

Володимир Погребенник

ФОЛЬКЛОРИЗМ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

(остання третина XIX —
перші десятиліття XX століття)



Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова

ВОЛОДИМИР ПОГРЕБЕННИК

ФОЛЬКЛОРИЗМ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ
(остання третина ХІХ — перші десятиліття ХХ століття)

Монографія

Київ - 2002

УДК 821.161.2 (092)
ББК 83.3 (4 УКР)5я73
П84

Наукова апробація:

Олена Гнідан, д-р філол. наук, професор (Національний авіаційний університет)
Людмила Дем'янівська, д-р філол. наук, професор (Київський університет
ім. Т. Шевченка)

Погребенник Володимир Федорович

П84 Фольклоризм української поезії (остання третина XIX — перші десятиліття XX століття). — Київ: Юніверс, 2002. — 158 с.

ISBN 966-7305-54-9

У монографії досліджуються особливості ідейно-естетичної й емоційної трансформації українського й інонаціонального фольклору в оригінальній ліричній і ліро-епічній поезії понад ста авторів XIX — XX століття. На широкому поетичному матеріалі, нерідко аналізованому вперше, з'ясовуються форми, рівні, образна специфіка фольклорно-творчих зв'язків, значущість індивідуальних внесків «запізнілих» романтиків, реалістів, модерністів та авангардистів у культуру літературного фольклоризму.

Для літературознавців, фольклористів, студентів-гуманітаріїв, усіх, хто цікавиться поезією й усною народною творчістю.

ББК 83.3 (4 УКР)5я73

ISBN 966-7305-54-9

© В. Погребенник, 2002

© Юніверс, 2002

ВІД АВТОРА

Стара й вічно нова проблема — «література і народна творчість» — пов'язана з широким колом теоретичних і естетичних питань: традицій і новаторства, національної виразності та народності письменства, його жанротворення, розвитку літературних течій, художніх напрямів і стилів тощо. Вже недостатнім є поширений термін *використання фольклору*, що нівелює багатство форм «зустрічей» письменника з народною словесністю. Розкриття реальних зв'язків уснопоетичної і літературної творчості допомагає з'ясувати роль фольклору в розвитку письменства, висвітлити походження літературного твору й образу, особливості художнього мислення, творчої манери письменника.

Проте вирішальне значення для літератури мають реальна і трансцендентна дійсність, специфічні мистецькі завдання. Адже вага значного твору зумовлена не його фольклорністю, а філософським і художнім рівнем витлумачення подій і явищ, що в цьому творі зображені. Та й саме звертання до народної творчості ще не гарантує художнього успіху. І все ж, враховуючи надто складні й тяжкі обставини культурного життя України XIX — XX ст., можна стверджувати: процес опанування фольклору при вибірковості звертань до нього мав характер художньої необхідності. У добу романтизму, реалізму, модернізму й авангардизму він зумовлювався потребами знання народу, боротьбою за національну самобутність і художній прогрес письменства.

Здавалося б, творчі уроки І. Котляревського та поетів-романтиків (особливо Т.Шевченка, який увібрав, за Франковою характеристикою, весь сік нашої народної пісенності) вичерпали можливості літературного фольклоризму. Та пошевченківська поезія зусиллями Л. Глібова, С. Руданського, А. Свидницького, Ю. Федьковича, «запізнілих» романтиків і реалістів збагатилася повчальними моментами новочасної «комунікабельності» митця з народно-національним світом. Особливо потужним був вплив фольклору на новітню літературу початку XX ст., коли постало завдання виборювати волю, злучити насильно роз'єднану Україну, збудувати власну державу. На той час уже сформувався й висновок про потребу творчого осмислення письменниками мотивів і довшеної форми фольклорної лірики (П. Грабовський, «Дещо про творчість поетичну») — цього «нештучного» (Леся Українка) породження народної душі.

