи і мотиви “Войнаровського” виразно відбилися у поемі О.Пушкіна “Полтава”, в якій, однак, на відміну від К.Рилєєва, зі всією силою була підкреслена “антинаціональна спрямованість повстання Мазепи”.

Не могла не цікавити історія рідного краю і поетів-українців, які у власних художніх творах, часто всупереч російській історіографії, подавали події минулого з істинно патріотичних позицій. Так, образ Мазепи, якого О.Пушкін у “Полтаві” називає не інакше, як “гетьманом-злодеєм”, українець М.Кононенко показує як державотворця, борця за свободу і незалежність України, що намагався звільнити рідний край від імперсько-московського поневолення: “Мазепа волю визнавав, /Він не боявсь загину – /Хотів свободою зробити /Свою він Україну”. Звертаючись до славного минулого, до незвичайних історичних подій і постатей, українські поети-романтики хотіли збудити в сучасниках енергію боротьби за волю рідної землі, бо найтяжчим видовищем для них було бачити, що співвітчизники примирилися з поневоленням і приниженням, що не можуть звільнитися від апатії та байдужості. Відштовхуючись від історично зафіксованих фактів, подій, персонажів, вони перетворювали їх у дусі своєї романтичної системи, пам’ятаючи, що “мова Хмельницького, Пушкаря, Дорошенка, Палія, Кочубея, Апостола повинна у крайньому разі передати потомству славу цих великих людей України”.

Народні пісні, думи, перекази, легенди, в яких оживало минуле України, вирувала козацька вольниця у широких степах, надихали поетів-романтиків до творчості. Батько українського романтизму, як називав академік С.Єфремов Левка Боровиковського, вважав усну народну творчість субстанцією життя народу, справжньою національною традицією поетичного мислення і мовлення, прагнув вдихнути у нього нове життя, впровадити його у “свіжі форми”. Називаючи фольклор “нечіпанним рудником”, поет черпав із нього теми і мотиви для власних творів, зокрема балад, у яких художньо моделював історичне минуле України. Головним змістом їх є трагічні долі людей, зумовлені складними історичними обставинами. Безсумнівно, що такі твори не

можна вважати літописно-достовірними, адже вони віддзеркалювали історичні реалії через почуття і переживання людей. Жанрова специфіка їх зумовлена віддаленістю модельованих подій у часі, прагненням авторів передати їх мальовниче, що спричинялося до вимислу, який часто затуманював правду історії.

Балади цієї групи групуються навколо кількох основних мотивів: поєдинок з ворогом, самотня смерть козака в степу, останнє звернення до рідних через символічних вісників лиха – коня, ворона, орла, а також поневіряння полонених, несподівані зустрічі родичів у неволі тощо. Провідним мотивом таких творів є мотив смерті в ім'я свободи рідного краю. Найчастіше головний персонаж введений в екстремальній ситуації, коли його життя залежить від власного вибору. Скажімо, у баладі Л.Боровиковського “Козак” головний герой прагне досягнути думкою майбутнє, в якому свідомо обирає тільки перемогу над турками або смерть. Він однозначно вирішує моральну проблему: вірність, а не зрада, нескореність духу, а не поневолення. Поет характеризує козака гіперболічними рисами героя українського фольклору, він один, як герой думи “Івась Коновченко Удовиченко”, стає на двобій з ордою турків. Поет підкреслює зневагу козака до власної загибелі, його потяг до небезпечних мандрів і войовничий дух. Як і герой поеми Д.Байрона “Паломництво Чайльд Гарольда”, козак зі смутком заявляє, що за ним “ніхто не жаліє, ніхто не заплаче”, хіба що “тільки в воротах пес мій завіє”. Емоційність підсилюється тим, що основну частину балади становить сповнений драматизму монолог козака, а вся вона пройнята характерною настроєвістю (ця тенденція згодом дістане своє продовження у Т.Шевченка, С.Руданського, Ю.Федьковича, Х.Алчевської).

Народнопісенна емоційна тональність балади Л.Боровиковського поглиблюється завдяки слов'янській заперечній антитезі, у якій вдало поєднується амебейність, коли два анафоричних ряди розвиваються паралельно, з апофазією – запереченням попереднього міркування (зародком романтичної медитації), як-от:

Не стаями ворон літає в полях,
Не хліб сарана витинає,
Не дикий татарин, не зрадливий лях,
Не ворог москаль набігає;
То турок, то нехрист з-за моря летить
І коней в Дунаї купає.

Постійні народнопісенні епітети типу “вольний козак”, “висока могила”, “вірний кінь”, звернення до коня – бойового побратима, а також запозичений з народних пісень рефрен “Неси мене, коню, за бистрий Дунай” посилюють ліризм. У підзаголовку “Подражание народной песне” Л.Боровиковський вказує на генетичний зв’язок свого твору з фольклором. Водночас у баладі відчутний дух орієнтальної екзотики, що ріднить її з “Гяуром” Д.Байрона і “Фарисом” А.Міцкевича, переклад якого він сам здійснив. Тут зазвучав новий для тогочасної української літератури мотив світової скорботи, виявилася концепція свободи як найвищої життєвої цінності, яка природно впливає з естетики романтизму.

Тематично близькою до розглянутого твору є його ж російськомовна балада “Смерть Пушкаря”, де уславлюється подвиг “гонителя татар, щита вітчизни”, козака, що віддає життя, захищаючи рідну землю від ворогів. Двічі рятував Пушкаря від загибелі вірний кінь, але втретє (фольклорний принцип троїстості збережено автором) відважний козак, оточений татарами, гине, і вже мертвого виносить його з поля бою у вільний степ кінь.

Героїзуючи мужність людей, діяльність яких пов’язана з пориванням до волі, Л.Боровиковський створює пройнятий глибоким патріотизмом образ рідної землі, українського народу, його життя і подвигів.

Поет прагнув не відобразити історичні ознаки дійсності, а художньо передати поривання і почуття своїх сучасників до прекрасного, виявити свій погляд на минуле і майбутнє рідної землі, свій естетичний ідеал. Саме тому образи його балад позначені романтичним узагальненням. Так, у баладі “Палій” образ головного героя, хоча і пов’язаний з певною історичною епохою, але

досить далекий від історичної особи Палія Семена Пилиповича (справжнє прізвище – Гурко) – полковника, ватажка селянства і козацтва Правобережної України проти польсько-шляхетських поневолювачів на межі XVII-XVIII століть. Із постаті реально-історичної персонаж балади Л.Боровиковського переростає у романтичного шукача долі. Подібні, дещо відмежовані від баладного сюжету історичні постаті започатковують в українському романтизмі, як справедливо зазначав М.Яценко, “ідеологізовану історичну тему з яскраво вираженим романтичним пафосом, що готувало ґрунт для історичної поеми, драми й трагедії”.

Окреслюючи постать Палія, Л.Боровиковський акцентує на атрибутах козацького побуту: “Шабля різанину чує, / Люлька пожари віщує”. Характер будується, відштовхуючись від конкретного, однак тяжіє до романтичного узагальнення, завдяки чому створюється ключовий для романтичної поезії образ козака-визволителя рідного краю, якому властивий душевний неспокій, нехтування земними благами.

Посилуючи емоційно-драматичний елемент, поет вводить у текст неповні речення з пропущеними дієсловами-присудками, що споріднює їх із прислів'ями: “Хто в траві – врівні з травою, / Хто в воді – врівні з водою...” Динамізму дії сприяють синтаксичні структури з причинно-наслідковим зв'язком: “Де був замок – попелище, / Де цвів город – там кладбище...”

Баладі Л.Боровиковського не властиві історично-конкретні риси, оскільки “обставини не є органічною частиною образу, не впливають на характер героя, а виступають тільки зовнішнім оточенням, в якому герой реалізує закладені в ньому риси”.

У дусі історичних дум виведено образ Палія в уривку незакінченої поеми К.Рилєєва “Наливайко”. Початкові рядки “Палія” – переклад українських дум, у подальшому тексті образ головного героя цілком романтизовано, калейдоскопічні картини змінюють одна одну – ось герой сам протистоїть полякам, ось мчиться, мов гірський вітер, до річки і, накинувши на очі коня башлик, зникає у хвилях, а згодом під кулями і стрілами спокійно перепливає

Дніпро і, вийшовши на крутий берег, з насмішкою посилає ворогам своє прокляття, а потім несеться вільним степом.

У більш конкретному історичному контексті введено постать Палія в однойменній баладі В.Забіли. У ній вказано, що Палій брав участь у походах козаків проти Кримського ханства і султанської Туреччини, в яких виявив особистий героїзм. У творі є натяк і на те, як гетьман Мазепа усунув зі свого шляху популярного в народі полковника Палія, звинувативши його у прихильності до найлютішого ворога Петра I – короля Швеції Карла XII. Заарештований царськими військами в Бердичеві 1704 року, Палій був засланий до Сибіру, про що теж наявна згадка у творі В.Забіли. І тільки у 1709 році, перед початком Полтавської битви, легендарний білоцерківський полковник повернувся на волю і, незважаючи на поважний вік, спромігся взяти участь в одній з найважливіших битв в європейській історії. В.Забіла зазначав, що Палій “... з підмогою на коня зібрався” і востаннє звернувся до козаків: “Ходім, братці, проти шведа, / Ходім за Полтаву! / Шаблюкою із старістю/ Махну ще й на славу”. Через рік після Полтавської битви Палій помер.

Отже, в основі твору В.Забіли лежать цілком достовірні історичні факти, тому не виправдовується твердження, що “зображення історичної постаті та історичних обставин у Забіли загалом невиразне”.

Зіставлення однойменних балад Л.Боровиковського і В.Забіли показує більшу історичну точність останньої. Хоча, безсумнівно, що градація історичної конкретики у романтичних творах сягнула апогею у творчості Т.Шевченка.

Однак історичний фактаж у романтичному творі не є обов’язковим, адже автор переосмислює його, використовує як тло для власних світоглядних та естетичних позицій. Сповнена філософсько-релігійної резигнації заключна частина “Палія” В.Забіли, що є своєрідною авторською медитацією про швидкоплинність людського життя, суєтність і тлінність усього сущого на землі, носить морально-етичне і дидактичне спрямування:

Бо всі, хто живуть на світі,

Бо над всіма заспівають,

Що вони таке?

Земля, курява і слава,

І ніщо друге.

Земля в землю піде,

І повстаєм тоді колись,

Як Христос знов прийде.