Симптоматична й листовна порада І. Франка поетесі-початківцю К. Попович щодо студіювання не тільки європейської поезії, а й народної пісенності («форма людвої пісні давала б новим думкам... незвичайну принаду»). Водночас він застерігав— і не тільки молодих—від небезпеки потрапити в полон шаблонних етнографічних аксесуарів чи дрібного парафразування народної пісні без проблиску якоїсь «власної мислі автора». Необхідною властивістю літературно-фольклорного спілкування Б. Грінченко (передмова до III тому «Етнографических материалов...»), А. Кримський (вступ до книжки В. Клоустона про казки), В. Щурат (рецензія на збірник пісень Т. Федика), М. Мочульський та інші вважали взаємозбагачення духовними цінностями. Аксиомою в українській теоретико-літературній думці згаданого часу стало визнання фольклору не тільки прикорнем, із якого розвинулася професійна словесність (історико-літературна концепція М. Грушевського, розвідки І. Франка про М. Шашкевича, Т. Шевченка та ін., стаття

«Українська народна словесність» В. Гнатюка, праці М. Сумцова і т. ін.), а й багатющим мистецьким арсеналом. Оволодіння ним залежить, на думку поета-«молодомузця» В. Пачовського, від обдарованості літератора: «В нас є матеріал в народній словесності на найвищі досягнення духа, треба тільки творців»¹. (Це та інші посилання див. у «Списку літератури», с.153-156) В. Щурат, розбудовуючи літературно-фольклорну взаємодію, назвав її «зачарованим кругом» взаємних «позичок» і «віддач». Ще в ті часи дослідники дійшли думки, актуальної і понині: «Дуже корисний вклад уніс би в історію нашої літератури той, хто підоймився б праці, в якій розібрав би подрібно ті твори наших письменників, на яких відбився вплив народної творчості. Аж тоді виявилася б вповні зв'язь між нашою писаною й усною літературою»².

Українською філологією нагромаджено, систематизовано і загалом вивчено (також опубліковано) значний фактичний матеріал. Досліджено значущість фольклору в набутку класиків і збагаченні письменства різних епох, поставлено проблему в теоретичному аспекті. В активі нашого літературознавства й фольклористики — монографії М. Грицяя й О. Мишанича про роль народнопоетичної творчості в письменстві давньому, О. Гончара (Українська література передшевченківського періоду і фольклор.—К., 1982) — у новому, В. Бойка (Поетичне слово народу і літературний процес — К.,1965) — у новітньому. Крім того, вийшли нариси з історії спілкування з фольклором окремих письменників і митців, які належать перу О. Дея (після давнішої «портретної» книжки цього плану «Іван Франко і народна творчість» це: Сторінки з історії української фольклористики.—К.,1975; Спілкування митців з народною поезією.— К.,1981). Не так давно вийшли монографії О.Вертія про фольклоризм П.Куліша й І.Франка (обидві – Тернопіль,1998).

Проте не маємо спеціальної праці про співдію з фольклором літератури (вужче— й поезії) помежів'я віків. Не з'ясовано головні етапи процесу та його особливості в новітніх творчих напрямках. Не вивчено форми й еволюцію фольклорних відображень абсолютної більшості авторів згаданого часу. Досі бракує не тільки праць методологічного характеру про взаємовідношення фольклору і літератури у новому письменстві [й новітньому теж.— В. П.] , а й навіть достатньої кількості концептуальних статей про основні аспекти такого вивчення»³. Це значно ускладнює вивчення проблеми, в дослідженні якої час уже здолати негативні наслідки пануючої — насадженої згори — методології попередніх десятиліть. Цими від'ємними наслідками були: замовчування національної природи фольклоризму митця; піднесення соціальних, ідейних сторін явища — над естетичними, його історії в реалізмі — над іншими етапами; вилучення з позанаукових міркувань із сфери досліджень багатьох авторів і творів, цілих нововиниклих пластів (стрілецька пісня) як «націоналістичних»; неповнота, а то й викривлення оцінок і доробку поетів від П. Куліша до раннього П. Тичини. Сама концепція двох антагоністичних культур — буржуазної і пролетарської — в кожній національній культурі не відповідала природі внутрішньо єдиної національної української культури. Вона була не дво-, а багатокультурною в силу існування різних мистецьких напрямів та концепцій, розмаїття фольклорних джерел.