Поетична мова твору В.Забіли цілком залежна від народнопісенної стихії. У текст введено стилізовані пісенні монологи, послідовне чергування запитань і відповідей, поетичні формули-кліше, використано традиційні тропи, зокрема образи-символи і порівняння. Це спричинилося до деякої спрощеності, місцями навіть примітивності викладу, гальмування індивідуального авторського начала.

Авторське самовиявлення, стримуване фольклорно-пісенною традицією, характерне і для балади Л.Боровиковського “Чорноморець”, яку теж відносимо до історичної групи, хоча вона має деяку спорідненість із баладами побутової тематики. У сюжеті переплелися два народнопісенних мотиви: смерть козака у чистому полі і мотив оплакування його рідними. Тут домінує епічний елемент, хоча, за законами жанру, опущено перипетійні щаблі і подано лише розв’язку. Автор не вказує, від чиєї руки загинув чорноморець, тому образ ворога, як і образ козака, мислиться узагальнено. Структура твору діалогічна, вступ побудовано на фольклорній антитезі: “Не сірий туман” піднімається, а злітаються “туси то сірії”; “не хмару снігів буйний вітер навів – піднімаються лебеді білії”. Вони й оповідають про трагедію у степу. Фольклорна символіка лежить в основі творення образів балади. Метафоричний образ “ясного сокола” зустрічається у “Слові о полку Ігоревім”, народних піснях і думах. У тузі припадають до загиблого три ластівки, які у фольклорі символізують любов: “Першая ластівка – мати рідная рида; А другая – сестра; третя ластівка – жінка покійного”. Властиві уснопоетичній народній творчості і гіперболічні образи виявлення смутку в паралельному зображенні розливу води. У Л.Боровиковського ридання матусі асоціюється з кривавою рікою, що протікає до моря глибокого”, плач сестри – з річкою, що “просохла, не влившись до моря,” а де жінка була – “і росиці нема, і зав’яла трава край покійного”. Автор порушує морально-етичну проблему вірності, вирішуючи її на фоні широкого

узагальнення минулого. Трагічна загибель козака сприймається і як символ трагедії всього народу, а ридання матері – це символ оплакування своїх синів батьківщиною, завдяки чому твір Л.Боровиковського набуває загальнонаціонального звучання.

Мотив туги за рідними по-новому переосмислений Т.Шевченком у спорідненому з баладами творі “Ой три шляхи широкії”. На відміну від фольклорних зразків та “Чорноморця” Л.Боровиковського, у ньому найвищого апогею сягає горе дівчини, яка, не діждавшись з чужини коханого, помирає. У невеликому за обсягом ліро-епічному творі поет зумів створити глибокі й сильні жіночі образи: матері, яка, виглядаючи синів, посадила “три ясени в полі”; сестри, яка, сподіваючись на щасливе повернення братів, посадила при долині три явори (їм обом однаково дорогий кожен із трьох козаків, тому й намагалися вони зростити по три деревця); дружина найстаршого з братів, як символ власної самотності, намагалася зростити високу тополю, а дівчина, сподіваючись шлюбу, – червону калину. Твір побудовано на психологічному паралелізмі: повсихали всі посаджені дерева, віщуючи непоправне лихо, – надіям на щасливе повернення рідних не судилося здійснитися. Майстерно використано і художній прийом троїстості (три ясени, три явори, які уособлюють трьох братів, зарослі терном три шляхи широкі, що символізують неможливість їхнього повернення з чужини, вічну розлуку з батьківщиною). Прийом градації людських почуттів чотирьохступеневий: перший ступінь окреслено скупю і лаконічно – “плаче стара мати”; наступний – більш поширений і мотивований – “Плаче жінка з діточками / В нетопленій хаті” (трагізм ситуації поглиблюється, бо на холод і голод приречені не тільки дружина, а й діти загиблого); вияв горя сестри підкреслений інверсованим, тричі повтореним присудком “плаче” та активною дією, що містить у собі неабияку небезпеку – “йде шукати / Братів на чужину”; найвищий ступінь вияву горя, любові та вірності – уже за межею людського терпіння і життєвих страждань, тому “дівчину заручену кладуть в домовину” (трагізм становища підсилюється означенням – “заручену”). Парадигму романтичної умовності

утворюють символічні образи трьох шляхів, які виконують художню функцію обрамлення твору: у пісенному зачині вони “докупи зійшлися”, а у кінцівці – “терном заростають”. Пейзажні штрихи підкреслюють психологічний стан героїні, поглиблюють мотив туги за рідними, що був психологічно близький поетові, який у час написання твору перебував у казематі “Третього відділу” у Петербурзі.

Споріднений із баладами твір Т.Шевченка, збагачений новими параметрами форми і поглибленим трагізмом змісту, суттєво розширив жанрові межі балади, поєднавши у собі історичні та родинно-побутові мотиви.

Ще більш віддаленим від жанрового осердя (хоча і менш досконалим у художньому відношенні) видається твір із баладними інтонаціями “Бандурист” Л.Боровиковського, що має ознаки жанру літературної пісні. Одним із перших в українській літературі звернувся поет до теми митця та його суспільної ролі, подавши її в оригінальному вирішенні – у симбіозі з історичною тематикою. Головний герой твору – носій історичної пам’яті народу, який прагне розбудити в сучасниках колишню славу України: “Під звонкії струни гетьмани встають / І прадіди в струнах бандури живуть”. Твір складається з двох змістово-інтонаційних єдностей: у першій виведено образ відчуженого від середовища старця-бандуриста, який піднімається над буденністю життя. Елегійний настрій його зроджується з порівняння минулого та сучасного. Друга частина – спів героя про гетьмана Богдана Хмельницького, у ній відтворено похід козацького війська з Батурина. Автор не виводить події з історичною точністю, на деякі з них у поета власна, часом невинуватна точка зору. Л.Боровиковському характерний своєрідний вияв лояльності до російської державницької політики: “общерусский” патріотизм лучився у творі з краєвим і власне українським, тоді як, наприклад, Т. Шевченко засуджує гетьмана за політичну недалекоглядність, за те, що не зумів передбачити трагічних для України наслідків Переяславської угоди.

Л.Боровиковський ішов не за хронологією історичних подій, а за народнопоетичними зразками, коли зазначав: “Задзвонили в Батурині у великий

дзвін: / прощається із Богданом весь гетьманський двір”, оскільки Батурин став резиденцією гетьмана Лівобережної України у 1669-1708 роках, тобто після смерті Богдана Хмельницького. Романтичною уявою автора пояснюється мета козацького походу: “Козакові охочому – /В полі погулять”, “Їдуть моря оглядати, /Жупанів набирати, /Грошей нагрібать!”.

Образ Богдана, як і Палія з однойменної балади, романтично-абстрагований, напівміфічний і напівісторичний, віддалений від реальної особи, хоча у творі є певне історичне ядро. Подаючи конкретні деталі етнографічного побуту чи подій минулого, автор створює романтично узагальнені образи. “На цьому ґрунті, – як зазначає М.Ткачук, – виникає певна невідповідність між характером і обставинами: характер будується, відштовхуючись від конкретного, а деталі в обставинах виступають як конкретно-національний місцевий колорит”.

Л.Боровиковський, як і А.Метлинський, послуговувався назвою “дума” для означення своїх творів ліро-епічного спрямування. Це пояснюється тим, що у тогочасній російській і польській поезії під цією дефініцією подавалися фрагментарні баладні форми, написані під впливом “байронічної” течії, до якої в певні періоди належали такі європейські поети першої половини ХІХ століття, як А. де Віньї і А. де Мюссе у Франції, Г.Гейне і Н.Ленау в німецькомовних країнах, Д.Леопарді в Італії, А.Міцкевич і З.Красінський у Польщі, О.Пушкін і М.Лермонтов у Росії. Байронічні мотиви та настрої притаманні і творам Л.Боровиковського “Козак”, “Бандурист”.

Деякі з балад поета не знайдені і досі не опубліковані, про що засвідчив лист до М.Максимовича від 1 січня 1836 року, де подано реєстр, який включив 12 балад; такі з них, як “Гаркуша”, “Мазепа”, “Мати – гірше мачухи”, “Упир” досі не розшукано.

Найбільша заслуга Л.Боровиковського перед українською літературою в тому, що він став зачинателем романтичної поезії нового типу, тісно пов’язаної з народнопісенною традицією, створив жанрову модель балади, на яку

орієнтувалися його наступники, деякі приймали цю модель і йшли від неї, інші вносили ґрунтовні корективи, але так чи інакше відштовхувалися від неї.

Неоціненний внесок до скарбниці культури і науки України здійснив наступник піонера українського романтизму М.Костомаров, що дало підстави І.Франкові назвати його “апостолом кращої долі України”. Ранні твори М.Костомарова відбивають коло його зацікавлень, зокрема історією і фольклором. Перша збірка Ієремії Галки “Українські балади” (1838) відкривалася твором “Максим Перебийніс”, написаним під впливом гоголівського “Тараса Бульби”. Головний герой Максим Кривоніс, прозваний у народі Перебийносом, черкаський полковник, який прославився в походах на Крим і на Туреччину, один із найближчих сподвижників Б.Хмельницького, герой Визвольної війни 1648-1654 років. Особливо відзначився він у боротьбі зі шляхтою як ватажок селянських загонів, що у боях під Немировим і Макіївкою розбили війська колонізатора і власника Лубенщини Єремії Вишневецького, який у війні з Хмельницьким очолював прихильників найреакційнішого крила польської шляхти.

Поет виводить історичну постать народного героя на розлогому тлі епохи визвольних змагань українського народу, що поклало початок новій для української літератури тенденції відображення історичного фону та показу внутрішньої суті історичного образу-символу.