Завдання цієї монографії— дати синтетично-аналітичне дослідження панорами літературно-фольклорних зв'язків останньої третини ХІХ — перших десятиріч ХХ ст. (зокрема, через специфіку їх переломлення в творчих методах й індивідуальних стилях), проаналізувати — в багатьох випадках уперше — форми, рівні та результативність взаємодії з фольклором української ліричної й епічної поезії цього періоду, зануреної у народну стихію. При дослідженні характерних зразків літературно-фольклорного спілкування (за винятком перекладної і дитячої творчості) застосування сучасних методик, поєднання превалюючого літературознавчого з фольклористичним підходами сприяє визначенню крізь призму письменницьких суспільно-літературних доль внеску фольклору в боротьбу українського письменства за ідеали суспільного прогресу.

Вистудіювання важливих сторінок із історії українського літературного фольклоризму, надбань чільних рушіїв процесу зміцнення національно-народних основ

письменства та творів менш результативних щодо цього авторів розкриває атмосферу ідейно-естетичних змагань початку ХХ ст., яка спричинилася до висхідного розвитку української поезії в край несприятливих обставинах життя недержавної нації.

Сучасна вітчизняна філологія у підходах до порушеної проблеми виходить із визнання необхідності глибшого наукового осягнення українського фольклору та усної поетичної творчості інших народів світу як багатющого «статутного капіталу» нашого письменства різних періодів, як основи всієї української культури і мистецтва, з усвідомлення потужності та плідності контактування «книжної» і народної словесності. Висвітлення взаємодії цих двох художніх систем дозволить краще зрозуміти історичні шляхи розвитку українського художнього слова, рух літературного процесу, увиразнить специфіку образного мислення численних митців, а відтак — «відфольклорного» доробку «постромантиків», реалістів і модерних авторів. Праця, що вперше відкриває й аналітичне висвітлює не одну сторінку літературно-фольклорного спілкування, повинна викликати інтерес до цілої плеяди колись вилучених із культурного процесу письменників, активізувати дослідницьку діяльність щодо заповнення лакун у творчості поетів-класиків.

Нарешті, пропонована книжка має нагадати про неминущу естетичну, пізнавальну і виховну цінність добутку з фольклорної криниці, ограненого митцями. Адже з уснопоетичної традиції, духовної творчості народу плинуть чисті потоки високої і благородної моралі, етичної краси, оптимістичної мудрості й невгнутаго волелюбства.

«Чудовими струями» (Франко) тої криниці є «відфольклорні» поетичні перлини П. Куліша й Я. Щоголіва, М. Старицького і П. Грабовського, І. Манжури й самого І. Франка, Лесі Українки й О. Маковея, Б. Грінченка й В. Самійленка, Олександра Олеся і М. Вороного, А. Кримського і М. Філянського, Б. Лепкого і О.Неприцького-Грановського, С. Черкасенка і М. Семенка, молодих П. Тичини і М. Рильського. Це золоті ключі до фольклорної криниці, що не має замулитися чи пересохнути в незалежній Україні.

УКРАЇНЬСЬКА ПОЕЗІЯ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ: ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА ТА ЇХНЄ ЛІТЕРАТУРНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

Українське письменство першої половини та середини ХІХ століття за одне з головних своїх джерел (після об'єктивної дійсності, тлумаченої митцями суб'єктивно, та поряд із сукупною внутрішньолітературною традицією) мало народнопоетичну творчість. Тяглий досвід її ідейного й естетичного опосередкування оформився ще в попередні літературні епохи. Особливо значущим було в цьому плані бароко, тісно пов'язане з життям і змаганнями українців, традиціями їхнього життя, а отже й поезією календарно-обрядових свят, народного героїчного епосу, національним колоритом характерів тощо. Літературний фольклоризм став присутньою особливістю в бурлескно-травестійному способі творчості, перерісши «низові» мотиви народної сміхової культури в Енеїді Котляревського передромантичною тенденцією «колекціонування» українських старожитностей і, що головне, автономістським обстоюванням рідних «ймення, мови, віри, виду» во дні всіх «златих» Астрей. Український сентименталізм із його селянською темою, заснований на кордоцентричності «української народної вдачі та пісенної традиції» (Дм. Чижевський), не став винятком у шерезі літературних епох і типів світовідчування, активно взаємодіючих із фольклором. Водночас усі художньо-стильові течії певною мірою дистанціювалися від народнопоетичних принципів і прийомів, вибудовували власні засади естетичного освоєння світу.

Містицизм і релігійність, культ долі, фантастика і національна міфологія, життя народу й історична минувшина – це тільки головні з тих ідейно-художніх капілярів, через який здійснювалося спілкування між «книжною» і народною словесністю в добу класичного романтизму. Романтичний «тип культурної поведінки» (Ю.Лотман) просто-таки включав прагматичний узус текстів, репрезентований на жанровому рівні баладами, піснями, легендами, казками й іншими «олітературеними» зразками генетично фольклорних видів. Зі властивим йому нахилом до експериментів романтизм увів навіть симультанне співіснування двох текстів — власне літературно-поетичного і народного (баладного – в «Браті з сестрою» М.Костомарова). Статус українського поета-романтика, часто самоідентифікованого з кобзарем, показовий позицією експліцитної публічності, протиставленої руйно-замаскованим інтенціям колонізаторського режиму. Пригляньмося ж ближче до оприявлення «відфольклорного» поетами пошевченківської доби від П.Куліша до С.Воробкевича.

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ «ОСТАННІХ ІЗ МОГІКАН» КЛАСИЧНОГО РОМАНТИЗМУ

Характер зв'язків українського романтизму 20 — 60-х рр. минулого століття з фольклором визначався не тільки суб'єктивними письменницькими вподобаннями (не однотипними, приміром, у П. Куліша різних періодів). Він був «санкціонований» ще й провідними естетичними ідеями доби, зокрема, концепцією фольклору як першооснови національної літератури, виразу національного духу та «святої скрижалі» (А. Міцкевич) для його піднесення. Романтична література не могла не оперувати народно-поетичними джерелами, кидаючи погляд в історичне минуле народу, висвітлюючи його боротьбу за незалежність чи й малюючи представників простолюду. Закоріненість українських романтиків у базовому фонді народної культури зблизила письменство з фольклором (уперше предметом поетичного опрацювання стала тоді й пісенність

інших народів — слов'янського світу, Балкан). Вона спричинила переведення з фольклорної в літературну художню систему жанрів пісні, балади, казки, зумовила міжсистемний типологізм образів кобзаря, козака тощо. Ще не оформлені системно стилі перших романтиків проектували звичні фольклорно-естетичні уявлення, ґрунтувалися на народнопоетичних мотивах і поетиці. Зі зміцненням літературних канонів збільшується питома вага літературної субстанції та зменшується безпосередність взаємодії письменства і фольклору. Наприклад, у поезії Т. Шевченка, який дав мистецькі зразки поєднання фольклорних і позафольклорних складників, спостерігається вже й певна опозиція до народнопоетичної традиції. Відзначивши її у видатних поетів слов'янства — Х. Ботева, Я. Краля, Р. Якобсон охарактеризував це явище як подолання ними готових моделей (чи не в першу чергу — народнописенного психологізму), відштовхування від нормативів народного віршування (в Шевченка маємо класичну його акцентуацію).

«Останнім з могікан» романтизму (образ — зі збірки «Слобожанщина») властиве і багатоманітне спілкування з фольклором як «ключем до духа українського народу» (Ю. Шевельов), і поява з часом фактору, антитетичного до фольклору. Про це свідчить набуток **Пантелеймона Куліша**, **Якова Щоголіва** та **Сидора Воробкевича**, які репрезентують поширений тип поета-фольклориста.