За романтичною традицією, образ Максима, що “з ватагою своєю / Вкраїнськую недолю відомщає”, подано гіперболізовано, автор наділяє його рисами кровожерливого розбійника, який “Не раз при матері... розбивав / Об стіну, сміючись, її дитину” і розливав “вражу кров річками”. Селянське повстання, очолюване Перебийносом, він розглядає як “божу кару”, якою “Господь ляхів за вчинки покарав”. І.Пільгук з цього приводу зазначав, що поет тенденційно використовує фольклор часів народних повстань, цитуючи на доказ свого твердження рядки народної пісні зі збірника “Южнорусских песен”, з яких випливає, що Перебийніс не йде на ляхівщину (як у баладі Костомарова), а захищається від “вражих ляхів”, що хочуть його вбити. Однак у іншій

народній пісні “Ой не дивуйтеся, добрії люди” гіперболізовано показано не лише силу, а й жорстокість героя, що “рубав мечем голови з плечей, а решту топить водою”. Вчинки ватажка селянського повстання виправдані, оскільки історики описують страшні злочини Єремії – Михайла Вишневецького, який з нечуваною жорстокістю чинив розправи над беззбройним населенням України, зокрема Волині, і з особливою ненавистю розправлявся з повстанцями: “Карав їх муками, забивав на палі, свердлами очі вертів!”. Звичайно, історик М.Костомаров знав подібні факти, тому, художньо моделюючи події минулого, віддав данину і реаліям часів Б.Хмельницького, і романтичній традиції, вивівши свого героя як жорстокого, але справедливого месника. Поет, порушуючи історичну хронологію, називає Кривоноса “гайдамакою”, далі зазначає, що “з ним тисяча гайдамаків летить”. Ясна річ, що автор історичних праць про боротьбу козацтва з Польщею в XVII столітті, монографії “Б.Хмельницький і повернення Південної Русі Росії” не міг “заплутатися” у хронологічних рамках двох епох в історії України – Хмельниччини (національно-визвольний рух українського народу 1648-1654-х років на чолі з гетьманом Богданом Хмельницьким) і гайдамаччини (національно-визвольний рух XVIII ст. на Правобережній Україні проти польсько-шляхетського гніту). Суміщаючи часові аспекти, він вказує на суть: обидві епохи похідні від спільного кореня, яким була боротьба за віру і волю, проти гніту й насильства. З цією ж метою використовує взаємозаміну термінів “гайдамаки” і “опришки” І.Вагилевич, хоча у праці “Дещо про збійників Карпатських гір” зазначає, що хроніка опришківських виступів на Покутті і сусідніх районах обмежена рамками 1781-1841 років.

Автор балади про Перебийноса знав і те, що ватажок селянських повстань помер від чуми під час облоги Замостя (1648), а не внаслідок любовної історії з “Ляшкою, диман-чарівницею”, як подано у творі. Така кінцівка – данина романтичним стандартам, що вимагали таємничості й фантастичного вимислу, до цього схилили і народні історичні пісні (наприклад, про Довбуша), які часто закінчувалися загибеллю героя, спричиненою зрадою у

коханні. У підтексті завершальних рядків бринить тремка надія на те, що Україна, вмита слізьми, все-таки дочекається свого Месію й кращих часів. Твір відбиває трагедійне світовідчуття автора – не байдужого свідка плачу неьки-України, а істинного патріота. Історична тема, розроблена у “Максимі Перебийносі”, спроектована у сучасність, адже М.Костомаров-вчений небезпідставно вбачав призначення творів красного письменства у тому, щоб “збуджувати у нас плідні думи, чисті почуття і прагнення діяльності на добро ближнім”.

Інтерес до минулого реалізується у творах поета по-різному. Інколи він відштовхується від однієї конкретно-історичної постаті (“Максим Перебийніс”), часом деталізує сюжет завдяки історичним реаліям (“Брат з сестрою”, “Ластівка”), в деяких ліро-епічних творах створює узагальнено-романтичні, сповнені символічного змісту образи (“Могила”, “Згадка”), а в баладі “Дід-пасічник”, намагаючись воскресити національну пам’ять нащадків, подає своєрідну історичну довідку з власною, точнішою і справедливішою, з його точки зору, оцінкою далекого історичного минулого і його постатей.

Два начала – народне й індивідуально-особистісне – злиті воедино у цьому творі. Зв’язок з фольклорною традицією особливо відчутний у строфі, в якій звучить мотив ліричних стилізацій про загибель “чайки лугової, /Що при дорозі вивела дітей”, використанні народноетичних образно-символічних кліше. Авторська індивідуальність виявляється у широкій ерудованості в царині історії України, вмілому (хоч і схематичному) компоюванні й перехрещенні різних часових площин. Поет ставить перед собою цікаве і складне завдання: у невеликому за обсягом ліро-епічному творі проникнути в суть історичних подій, охопити поглядом дії історичних особистостей, дати власну, хоч інколи хибну (наприклад, щодо Мазепи) оцінку наслідкам їхньої діяльності. Частково це йому вдається. Речником художньо-історичної концепції автора виступає у творі кобзар, однак він не схожий ні на оссіанівського бандуриста А.Метлинського з його емоційно-наснаженою інвективою, ні на безпосереднього учасника чи свідка подій. Дід-пасічник –

носії історичної пам'яті народу, який співає “і внуку, і сину ... про стару годину”.

І оживають перед уважними слухачами події різних часових пластів: наступають татарські орди, очолювані онуком Чингісхана Батием, щоб зруйнувати золотоверхий Київ (1240); завзяті гайдамаки здобувають волю і славу; українські землі загарбані Великим князівством Литовським, згодом “нас налігала Польща супротивна”. З калейдоскопічною швидкістю змінюються у творі епохи і люди, волею яких вершилася доля України.

Кобзар немов гортає сторінки історії, нагадуючи нащадкам її повчальні уроки. У творі виведено образи історичних діячів: гетьмана Правобережжя Петра Дорошенка, що уклав угоду про перехід України під владу Туреччини; наказного гетьмана Лівобережжя Павла Полуботка, який відстоював скасування Малоросійської колегії та відновлення гетьманства, за що був ув'язнений у Петропавлівській фортеці, де й помер. Тенденційно, з офіційно-московських позицій оцінено діяльність Мазепи, зате московський цар, у розумінні автора, “за бідних уступився / І за своїх дітей з ляхами бився” (йдеться про поразки, яких завдали українські і російські війська шляхті й Туреччині після Переяславської угоди). У невеликому за обсягом ліро-епічному творі сконденсовано подано історію України від часів Київської Русі до Павла Полуботка.

Далі оповідь раптово обривається смертю кобзаря: “І кобзонька додолоньку з брязком покотилася, / І пісенька не спітая у вітрі розлетілася!”. П.Приходько зазначав, що ця несподівана “смерть символізує зникнення самих захисників життя”, однак більш виправданим видається інше трактування баладної кінцівки: автор давав зрозуміти слухачам і читачам, що їм, спадкоємцям прадідівської слави, “доспівувати” подальшу історію України і нести відповідальність за її долю.

До історичної тематики звертається М.Костомаров у баладах, які носять своєрідний програмовий характер. У них часто ставилася мета практичного втілення теоретичних положень вченого, що вносило певний елемент

схематизму. Власну міфологічну концепцію М.Костомаров намагається ілюструвати творами, у яких тісно переплелися міфологічні та історичні мотиви.

У баладі “Ластівка” події віднесено до княжої доби, зокрема князювання сина великого князя Всеволода (титул великих князів київські правителі присвоїли собі у XI столітті), Володимира Мономаха, який здійснив 83 походи проти степових кочівників і знищив 200 половецьких ханів. Один із найбільш вдалих походів князя 1111 року художньо змодельовав М.Костомаров у баладі “Ластівка”. Герой твору, єдиний син вдовиці, збирається у похід, хоча і важко йому залишати самотню матір: “як квітина під морозом, його серце в’яне”. Юнак, боронячи рідну землю, гине на ратному полі. А мати перетворюється на ластівку, щоб відвідати сина в “чужій чужині”. Автор використовує символічний образ ластівки, адже вона виступає посередницею між життям і смертю, чужим краєм і рідною землею. Процес метаморфози, в якому відчутні інтонації “Тополи” Т.Шевченка, подано деталізовано:

Скоротались її ноги, а білеє тіло –

Сизенькоє й біленькоє пір’ячко оділо;

А рученьки її стали легенькії крильця....

Розглядаючи символічне значення образу, М.Костомаров у магістерській дисертації “Про історичне значення руської народної поезії” зазначав, що “ластівка як у південних, так і в північних русів є образ домоводства і сімейності. Народ вважає за великий гріх вбити цю птицю: у того, хто здійснить такий злочин, умре мати, щастя тому будинку, де ластівка в’є гніздо в трубі”... Слова із балади цілком співзвучні: “Її бить бояться діти, /щоб не вмерла мати./ Кажуть, де вона витає, /Згода у тій хаті”. Вжитий символічний образ надає твору незвичайності, притаманної саме романтичному світосприйняттю.

Історичний мотив у баладі теж досить сильний, автор чітко локалізує місце подій, подає реальні історичні факти: “Під Києвом... збиралися руські люди на велику раду” – йдеться про з’їзд руських князів, що відбувся весною

1111 року на березі Долобського озера біля Києва і закінчився виробленням рішення “На поганих стати / Напитись шоломом Дону”; згадано про взяття руськими військами половецького міста Шарукань і переможну битву поблизу річки Салниці. У творі діють справжні історичні особи: “київський старіший” (великий київський князь Святополк Ізяславович), “з Переяслава Володимир” (переяславський князь Володимир Всеволодович Мономах, який згодом став великим київським князем), “буйний Олег з Чернігова” (чернігівський князь Олег Святославович). Складається балада з мозаїки різноструктурних фрагментів: ліричних сповідей і відступів, діалогів, монологів, літописної легенди, згідно з якою взимку 1110 року над Києво-Печерським монастирем сталося знамення у вигляді вогняного стовпа, що нагадало руським князям про необхідність боротьби з половцями.

Побудова твору діалогічна: початок – це діалог між Мономахом і киянами; продовження – розмова між сином і матір’ю; потім подано діалог між князем і матір’ю. Діалогічний виклад пожвавлює повісткування, відтворює причинно-наслідкові зв’язки у розгортанні сюжету, прискорює шлях розкриття теми. Поетична мова балади насичена і монологами, серед яких найбільш зворушливий і емоційний, споріднений із народними плачами-голосіннями, ліро-драматичний монолог матері, яка розгадала князеву загадку про “одруження” сина – “прийняла одинчика темная могила”. Порівняння шлюбу і поховання, любові і смерті, як вказував М.Костомаров у “Слов’янській міфології”, має таємничу аналогію, властиву для всіх слов’янських народів, в іншому місці вчений зазначав, що часто смерть і поховання вбитого лицаря носять образ шлюбу і для переконливості навів кілька пісенних фольклорних зразків, як-от: “Поняв собі паняночку: / В чистім полі земляночку” або “Ти не кажи, коню, що я вбився,/ А скажи, коню, що я оженився”. Така форма евфемістичних пісенних образів покликана хоча б частково пом’якшити сувору правду – тяжку звістку про смерть дорогої людини.

Діалогізація, що є елементом драматизації кожного епізоду, чітка локалізація місця і часу подій, справжні історичні постаті, які діють у баладі, ріднять її з драматичною поемою.

“Ластівку” було написано 1849 року, коли після розгрому Кирило-Мефодіївського товариства (1847), поет, відбувши річне ув’язнення у Петропавлівській фортеці, був засланий до Саратова із заборonoю “служить по ученой части”. Можливо, психологічним поштовхом до написання балади стало невимовне горе його матері, про яку зі співчуттям написав Т.Шевченко.

Синівське вболівання за згорьовану і постарілу неньку, народнопісенні та історичні мотиви зродили овіяний теплим авторським ліризмом твір, що засвідчив поєднання в особі автора таланту історика, поета і фольклориста. Сюжет балади не вирізняється авторською новизною, але ще Г.Лессінг підкреслював, що “відомий сюжет полегшує сприймання твору і посилює враження від нього”, а “вигадка й самостійність задуму – далеко не найголовніше завдання митця”. М.Костомаров створив високохудожній твір, у якому використав компоненти народнопоетичної стилістики і не втратив при цьому власних ліричних інтонацій.

Поет і вчений, обстоюючи свою міфологічну концепцію, ілюстрував її власним поетичним доробком, збагатив українську літературу самобутніми баладами, що сприяло не лише оновленню усталеного жанру, а й формуванню тематично-стильових течій українського романтизму, зокрема фольклорно-історичної.

У русло цієї течії органічно вливаються “Малоросійська балада” О.Шпигоцького та “Пожар Москви” А.Метлинського, що стали характерними спробами осмислення історичних подій початку ХІХ ст. Темою їх послужила російсько-французька війна, в якій ціною великих зусиль і втрат російська армія (до складу якої входили й українці) змогла не лише відбити загарбників, але й відкинути їх аж до Парижа, зруйнувавши плани Наполеона розчленувати Росію на кілька залежних держав, залишивши без виходу до Балтійського і Чорного морів, відібрати Прибалтику, перетворити Україну у васальну державу

під назвою “Наполеоніда”. Ця тема докладно розроблялася у російській літературі В.Жуковським (“Певец во стане русских”, “Вождю победителей”, “Подробный отчет о луне”), К.Батюшковим (“Послание к Хлое”, “К Дашкову”, “Пленный”, “Переход русских войск через Неман”), О.Пушкіним (“Наполеон”, “Перед гробницею святой”, “Бородинская годовщина”, “Полководец”, “Метель”, VII і X частини “Евгения Онегина”), письменниками-декабристами К.Рилєєвим, В.Кюхельбекером, О.Бестужевим, О.Одоєвським. На Україні літературний резонанс подій Вітчизняної війни 1812 року був скромніший, оскільки наслідки навали були порівняно невеликими (значних збитків зазнала тільки Волинь). На Лівобережжі швидко було зібрано кілька полків добровольців, організованих на зразок козацьких. Про популярність козацьких традицій і готовність захищати імперію з позиції всеросійського патріотизму свідчать “Малоросійська балада“ О.Шпигоцького та “Пожар Москви“ А.Метлинського.

У першому з творів не стільки важливим виступає факт історії, скільки індивідуальний герой, суб’єкт, у якому персоніфікується історичний процес. Історія факту поступається історії ідеї, втіленій в образах конкретних романтичних героїв – козака Прокопа, що загинув у бою з французами на далеких альпійських урвищах, і його дружини Сані, яка, довідавшись про смерть коханого, божеволіє і гине в бурхливу ніч під завивання сов. Автор засуджує війну як причину людських страждань. Кількома яскравими штрихами окреслено образ улюбленого в народі “енерала Суворого”, який, ведучи вояків на смертельний герць, зумів запалити їхні серця мужністю і відвагою. Колоритно змальовано у баладі батальну сцену:

І сипнулось все на гору, страшную, крутую.

О, як гибло храбре військо в годину сю злую!

Посковзнеться, покотиться на дике каміння,

Й на літу ще його гостре розірве кремення.

Цей опис співзвучний з картиною Гро “Поле битви при Ейлау” (1808), про яку Е.Делакруа писав: “...ряди полеглих на полі бою лежать ..., наче

зрізані в жорстоких людських жнивах... Ще стоять зі зброєю в руках ряди гвардії і залишки армії... Росіянин, француз, литовець, козак з обмерзлою бородою, лежать пошматовані камінням”. У російському живописі подібні сюжети характерні полотнам В.Верещагіна “На великій дорозі. Відступ, втеча”, “Нічний привал Великої армії”.

Загальноросійський патріотизм періоду Вітчизняної війни 1812 року виявився й у творі А.Метлинського “Пожар Москви”, темою якого стали пожежі, що розпочалися у день вступу військ Наполеона до столиці Російської імперії і тривали цілий тиждень. У листі до царя Олександра Наполеон писав: “Прекрасне, величне місто Москва більше не існує... Чотириста підпалювачів застали на місці злочину; всі вони заявили, що підпалювали будинки з наказу губернатора і начальника поліції”.

З того часу, як зазначав доктор історичних наук А.Манфред, з’являються нові версії виникнення пожежі. Український романтик у спорідненому з баладами творі “Пожар Москви” подав власне бачення і розуміння цих подій, своєрідно інтерпретував історичний факт, потрактувавши пожежу Москви як символічний образ поминальної свічки, поставленої в пам’ять про полеглих у битвах за волю героїв-козаків. Автором чітко визначено художній хронотоп подій: просторова характеристика – “царство білого царя”, часова – “як півнеба зірочка мітлою застигала” (йдеться про комету, яка з’явилася у 1812 році і віщувала світові катаклізми). Однак часово-просторовий континуум поступово розростається: час виходить із минулого і прагне у вічність, а дія переноситься на Україну, де із могил підіймаються козаки, щоб рятувати Москву. Емоційне напруження увиразнюють закличні інтонації, зміна ритміки – то розлогої, поважної, то прискореної, бойової, а також нагнітання дієслів (свічка “гуготіла..., клекотала, / Стогнала, тріщала, ревла і бурхала”), алітерації (“засвистіли стріли, стріли / І козацький гострий спис / В ребра ворогів поліз”) та поетична гіперболізація розмірів свічки, яка, на думку автора, “із рідного краю... Всю нечисть-чужину змела!”.

Тема колишньої козацької слави, гіркого смутку за героїчним минулим з особливим щемом зазвучала у творчості А.Метлинського. У ній панує дихотомія двох світів – гідного захоплення минулого і нікчемного сучасного. Поет прагне до ідеалу, якого у реальності не знаходить, тому цілісна романтична концепція дійсності вимальовується у його творах крізь мотиви розчарувань, крізь призму великої експресії. Єдина поетична збірка “Думки і пісні та ще дещо” (1839) вийшла під велемовним псевдонімом Амвросія Могили з епіграфом: “Ой в степу могила з вітром говорила”, оскільки поет слушно вважав: як із минулого виростає сучасне, так із могили предка, в якій живе його дух, проростає майбутнє. До історичних балад, які є своєю домінантою у творчості А.Метлинського, відносимо “Козачую смерть”, “Кладовище”, “Гетьман,” хоча чітку демаркаційну лінію між групами провести неможливо, бо, послуговуючись думами, історичними піснями, народними переказами і повір’ями, автор створив позбавлені історичної конкретики, часто малосюжетні, сповнені містики твори, що стали “рефлексією філософської ідеї неперервності і невмирущості історичного життя нації”. У першому з названих творів, присвяченому П.Гулаку-Артемівському, в домі якого учителював і жив поет на час виходу своєї збірки, на тлі романтичного нічного пейзажу ведуть розмову “порубаний” із “посіченим”. Умираючи від ран у полі, батько втішає сина, що їхня смерть відплачена, бо й “ворогів не трохи гине”. Мовна тканина тексту насичена постійними епітетами “сивий туман”, “ясний місяць”; трагізм ситуації підсилюється традиційним образом вісника смерті – ворона, що “крякав, літав, спускався, й на трупах сідав”; діалогічна частина балади обрамлена у своєї рамку, засновану на протиставленні: “Де недавно козак гомонів, / Його кінь тупотів”, тепер “тихо по білому степові сивий / Туман розлягається...” Зворушений баладою А.Метлинського, чеський поет Ф.Челаковський у 1842 році переклав її рідною мовою.

На такому ж протиставленні побудовано баладу “Гетьман”, де в уста головного героя автор вкладає власний біль і розпач, зроджений бездіяльністю і пасивністю сучасників: “Чи орел без крил, без пер? / Чи козак і кінь умер? / Все

і тихо, все і глухо”. Старий гетьман нічної пори, коли “місяць у хмари заплив”, встає з домовини, щоб поглянути на рідний край; у його монолозі-медитації каскад запитань, на які шукає, та не знаходить відповіді й сам автор.

Елемент містики споріднює цю баладу із твором “Кладовище”, в якому початковий, цілком реальний опис сільського цвинтаря змінюється фантастичною картиною, коли на Великдень, під “гомін, як в бурю, і грім” оживають козаки, полегли на полі бою. Такий романтичний прийом прижився на українському літературному ґрунті, ним послуговувався М.Костомаров у спорідненому з баладами творі “Могила”, де “оживлені” вояки у гримкотінні списів і брязкотінні шабель несуться проти ворога, а веде їх у бій лицар, що встав із могили.

Своєрідною варіацією теми є балада М.Старицького “Хрещенська ніч”, що вперше була оприлюднена у “Літературно-науковому віснику” 1906 р. під заголовком “Гетьман”. Епіграфом поет взяв перший рядок перекладеної М.Лермонтовим балади австрійського поета Й.Цедліца “Повітряний корабель”, написаної після рішення французького уряду перенести прах Наполеона з острова св. Єлени до Парижа. М.Старицький, зберігаючи сюжетну основу “наполеонівської” балади, виводить героєм власного твору українського гетьмана. І хоча автор не називає його прізвища, однак читач здогадується, що йдеться про Богдана Хмельницького. На це вказує і згадка про “безталанного сина, /Що рано поліг у труну”, – Тиміш Хмельницький був смертельно поранений під час Сучавської оборони 1653 р., а саме з ним гетьман пов’язував династичні плани.