Естет, «піонер культури на Україні» (М. Зеров), анахорет і невтомний вихователь навіть уподобаних жінок, П. Куліш був також збирачем і видавцем (такого «алмазу», за Шевченком, як збірника «Записки о Южной Руси», частиною фольклорного), носієм знаних із уст матері й народу та вивчених напам'ять зі збірок Максимовича народних пісень і дум. Нарешті, осмислював їх як поет із 40-х (чи не найбільш вдало — в пізніших «Досвітках») і до 90-х рр., коли в Женеві вийшла збірка «Дзвін» (1893).

Я. Щоголів розпочинав ще як романтик харківської школи. В другій своїй збірці, посмертній «Слобожанщині» (1898), розкрився як співець рідної Охтирщини з її безліччю «казань булого». Цей «патріархальний гетьманець», що майже не змінювався, на відміну від Куліша, в плані творчому, поцінував фольклор, записував його й обробляв, але глибоко сумнівався, що він збережеться в добу залізниць.

Поет-фольклорист, популярний автор музичних композицій на слова народних пісень буковинець С. Воробкевич прилучився, як і два наддніпрянці, до фольклору з дитинства. Відтоді «складав» чути пісні й думи в музику вірша й пісні. Вважав закорінену в фольклорі літературу дзеркалом, у якому відбивається душа народу. Прагнув до абсолютизованої народності як вартісного атрибуту письменства.

Індивідуальний поетичний голос кожної з цих трьох особистостей показовий літературним фольклоризмом (розуміємо його як пряме чи й опосередковане відтворення, трансформацію або розвиток структурно-художніх елементів фольклору, його традиційних прийомів і принципів), що важливе для «глибшого проникнення у деякі особливості пізнього етапу в розвитку українського романтизму»⁴. Вихідним моментом де в чому тотожної еволюції поетів стало беззастережне сприйняття народнопоетичної традиції. В Куліша ж — навіть пильне й подекуди педантичне слідування за кобзарськими автентичними й апокрифічними думами, поєднаними з власним текстом, у показовій невдачею поеми «Україна». Наступний шабель — зросла самостійність у контактуванні з народною творчістю, підпорядкування її власним ідейно-естетичним настановам (С. Воробкевич першої половини 80 рр.), певний відступ від неї (вірші з книги «Ворскло» Я. Щоголіва початку того ж десятиліття), відхід від усталених наслідків народної поезії (чи не внаслідок антитетичності «Хутірної поезії» П. Куліша до романтичного козакофільства). Нарешті, певне повернення двох останніх «на круги своя» в останніх збірках — уже на новому ідейно-художньому рівні (у Воробкевича процес не помітний у зв'язку з малою творчою активністю на схилі літ). Аналогічно в галузі віршування з розвитком поетів проступає як протипага народним розмірам витіснення коломийкового вірша класичними, в першу чергу — силабо-тонічними метрами.

Простежимо різнохарактерність і «різномірність» фольклорно-творчого спілкування згаданих авторів на відповідному художньому матеріалі.

Образ народного співця-кобзаря

Романтичний, естетично зіставний із фольклорним образ народного співця-кобзаря оформлювався в «пізніх» Куліша і Щоголіва не без впливу тривкої літературної традиції. Збірка «Дзвін» розкриває його в двох головних іпостасях, між якими в авторовому витлумаченні дистанція невелика. По-перше, це романтичний образ кобзаря в характерному для Куліша змалюванні соціально незаангажованого ні «дуками», ні «голою» співця, що «дзвонить» собі в «святій самотині». Він незмірно вищий за своє оточення («Ти — невмирущий цар, ти й над царями пан»⁵). Як бачимо, риси фольклорного прототипу поступаються літературно-оссіанівським. Але вони не абсолютні. Подальше вирішення теми переводиться в площину ствердження живлющої сили духу співця. У «Покобзарщині» тут став у пригоді казковий образ сердець, покроплених його «зцілющою водою». «Староруська дума» «Побоянщина» додає образів історизму (постать «співця потужного» Бояна). Характеризуючи його співацьку вмільість за моделями «Слова о полку Ігоревім», Куліш заклав підвалини тієї поетичної традиції, що її згодом дотримався В. Щурат у вірші «Боян» зі збірки «Історичні пісні». В наступних строфах, уже відійшовши від образної канви «Слова...», автор «Побоянщини» спроектував невмирущу тень «нашого Гомера» і сенс його «славлених пісень» на сучасність. При цьому біблеїзми, тропи давньоруського фольклору й «Слова...» витворюють архаїзований колорит піднесеного вислову віри в подолання Україною лихоліття.