Новизна художнього рішення проступає в оригінальному поєднанні романтично-історичних та реалістично-соціальних мотивів, хоча балада побудована традиційно – на дихотомії “Україна козацька” – “уярмлена царатом”. На відміну від героя з однойменної балади А.Метлинського, гетьман М.Старицького, побачивши контрастні картини життя в Україні (“будови дворців” – “обдерті хатини, /Дівчат по сахарнях”), закликає “козачество

славне”, Богуна, Кривоноса, сина свого “за голоту повстати,/ якій і просвітку нема”.

Романтизований гетьман постає в самотній опозиції і “до поспільства”, і до “колишніх, чубатих братів”, які або “полягли на могилах”, або загинули від рук ворожих, або “свого відцурались”.

Автор підпорядковує романтичні прийоми умовності (розметані по полю кістки гетьмана “сховав у печері-труні” Славута; мертвий оживає у магічну ніч на Йордана; з першим кроком півня він зникає і перетворюється на купу кісток) та “сюжетуку народних легенд про героїв реалістичному гіркому аналізу стану батьківщини”.

З цією метою силою поетичної уяви оживив гетьманів у “Варязькій баладі” Є. Маланюк. “Один зітха єдиним зойком: “Тиміш – / І проклина Виговського всю ніч”, – зазначає поет про Богдана Хмельницького, старший син якого Тиміш загинув. По смерті Б.Хмельницького “безкарний дух Руїни” відродився за гетьманування І.Виговського, політика якого привела до того, що Україна ввійшла до Речі Посполитої. Певно, за це і проклинав Виговського його попередник – гетьман Хмельницький, оскільки добре пам’ятав великі польські кривди і зради. Синтезуючи часові плини, Є.Маланюк “оживляє” у “Варязькій баладі” й гетьмана І. Мазепу, великого будівничого України, що прагнув відокремлення її від Росії та здобуття незалежності, і автора першої у світі Конституції П.Орлика, метою життя якого було об’єднання Право- і Лівобережжя в сильну Українську державу під однією гетьманською булавою.

Впродовж століть про об’єднання західно- і східноукраїнських земель, створення єдиної, вільної і незалежної держави мріяли кращі її сини, які виборювали це право у кривавих січах, відстоювали його у наукових працях і літературних творах.

“Першими будителями народу” на Західній Україні стали фундатори гуртка “Руська трійця” М.Шашкевич, І.Вагилевич, Я.Головацький. Пробою голосу можна назвати першу рукописну збірку, що складалася із творів гуртківців, “Син Русі”(1833). Майже півтора століття тривав її тернистий шлях

до читача, і лише недавно, 1995 року, у Львові, під назвою “Син Русі 1833. Перша рукописна збірка віршів Маркіяна Шашкевича та його побратимів” побачила світ. Друга збірка з романтичною і метафоричною назвою “Зоря” була заборонена цензурою. Творців її почали переслідувати, на квартирі М.Шашкевича було зроблено обшук. І тільки третя збірка “Русалка Дністровая” (1837), хоча й частково, але дійшла до читача, стала провісницею нової української літератури в Галичині, відігравши роль, “аналогічну тій, яку в Східній Україні відіграла поема І.Котляревського “Енеїда”.

Композиція альманаху продумана і економна. Відкриває його епіграф з Яна Коллара: “Не з сумних очей, а з пильних рук надія квітне”, далі подано “Передслів’я”, а потім чотири розділи, що взаємно доповнюють один одного – “Пісні народні”, “Складання”, “Переводи” і “Старина”. До другого розділу ввійшли оригінальні твори гуртківців, серед них і баладні “Погоня”, “О Наливайку” М.Шашкевича, “Мадей” І.Вагилевича, які характеризуються здатністю проникати в дух часу і народу, творчим використанням мотивів фольклору.

Компоненти народнопоетичної стилістики і послаблена історична конкретика притаманні вміщеній ще у “Сині Русі” баладі М.Шашкевича “Дума”, що у другій редакції надрукована у “Русалці Дністровій” під заголовком ”Погоня” з приміткою “Після народної казки”, яка вжита не як визначення жанру, а як вказівка на зв’язок із народною епічною традицією. Події, виведені у творі, подано романтично узагальнено, здебільшого в історико-побутовому плані, автор зумів передати дух історії, її загальну ауру і барви. Він кардинально переосмислив сюжет народної балади про продаж братом сестри туркові (татаринів), варіанти якої були надруковані в збірнику Вацлава з Олеська та “Русалці Дністровій” і розглядалися І.Франком та М.Возняком на конкретному історичному тлі, з позицій з’ясування стосунків завойовників і поневолених та художнього відображення їх. Однак важливо розглядати ці взаємини ще й у плані побутових стосунків, бо по смерті батьків долею сестри розпоряджався старший брат, що відбито у багатьох весільних

піснях, де брат у момент “продажу” молодій порівнюється з татариним чи турком, які традиційно перебувають у системі негативних персонажів.

На основі фольклорних мотивів М.Шашкевич написав оригінальний твір із новим сюжетом, у якому брат не продає сестру татарині, а прагне відбити полонянку і помститися зловмисникові. Козака, що “шпарков полетів стрілою” за бусурманом, не спиняють ні зловіщий гук пугача й ворона, ні ліси, ні туман... У переможному двобої він убиває ворога, який перед власною погібеллю “дівчині необачній / Головоньку з плеча зняв”. Як і в народній пісні, у творі М.Шашкевича дівчина гине, але не шляхом самогубства, щоб не дістатися чужинцеві, а від його руки. Образ брата автор перевів із драматично-побутового плану у героїко-романтичний, створивши власну антитезу пісні, яка послужила творчим імпульсом до написання “Погоні”. Шашкевичів герой – “безрідний”, у нього “Батько, ненька в могилоньці, / Та й сестрицю враг вмертвив”, він перетворюється на зразок “вільної” людини, романтичного шукача долі, байронічного героя, відчуженого від усього світу. Дослідники М.Дашкевич та К.Студинський вказували на текстуальний переклик балади з мотивами, образами і стилістичними елементами не тільки українських, а чеських пісень із збірника Ф.Челаковського “Slovanske narodni pisne” (Прага, 1825, т.2) і сербських із збірника В.Караджича “Народне Српске пјесме” (Відень, 1823, т.1). К.Студинський в епізоді покари татарина вбачав вплив аналогічного мотиву з сербської народної пісні про розправу Милоша над ханом Муратом на Косовім полі. В описі погоні дослідник вказував на вплив “Фариса” А.Міцкевича, хоча мотив степового бігу коня, погоні за ворогом є одним із найулюбленіших у романтичній літературі і наявний у багатьох творах (“Канівському замку” С.Гоцинського, віршах В.Залеського, поемі “Марія” А.Мальчевського).

Романтичне тло зображуваних подій створює страхітливий нічний пейзаж, в описі якого простежується відгомін народних демонологічних уявлень і вірувань: у блуд – “там блуд свище”, мару – “як би го мара носила”, зловіщу ознаку крику пугача – “в лісі пугач сумно запів”. Балада інкрустована

фольклорно-романтичною образністю, її зачин “Чи то сокіл пташку жене? / Чи то буря хмару несе?” перекликається з аналогічною питально-заперечною стилістичністю фігурою народної балади: “Чи то вірли крильми б’ються? Чи овчарі з турми гонят?”. Мова твору насичена постійними епітетами: “коник вороненький”, “рученька біленька”, “водонька студена”, “голос тихенький”; традиційними порівняннями козака зі стрілою, соколом; часто вживані слова зі зменшувально-пестливими суфіксами: “дівчинонька”, “сторонька”, “сумненько”, “чужинонька”, “додомоньку” та інші. Поетичній тканині тексту властиві діалектні форми слів, незвичні синтаксичні структури, зокрема у кінцівці з описом похорону сестри, де відлунує вплив народних голосінь. Це пояснюється тим, що саме у той час відбувалося становлення норм української літературної мови, у виробленні яких значну роль на західноукраїнських землях відіграли діячі “Руської трійці”.

Близький до жанру народної героїчної балади твір М.Шашкевича “О Наливайку”. Наявні у ньому текстові ремінісценції зі “Словом о полку Ігоревім”: опис бою написано під безпосереднім враженням від картини другої битви князя Ігоря з половцями (поет вперше в Україні здійснив переклад геніальної пам’ятки Київської Русі). Відчутний і вплив народних історичних пісень “Ой поїхав Романонько до Сучави на ярмарок”, “Літай літай, сивий орле, по глибокій долині”, вміщених у альманаху “Русалка Дністровая”.

В основу сюжету покладено дійсний історичний факт – бій С.Наливайка, з польсько-шляхетськими військами під Білою Церквою у квітні 1596 року. У цій битві українці “одбивали поляків вогнем, а далі зустріли списами та шаблями й билися, не шкодуючи свого життя. Бойовище було криваве”. Однак сили були нерівні, восьмитисячне козацько-селянське військо не змогло протистояти сорокати тисячній армії ворога. У кривавому герці було вбито й поранено близько двох тисяч звитяжців, гетьману Шаулі відірвало гарматною кулею руку, був поранений і Наливайко, військо відступило, завдавши польсько-шляхетській стороні таких втрат, що у неї не вистачило сил навіть на переслідування.

У дусі народної історичної пам'яті і художньої традиції змалював М.Шашкевич образ ватажка народно-визвольного руху, який кинув потужний клич “Гей, молодці, за свободу!” і повів козацький полк у нерівний бій, щоб звільнити рідний край від польських загарбників. Із романтичним байронівським героєм його ріднить прагнення свободи народу та особистості, однак Наливайко не відчуває розгубленості, самотності, його життєва позиція активна, він виступає виразником загальнонаціональних інтересів, патріотом України, за волю якої веде криваву боротьбу.

У художньому відтворенні подій автор йде від народного світорозуміння історичного минулого. Захоплення поета героїзмом повстанців проглядає в емоційно-забарвленій прикладці “молодці-козаки”, у пестливому “козаченьки”, ставлення до ворожого війська підкреслено епітетом “вражі ляхи” та порівнянням їх із “чорними воронами”, що “надлетіли з чужих сторін”; козацьке військо виступає у похід на світанку, тоді як поляки виходять серед ночі, як хижакі, коли осідає мряка і стеляться тумани. Зв'язок із фольклорною традицією підкреслено використанням постійних епітетів: “туман сивенький”, “списи довгі”, “коні бистрії”, “трава густа”, “байраки зелені”; характерних для народних пісень заставних запитань: “Що ся степом за димове густо закурили?/ Чи то мрячка осідає, стеляться тумани?” із подальшим вживанням попарних іменників із заперечною часткою не: “Не мрячка то осідає, не туман лягає”; вживання цифрових фольклорних моделей: “ляхів сорок тисяч”, “чайок триста”. Поет намагається бути історично точним, локалізує події у часі (“в неділю на розсвіті”) і просторі, сповнюючи художній світ поезії різнорідними просторовими координатами (“недалеко Біла Церков”, “У Умані дзвони дзвонять”). М.Шашкевич творить образ нескореної землі не тільки через розрізнені локуси, а й шляхом синтезу різних просторів у єдине ціле, адже повстання спалахнуло по всій Україні: “Збиралися козаченьки, радитися стали./ По далекій Україні посли розсилали”. Наслідуючи народний епос, поет розширює простір поетичної дії вигуком “гей”, на кожному з восьми строф твору припадає по одному такому вигуку.

Кінцівка твору, хоча й відтворює загибель у кривавому герці славних козаків, горе матерів, які втратили синів, однак має життєстверджуючий характер, історичну перспективу, адже нескорений “молод Наливайко” втік від ворогів. Автор, пройнятий романтикою козацької звитяги та глибокою симпатією до славного отамана і його війська, до національно-визвольних змагань українського народу, свідомо обирає таку розв’язку, обминаючи трагічні події, пов’язані з іменем славного ватажка, які не замовчує історіографія. Незабаром після битви, описаної у творі М.Шашкевича, між запорожцями і наливайківцями стався розбрат, у якому було вбито гетьмана Лободу, обраного після важкого поранення Шаули. Згодом прибічники Лободи, здебільшого старшини і заможні козаки, видали Наливайка полякам, а змучених облогою повстанців переконали скласти зброю. Не дотримавши умов перемир’я, поляки вдерлися до табору і вчинили розправу навіть над беззбройним жіноцтвом і дітьми. Наливайка ж близько року жорстоко катували, деякі народні перекази оповідали, що його садили на розпечену мідну кобилу і одягали на голову розпечену корону, за літописними даними, його було спалено живцем з наказу короля. Насправді ж ватажка повстанців четвертовано на Варшавському сеймі, а “шматки його тіла були порозвішувані на палях по вулицях та майданах польської столиці”.

Побудований на достовірному історичному матеріалі, твір М.Шашкевича не стільки моделював конкретні події минулого, скільки виражав романтичну модель історії та авторську ідею: “Лучше борба нещаслива, як нинішня тихота”.

Шляхом оригінального переосмислення історичних фактів і народнопоетичного матеріалу створено епічний твір із баладними мотивами та інтонаціями “Хмельницького обступленіє Львова”, сюжетним каркасом якого послужила дійсна історична подія – облога Львова восени 1648 року, що стала можливою після славних перемог війська Б.Хмельницького під Жовтими Водами, Корсунем і Пилявцями. Гетьман не бажав руйнувати прекрасне старовинне місто і проливати братню кров, тому й зажадав викупу: 200000

червінців і краму на півмільйона (у творі М.Шашкевича умови видозмінено: “На окуп винесіть три миси червоних, / На окуп виведіть сто коней вороних”).

Образ Б.Хмельницького магнетизував творчу уяву М.Шашкевича своєю волелюбністю і могутністю. Ще у рукописному збірнику “Зоря”, що, на жаль, не зберігся, було вміщено портрет гетьмана і нарис М.Шашкевича про нього. Пізніше поет знову звернувся до величного образу Богдана у названому творі, що побачив світ зі значним запізненням – у сторіччя від дня народження його автора, хоча до цього поширювався у рукописному вигляді.

Твір написано у народнопоетичному стилі, на що вказує авторська дефініція “Строєм народної пісні”, фольклорна образність і ритміка. Свідчить про це і співзвучність із деякими елементами думи “Облога Львова”, яка була записана членами “Руської трійці” і від них переписана до збірника Жеготи Паулі. Ф.Колесса вважав, що прототипом твору М.Шашкевича була народна колядка у записі І.Вагилевича, хоча подібну колядку записав і сам поет, на що вказував М.Возняк, вивчивши дані архіву і зіставивши початки колядки “Хмельницького обступленіє Львова”. Ю.Гербільський і М.Шалата доводять, що твір М.Шашкевича написано на основі думи “Облога Львова”, хоча думою, як зазначає Р.Кирчів, вони, услід за Ж.Паулі, називають цю ж колядку. Р.Кирчів вказує на перегук із рядом моментів “Думи о поході Хмельницького в Молдавію” і пісні про Саву Чалого зі збірника Максимовича 1827 року. Зараз важко встановити, під впливом якого саме фольклорного зразка знаходився поет, однак очевидно, що у змалюванні образу гетьмана він орієнтувався на народну традицію, черпаючи з фольклору елементи художньо-образного виразу. Цим епічним твором М.Шашкевич започаткував нову тематику у літературі, що була розрахована на пробудження національної самосвідомості співвітчизників. Автор виводить образ Хмельницького в дусі естетики романтизму, за допомогою гіперболічної метафори надає йому незвичайної сміливості, сили і мужності:

Як гетьман Хмельницький кіньми навернув –
Та й Львів здвигнув;

Як гетьман Хмельницький шаблею звив –

Та й Львів ся поклонив.

Шашкевичів персонаж не схожий на бунтаря-одинака, байронівського героя з його світовою скорботою, він – лідер, вождь, гетьман повсталого народу, що прагне звільнити Україну від польсько-шляхетських загарбників.

Поет нагадує сучасникам про велемовний факт історії, бо епоха козацтва для нього, як і для інших поетів-романтиків, була художньою формою вирішення актуальних проблем, його найбільше цікавило те, що “різним способом в наші часи загомонує, що різним настроєм озивається з перед віка до нас”. Діяльність членів “Руської трійці” була спрямована на єднання зі своїми єдинокровними братами на Сході, тому і звернувся поет до образу Хмельницького, який мріяв про соборну Україну, керував нею з поля бою, пишучи “дрібні листи” і розсилаючи їх гінцями-козаками “по всій Україні”. Велична особа Б.Хмельницького надихала М.Шашкевича на активну діяльність, спрямовану на відродження рідного краю. У своєму літературному доробку, зокрема у розглянутих баладних творах, він сягнув того рівня фольклоризму, “який мав у своїй основі творчість у народному дусі, синтез, літературну трансформацію народнопоетичного матеріалу, підпорядковані ідейно-художнім цілям, того фольклоризму, в ключі якого творили в той час Пушкін і Міцкевич, Словацький і Шевченко”.

Діячі “Руської трійці” вперше почали розробляти опришківську тематику. З’ясовуючи витоки карпатського опришківства, вони вказували на соціальну та історико-типологічну однорідність цього явища з козаччиною і гайдамаччиною, збойництвом у словаків і поляків, гайдуків і юнаків на Балканах, гайдуків-витязів у румунів, молдаван, клефтів – у греків. У “Передговорі к народним руським пісням” І.Вагилевич зазначав: “Із Запорожжя лицарських діл гомін зашибався високими курганами по всій Русі, а з Бескидів і всяких сторін розбігалися мстиві молодці за печальну неволю мирян”. Важливо, що Я.Головацький розрізняв розбійницьку і опришківську теми у фольклорі Карпатського регіону, підкреслював, що опришківство, як форма соціального

протесту, користувалося у народі співчуттям, тоді як розбійництво засуджувалося.

До збірника пісень, укладеного Я.Головацьким, ввійшло чимало опришківських пісень, в яких понад усе цінувалися воля і людська гідність, що було важливим фактором у пробудженні національної самосвідомості. Подібні українські, польські, словацькі пісні й коломийки включив до фольклорного збірника І.Вагилевич. Цінні історико-етнографічні матеріали поклав вчений в основу незавершеної хронології “Дещо про збійників Карпатських гір”, вперше опублікованої у перекладі з польськомовних автографів Г.Дем’яном. І.Вагилевич, досліджуючи хроніку опришківських рухів, у розділі “Розбійниче (збійницьке) життя” зазначав, що у народному світосприйнятті збійник – гордий і незламний, “не терпить жодної підлеглості, не зважає на будь-яке право, не боїться ніякої небезпеки і насміхається зі смерті”, виділяється серед інших людей “величавою зовнішністю, рідкісною силою, вражаючою спритністю в киданні топірцем, швидкістю в бігу, гнучкістю в танці та іншими привабливими рисами”. Вчений планував продовжити розробку теми у розділі “Гайдамаки” (ця назва опришків була поширена у польській літературі), однак монографія “Карпатсько-гірська Русь”, на жаль, залишилася незавершеною.

Тему опришків продовжив І.Вагилевич у баладі “Мадей”. Автор вдається до свідомого анахронізму, оскільки події, змальовані у ній, відбуваються значно раніше, за часів Данила Галицького, тоді як опришками називали учасників народно-визвольної боротьби проти феодално-кріпосницького гніту у XVI – першій половині XIX століття на території Галичини, Буковини і Закарпаття. Згадка про Мадея, як зазначав Г.Дем’ян, зустрічається між фольклорними записами в архіві вченого поруч із прізвищами Мухи, Олекси Довбуша та Івана Гонти, однак про існування реального прототипу з таким іменем невідомо.

В образно-смісловому аспекті балада І.Вагилевича членується на 4 частини (рядки 1-16; 7-48; 49-80; 81-112). Починається вона з просторової характеристики – “На високій Чорногорі ..., на зеленій полонині”, де “тисяч

гарних легіників” на чолі з ватажком, сивим Мадеєм лаштуються у похід. На другому сегменті твору особливо відчутний вплив “Слова о полку Ігоревім”, прозову інтерпретацію якого здійснив І.Вагилевич. Як і князю Ігореві, Мадею природа віщує нещастя, однак він не відступає від свого наміру, хоча знає про перевагу ворожих сил: “Ніт вертаться сив Мадею / З соромом додому”. У наступній частині, де автор живописує кривавий герць, відчутні ремінісценції з “Краледвірського рукопису” В.Ганки, хоча, безсумнівно, на творі передовсім позначився вплив українського фольклору, зокрема народних легенд про однойменного опришка, наявність яких підтвердив Антін Могильницький у поемі “Скит Манявський”. Поет у душі естетики романтизму наділяє свого героя незвичайною мужністю і хоробрістю, що передаються за допомогою гіперболічної метафори:

Куда мелькне ясным мечем – /Кров рікою точить,

Куда ратищем засвище – /Кінь їздця волочить.