По-друге, це образ співця з виразно автобіографічними зближеннями (вірші «До кобзи та до музи», «Сум і розвага»). В них він розкривається через монологи-ретроспекції як козак-«тімаха». Тут, в одному слові,— весь Куліш із його любов'ю до соковитого і точного народного слова. Цей козак, який зазнав багато під час самотніх, разом із кобзою, мандрів світами, вималюваний не тільки як етнографічна, а й реальна постать. Щира мова «нетяги прямодушного», адресована «тихострунній кобзі» (такого типу звертання творять особливий ліризм народної пісенності), вводить до фольклорної лексики, думної тавтології компонент нетрадиційний. Він, проте, стиль не руйнує:

*Годі ж бо, сестро, тужити, моя жалібнице,
Годі квилить-проквляти, ясна соколице,
Мовби почула еси смертоносний самум!*

З приводу цих Кулішевих поезій слід констатувати: автор, змінний до суперечливого, виявився суголосним через кілька десятиліть романтично-фольклорним уподобанням першого тому «Записок о Южной Руси» — власному баченню типів українських кобзарів і лірників, там же висловленим міркуванням про способи творення дум та підходів до «Слова о полку Ігоревім» як до пам'ятки епічного розвитку народної української поезії.

Лірик Щоголів називав себе лірником, а «Слобожанщину» в душі часу — «лірною поезією». В поета відразу виникає контрастне протиставлення «мого» невидючого лірника (займенник синхронізує авторський час і добу занепаду могутнього колись співацького цеху) з давнім кобзарем-«воякою». Той убирався в шовки, пригравав, коли «стіни Трапезунта руйнували козаки». Останній же з кобзарів-могікан — убогий, із «бідним гралом», «чвалає полохливо» за поводитирем. Такий самий здрібнілий і його репертуар. Із пильністю фольклориста Щоголів зіставляє його теперішній і давніший склад. Приєднується при цьому до поширених у ті часи думок про «згасання» фольклору. Керуючись і власною пізньоромантичною концепцією образу, автор позбавив лірника історико-героїчної пам'яті (співає то псалми, то «про Лазаря»), показавши цим небезпеку її замулення в народі. Народному співцеві вже не відомі епічні пісні про

Підкову, Хмеля, Дорошенка, «Ще й про грізного Сірка». Натомість він може грати «Попадевої біди, Про Хому та про Ярему» (ця остання, за походженням російська пісня, ще в Гоголя виступила символом русифікації, згасання української національної традиції – В.П.), «Як Чичіточка ходила гостювати до зятів» чи «Дворянки». Маємо тут, власне, той філософський ембріон задуму, що його розвинула Олена Пчілка в присвяті «Та же не ти!», де акцент—не на гучності «глаголу» кобзаря чи силі його впливу на аудиторію, а на рефлексіях із приводу плинності всього суцього на землі.

Протилежним в основних ознаках, але теж «реліктовим», як і попередній персонаж, є співець козацької слави в поемі «з народних оповідань» «Золота бандура» Щоголіва. Піснями «неоціненого грала», дорожчого для нього за маєток, поле та худобу, будив лірник споріднені струни в душах. Підпадав і сам щемному катарсисові, пригадуючи співи козацькі. На основі поєднання романтично висвітленого героя з реалістично поданим життєвим тлом поет показав, як лірник став володарем дум невередливого слухацького оточення округи. Принципом роботи Щоголіва з фольклором тут була романтизація народного казкового оповідання «Золота бандура» з етнографічного двотомника Новосельського. Його порекомендував поетові як можливий арсенал сюжетів М. Сумцов. Близько дотримуючися першоджерела, Щоголів спорядив його гарним пейзажно-подієвим обрамленням (зустріч із дідом-розповідачем), відтворив «цікаву дієпись» сюжету, акцентувавши в романтичному дусі надприродну силу співця. Перед смертю на прощі його душа лине додому до бандури, й та журливо озивається акордом містичного діткнення струн: «Ой, сів пугач на могилі*, та й крикнув він: пугу!». Цей зачин відсилає до історичної пісні про заржавілі козацькі шаблі й хоробрі серця зі збірки «Старосвітський бандуриста» Закревського. Самостійно поставившись до неї як до твору саме народного⁶, поет позитивно прилучився таким чином до народної пам'яті про Січ.