Вміло застосовано у творі дієслівну експресію, швидку змінність образів-картин, в їх центрі – романтичний герой, який є втіленням вільнолюбивого ідеалу автора. Якщо у західноєвропейських літературах романтичний персонаж, невдоволений дійсністю, стає “на прю” з усім суспільством (наприклад, “Міхаель Кольхас” Г.Клейста, “Караван” В.Гауфа, “Праматір” В.Грильпарцера), то у І.Вагилевича Мадей виборює свободу і незалежність свого народу. Стержнем сюжету обрано невдалу для опришків битву – Мадея забрали угри в неволю, а його побратими полягли у нерівному бою. Фольклорно-символічні образи заключної частини – зозуля, що кує жалібненько; чорні ворони, що “крячуть, кровцю попивають”; сірі вовки, які “трупі рвуть і виють”, – створюють особливий, сповнений романтичної таємничості і баладної трагічності колорит. Народнопісенний евфемізм, до якого майстерно вдається автор, дещо пом’якшує розв’язку. Та, незважаючи на це, у творі домінує оптимістичний настрій, мотив боротьби за національне визволення, що було актуальним у той час, коли землі Західної України входили до складу Австрійської імперії. Цією баладою, сповненою

романтичного пафосу героїчної боротьби, захоплювалися Т.Шевченко та І.Франко, який зазначав: “Той “сивий Мадей“ Вагилевича, так сердечно і тепло списаний, – як же симпатичний нам, хоч знаємо, що він чоловік нелегальний”.

Зацікавившись опришківським рухом, І.Вагилевич у коротеньких статтях “Добошук-дитина” і “Смерть Добошука” висвітлив не стільки конкретно-історичну постать найвидатнішого ватажка опришків, скільки фольклорно-опоетизований образ. Написані на основі народних переказів ці праці стали не тільки свідченням авторських симпатій, але й цінним здобутком української історіографії, збуджували інтерес до селянських рухів у слов’янському світі. Г.Гербільський слушно вважав, що посилення інтересу у чеських будителів до визвольного руху відбулося у зв’язку і під певним впливом “Руської трійці”.

Можливо, під впливом статей “Добошук-дитина”, “Смерть Добошука” І.Вагилевича звернувся до легендарної постаті Довбуша Ю.Федькович, опoетизувавши її у вірші “Довбуш”, однойменних трагедії та баладі, до яких примикають поезії “Сам”, “Городенчук”, “Дзвінка”, “Убогий легінь”.

Як зазначав Ф.Погребенник, “балада Ю.Федьковича мала сильне антишляхетське спрямування (виразніше, ніж народні пісні на цю тему), але перший публікатор цього твору Б.Дідицький, через страх перед шляхетськими можновладцями, приглушив його, вдавшись до ретушування деяких гострих місць. У Федьковича:

Гей, ци чули, добрі люди,
Перед ким то ляхи стинуть

Б.Дідицький замінив ляхів на ... звірів (“перед ким то звірі стинуть”). Безсумнівно, що такі “поправки” не пішли на користь творові.

Баладі Ю.Федьковича властивий органічний сплав фольклорної образності та індивідуального переживання. Напружено-стрімкий початок, в якому уславлюється Довбуш, поступово втрачає радісно-бойові інтонації, неухильно наростає передчуття чогось грізного, трагічного. Воно створюється наскрізним образом-символом вісниці смерті сови, яка так “затужила, що аж серце в грудях мліє”, пересторогою вірного побратима Івана, нічним пейзажем

у Чорногорі. Дія розгортається бурхливо, набираючи високої напруги, яка не спадає до кривавої розв'язки: Довбуша, що прийшов до зрадливої коханки, смертельно поранено.

Автора цікавлять не стільки історичні події, про них у тексті говориться дуже лаконічно, а діалектика душі героя. Поет стежить за найменшими її порухами від сум'яття закоханого – “чо-сь му серце в грудях мліє”, “клонить голов та й думає”, через самовпевненість, коли, незважаючи на лихі прикмети, вирушає до Дзвінки, аж до ненависті, що поглинула його в мить, коли гримнув смертельний постріл. У медитативному монолозі-заповіті, розчарований реальною дійсністю, в якій надія виявилася оманливою, а кохана – жінкою непостійною і зрадливою, Довбуш просить затопити свій “топір золочений в Дністер-Дунай” (образ глибокої води) і у хвилину відчаю застерігає дорослих і малих: ”Що хто жінці в світі вірить – мусить марно загинати”. Незмінною і незмірною залишається Довбушева любов до рідного краю, тому й просить він вірних побратимів схоронити його в “синіх горах, там, де пташки не співають;...най ляхи мій гріб не знають”. Подібні, пройняті глибоким ліризмом монологи й описи смерті напівісторичного-напівлегендарного героя зустрічаються у народних переказах, як-от: “...беріть, мене, товариші, на топірці, несіть мене в Чорногорці та й там мене поховайте, най ся поляки над моїм тілом не збиткують” або: ”І понесли із смутком хлопці свого ватага далеко у сині гори. Кажуть, стояли непорушно у горі великому над тілом Олекси... Стогнав, завивав вітер у ялицях, затихли птиці голоси. До схід сонця хоронили тіло Довбуша десь у скелях непрохідних, аби ніхто не тривожив його спокою... тіло віддано горам вічним”.

Історизм твору Ю.Федьковича проступає через призму баладної поезики з її узагальненнями в дусі тих романтичних стереотипів, що вже існували в читацькій свідомості, з умовними способами відображення конкретної дійсності, авторським переосмисленням історичних епізодів. Ідучи за фольклорними зразками, Ю.Федькович відходить від історичної правди, оскільки насправді могили ватажка опришків немає. В.Грабовецький у книзі

“Народний герой Олекса Довбуш” повідомляє: ”За суворим наказом коронного гетьмана Йосифа Потоцького тіло Олекси Довбуша почетвертоване на 12 чверток і розвішане на палях по містах: Кутах, Косові, Криворівні, Космачі, Лючках, Микуличині, Чорному Потоці, Зеленій, Вербіжі, Коломії та Виткові”.

Та вдячна пам’ять народна не змогла змиритися з такою кончиною свого героя, тому у піснях, переказах як місце могили, так і місце скарбів Довбуша – невідомі, а легенди про чарівну бартку та незвичайну силу ватажка живуть у Карпатах донині.

Продовжуючи романтичні традиції “Руської трійці”, звернувся до опришківської теми М.Устиянович у прозовому творі “Страстний четвер. Повість верховинська, з місцевих поговорок” (Зоря галицька, 1852) та “Пісні опришків”, що, як стверджує Ф.Погребенник, “має двох авторів – Ю.Коженьовського, якому належить оригінальний польський текст, і М.Устияновича – його перекладача”. “Пісня опришків” стала популярною в народі ще за життя автора.

Історичні рефлексії покладено і в основу твору з баладними інтонаціями “Ужас на Русі при зближенні монголів в л[іті] 1224” М.Устияновича. Сфера часу, в координатах якої відбуваються події, охоплює різні періоди історії, що протистоять одна одній, у чому виявляється властива романтизму концепція дихотомії двох світів: минулого і сучасного.

Погляд автора звернений у далеке минуле Київської Русі, що в свою чергу, розчленоване на два часових плани: епоху миру, злагоди і розквіту держави за князювання Ярослава Мудрого та галицького князя Ярослава Осьмомисла і епоху, коли давньоруська держава, розтерзана князівськими міжусобицями, стала здобиччю степових кочівників, коли “від Волги, Дону до фаль Вислока...” [Вісли] розлігся “сумно унилий глас”. У період, коли Наддністрянщина перебувала у складі Австрійської монархії, а Наддніпрянщина входила до Росії, підтекст твору був надто прозорий, мав виразну соціально-політичну тенденцію. Автор гостро актуалізує історію, хоча і трактує дихотомію двох світів у досить своєрідній формі: суб’єктивний

часопростір митця у творі розділений, як і у його романтичному світосприйнятті, на два протилежних світи – нинішній і минулий. Цілком романтичний мотив трагедійності увиразнюється стилістичним засобом – словоповтором. Повторюються як окремі слова, так і одиниці синтагматичного типу. Важливу художню функцію виконують анафори типу:

Ой Русе красна, горе ти, горе!

Ой з-за Кавказу прорвалось море,

що споріднюють твір із народними плачами-голосіннями. Експресія дієслів підсилює динаміку подієвості, надає їй емоційної наснаженості. Історична канва сюжетного каркасу, реальні персоналії минулого (князі Ярослав, Осьмомисл, половецькі хани Котян і Коб'якович Данило), просторова віднесеність подій (Київ, Десятинна церква, Галич) дають змогу віднести цей твір до історичних, а трагічна розв'язка, романтичні образи-символи гайворонів, що “лишають бори, /Кракають, в'ються, б'ють до села”, віщуючи нещастя, образно-тропеїчні засоби вказують на наявність у ньому баладних мотивів та інтонацій.

До споріднених із баладами творів відносимо й історичні віршовані оповідання І.Франка, у яких теж відтворено княжі часи, “Данина”, “Аскольд і Дір під Царгородом”, “Князь Олег”, “Святослав”, що вперше були опубліковані у зб. “Балади і розкази” (1876), а потім з авторським історичним екскурсом подані у зб. “Із літ моєї молодості” (1914). Ці ранні спроби І.Франка написані на основі давньоруських літописів та під впливом студіювання підручника Б.Дідицького “Народная история Руси”.

Перший із них має виразно притчевий характер: руські князі передали хозарам данину: “по мечу... від диму”. Вороги зрозуміли натяк полянських князів, які прислали їм мечі, що “у два боки тнуть”, оскільки напівкочові племена хозар були озброєні шаблями. Як пересторога проти насильства й агресії, звучать рядки, що вінчають розв'язку твору: “...настане той час, / Що дань побирають вони будуть від нас”.

Повчальний зміст несе й рефрен спорідненого з баладами твору “Святослав”: “Чужого забাগнеш, утратиш своє”. Князь, знехтувавши порадою матері, “дружину в похід закликає”, щоб у далекій болгарській землі здобути “слави й срібла”. У чей час орди печенігів плюндрують рідний край. Розв’язка твору – цілком баладна: “кривавее сонце... Русі великеє горе звістило”. Розгромлено війська руського князя, а чашею-черепом Святослава, на якій зроблено знаменний напис-рефрен, хизується хан печенігів.

Літописні події змодельовано й у споріднених із баладами віршованих оповіданнях І.Франка “Аскольд і Дір під Царгородом” та “Князь Олег”, що, як і інші ранні спроби молодого поета, мали підготовчий, учнівський характер, хоча й засвідчували, що автор мав велике поетичне обдарування.

Дещо тематично осібно від цих творів стоїть баладне оповідання “Хрест чигиринський”, оскільки у ньому йдеться про інший часовий зріз історії України – боротьбу з польською шляхтою, про яку нагадує “козацький хрест старий” із давнім написом: “Мир мирним! На враждущих / Сам бог і його хрест”. У бою під Чигирином між Наливайком і поляками у 1596 р. “Той хрест чудесний став, / Мов раменами, кріпко / Козацтво заслоняв”.

Споріднені з баладами історичні віршовані оповідання І.Франка, що мали притчевий характер, засвідчують тривкість баладної традиції у другій пол. ХІХ-на поч. ХХ ст., доводять, що інтерес до жанру не згасав, а типові (класичні), зразки, зазнаючи суттєвих змін, збагачувалися жанровими модифікаціями.

Романтизація історичного минулого, осмислення його з позиції сучасності, увага до проблем моралі – характерна прикмета балад Б.Грінченка “Смерть отаманова”, “Лесь, преславний гайдамака”, М.Чернявського “Січовик”, “Три сини”, позначених впливом як літературної творчості дошевченківської пори, так і соціально-побутових творів Т.Шевченка. У центрі цих балад не достовірність історичної події, а психологічно вмотивовані характери з неповторним світобаченням.

Героїко-патріотичний мотив пронизує першу з названих балад, написану у ключі спізненого романтизму. З елегійним смутком розповідається у ній про

останній день козацького отамана, який усе своє життя боронив волю, проливаючи кров “За Січ і за рідну Україну”. Про криваві рани, про морські походи на турків, битви з ляхами, татарами, волохами нагадує старому запорожцеві “подруга вірна” – “важенна козацька шабля”. І гнітить його душу думка, що прийдеться “лежачою смертю вмирати”. Нескорима сила тягне його у вільний степ, тому й велить він бойовим побратимам посадити себе на коня, щоб востаннє поглянути на весняні луки, “дніпрові круті береги” та сумні могили ... У козацькому товаристві, серед вільного степу, на бойовому коні заснув отаман довічним сном.

Якщо у цьому ліро-епічному творі, змальовуючи весняний безкрайній степ, Б.Грінченко виявив хист романтичного пейзажиста, то у баладі “Лесь, преславний гайдамака” він виступив як талановитий побутописець, який вдало використав історичні факти, взявши їх за основу сюжету. Історики, зокрема Д.Яворницький, засвідчували, що врятувати засудженого на смерть козака могла дівчина, яка б висловила бажання стати йому дружиною. У трагікомічній тональності виведено образ красеня Леся, у якого “Стан високий, ус козацький, /Чорні брови і юнацький/ погляд сміливий, палкий”. Поетові вдалося змалювати образ колоритного, свавільного і гонористого козака, який відмовляється порятувати власне життя ціною одруження з “рудюю і нечупарною” дівчиною Химою. Художній історизм автора, побутові деталі, використання знижено-бурлескної лексики частково відтворюють історичну епоху, звичаї і традиції нашого середньовіччя.

Майстерно зображений автором прикінцевий пейзаж: повіває вільний вітер, налітавшись по степах, сідає спочити на могилі орел, цвіте калина, чується спів солов'я. Довкола – несказанна краса, “а красу козак любив”. Так стверджує у баладі неперехідні моральні цінності Б.Грінченко, даючи своєму безшабашно-сміливому герою право вибирати між красою і потворністю, щастя і горем, життям і смертю. Стихія народного дотепу і жарту надає цій баладі Б.Грінченка особливої привабливості.

Увагу поетів другої половини XIX століття привертають сюжети з давньої історії європейських народів, які розроблялися з проекцією на сучасність. Так, у баладах Ю.Федьковича “Киртчали”, Б.Грінченка “Матільда Аграманте”, М.Чернявського “Король”, “Цар і море” головними героями стали свідомі борці за волю, за незалежність держави і народу від іноземних поневолювачів. У трагічних розв’язках баладних творів зникає похмурість і фатальність, а нота віри у справедливість боротьби за національно-соціальне визволення народу набирає повноголосого звучання. Так, героїня балади Б.Грінченка, прообразом якої була проста кубинська дівчина, гине у бою з іспанськими колонізаторами зі словами непокори і любові до рідної землі: “Хай панує Куба вільна! Не скорюсь”. Незважаючи на те, що поети обирали завуальовану форму розповіді про далекі країни та події, зображуване легко асоціювалося з українською дійсністю, а ідея протесту проти засилля тиранії стала основною в українських баладах кінця XIX – початку XX століття.

Підсумовуючи сказане у третьому розділі, наголосимо: історичні балади, в яких оспівувалась доба козаччини, що була своєрідною спробою народного відродження, – суто національний витвір. Однак період козацтва зацікавив не тільки українських поетів, а й Д.Байрона, В.Гюго, представників польської школи в українському романтизмі (А.Мальчевського, Б.Залеського, М.Гощинського, Т.Падуру), які, як і російські поети (О.Пушкін, К.Рилєєв), трактували історичні події та постаті України упереджено, відповідно до інтересів власної держави.

Українські поети, затиснуті у лещатах бездержавності, намагалися заповнити прогалини в історичній свідомості свого народу, гіперболізуючи ніби через проектор в очах нащадків таланти гетьманів та героїчні подвиги козацтва. Історичні балади возвеличували героїв вчорашніх, щоб зростити й виховати героїв завтрашніх. Проектуючи минуле у теперішнє і майбутнє, вони стимулювали формування національної свідомості, посилювали ідею національної незалежності, відкидали комплекс меншовартісності. Образи Б.Хмельницького, С.Палія, М.Перебийноса, С.Наливайка у баладних творах

Л.Боровиковського, М.Костомарова, М.Шашкевича, В.Забіли, А.Метлинського набувають міфологічно-історичного характеру, що пояснюється значною часовою дистанцією модельованих подій та романтичною концепцією сильної особистості. Отже, балада творить своєрідний міф про героїв.

Парадигму трагічності системи світобачення поетів визначають символічні образи могили, хреста, пугача, мерців-козаків та гетьманів, які оживають у баладах “Кладовище”, “Гетьман”, “Козача смерть” А.Метлинського, “Смерть отаманова” Б. Грінченка, “Гетьман” М. Старицького та ін. Образи-символи створюють специфічний романтичний світ, сповнений не стільки історичних реалій, скільки авторських медитацій. Балади моделюють не сам історичний факт, а конструюють його відповідно до власних ідеалів як суспільних, так і особистих. У творах панує дихотомія двох світів – щасливого минулого і нікчемного сучасного, а герой із постаті реально-історичної перетворюється на романтичного шукача долі, у якого “світова скорбота” набуває характеру національної туги за минулою волею і славою України.

Романтичне узагальнення історичних постатей та подій характерне і для балад Л.Боровиковського (“Палій”, “Чорноморець”), Т.Шевченка (“Ой три шляхи широкії”), Ю.Федьковича (“Довбуш”). Більшою історичною конкретикою позначені твори В.Забіли (“Палій”), М.Костомарова (“Максим Перебийніс”), М.Шашкевича (“О Наливайку”, “Хмельницького обступленіє Львова”), І.Франка (“Хрест чигиринський”, “Аскольд і Дір під Царгородом”, “Святослав”, “Князь Олег”, “Данина”).

Відштовхуючись від народного світобачення та світорозуміння подій минулого автори історичних балад створили узагальнений образ нескореної та могутньої України доби козаччини, яка окреслювалась як оптимальна антитеза безславній сучасності.

У річищі історичної тематики проаналізовано твори, які моделюють події російсько-французької війни – “Малоросійська балада” О.Шпигоцького, “Пожар Москви” А.Метлинського, а також балади, що сягають подій князівської доби – “Ластівка” М.Костомарова, “Ужас на Русі при зближенні

монголів в л[іті] 1224” М.Устияновича. Темарій українських балад збагачений характерним для західноукраїнських поетів мотивом опришківства.

Історичним баладам властиві найбільш оригінальні сюжети, бо народилися вони у процесі осмислення минулого України, поетичних творінь її народу, в процесі виявлення самотніх рис окремих поетів, хоча вияв авторської суб’єктивності значною мірою зумовлений і гальмований політикою зросійщення, яку всіляко насаджував царський уряд (про що, наприклад, виразно свідчить трактування образу державотворця Мазепи у баладі М.Костомарова “Дід-пасічник”).

Порівняно з фольклорно-міфологічними та родинно-побутовими творами історичні балади оновлюються у формальному та змістовому виявах. У них розростається епічний елемент, що виявляється у насиченні сюжетів історичними постатями та реаліями минулого, реально-історичної вірогідності подіям надає такий важливий жанроутворюючий чинник як хронотоп. Характерними особливостями цієї сюжетно-тематичної групи вважаємо переростання історизму в авторську медитацію, у філософічність, зменшення фантастичного елемента, відхід від міфології у сферу реальної дійсності.

Еволюціонувала, видозмінилася та ускладнилася і структура баладних творів. Жанр збагатився індивідуальними авторськими відкриттями, яким все ж властиві типологічні ознаки: трагічно-драматичне звучання, динамічність дії, таємничий тон оповіді, баладна фресковість (“Пожар Москви” А.Метлинського, “Ужас на Русі при зближенні монголів в л[іті] 1224” М.Устияновича, “Могила”, “Згадка” М.Костомарова), притчевість (“Данина”, “Аскольд і Дір під Царгородом”, “Святослав”, “Князь Олег” І.Франка).

Поети другої половини ХІХ століття розробляли сюжети з історії європейських народів, проектуючи їх на українську сучасність. У історичних баладах Ю.Федьковича, Б.Грінченка, М.Старицького та інших поетів зникає фатальність, бринить віра у перемогу сил добра.

Вищесказане дає право стверджувати, що національний феномен історичних балад базується на національній самосвідомості, на типових

національних рисах, що стали етнічною традицією – загостреному відчутті свободи й любові до рідного краю, а також на народній мові та творчості, в яких реалізуються витoki народного духу. Автори історичних баладних творів прагнули зцілити народ, сприяти його духовному відродженню, і вже в цьому полягає активна дієвість їхнього історизму.