Поезія Воробкевича останнього періоду продовжила не так епічні фольклорно-літературні переломлення постаті кобзаря в його поемах і прозі, як ліро-романсові, естетичні осмислення (типу поезії «Заграй ми, цигане старий...»). Відбулося психологічне поглиблення образу й водночас наснаження новим змістом. Кобзар став уособленням неперебутності генія народу, його духовних скарбів. Звідси — незалежне від руйнівного часу значення кобзарського мистецтва.

Підсумовуючи, слід констатувати: в художніх інтерпретаціях образу народного співця спостерігається рух від романтичних до реалістичних тенденцій (пізній Воробкевич), доповнення високоідеалістичних і автобіографічних (Куліш) песимістичними прочитаннями (Щоголів). Врешті — «вистигання» пафосу образу, підпорядкованого ідеї національної єдності, до його естетичних тлумачень (музичні «народні наспіви» «В пам'ять нашим кобзарям» – рукопис Воробкевича).

Козацька тема

Аналогічні процеси доповнення фольклорної фактури, осмислення її в історіософському, соціальному чи ідеологічному аспектах спостерігаються в козацькій темі. Неоднозначний і суперечливий у ставленні до козацтва, Куліш керувався в «Дзвоні» суб'єктивними оцінками його ролі в історії України. Вже заспівне мотто вірша «Козацький жаль» (його складають соціально гострі рядки козацької пісні про засилля дук-панів) у той же час і заперечується, і розвінчується. Річ у тім, що в тексті авучать два протилежні голоси. Перший належить козакові й зачинає мовну партію цілком пісенно. Набуває драматичних ноток у сумному ствердженні: по всій Україні «від Німеня» «до Порогів» «голосить наша рідна пісня, тужить»,— адже козаки змушені служити ледачим панам. Але його вриває монолог пана. В ньому присутні викривальні інтонації самого Куліша. На

* У фольклорі й поезії бароко могила — символ козацької слави.

карб «необачним козарлюгам» ставляться союзні стосунки з турецьким «сонним потурнацтвом», висловлені в бурлескно-фольклорному стилі (пор. із баладою «Корній Овара» Срезневського: «І допаливсь до того, вразкий сину, що мусив душу чорту заложити»). Остаточний антифольклорний присуд над козацьким «розбійництвом» виносить фінал твору. В ньому, можна сказати, видавця «Записок о Южной Руси» та поета «Досвіток» перемагає Куліш «Хуторної поезії» й «Дзвону», що переоцінив негативно козацько-гайдамацьку добу. Втім, таке гострокритичне до них ставлення не було для пізнього Куліша абсолютним. У «Дзвоні» автор коригує його іншими творами: так, у розпочатому народним складом вірші «З Підгір'я» йдеться про «славу предків», а в посланні «Гайдамакам-академікам» історія означається як «велично-стародавня».

Цікавим зразком адаптації народної лірики для втілення особистісно-суспільних мотивів є написана коломийковим віршем «Козацька хата». Переведення твору з плану метафоричної описовості («вислана лугами» й «зукрашена Дунаю берегами» козацька хата-Україна) в менш масштабну течію життя серця тягне за собою фольклорні засоби. Димінутиви, символіка нещастя й інші народнопоетичні аплікації інтимізують виклад, сприяють пластичній передачі громадянської й особистої жури автора, пригніченого станом «матінки рідненької», «сиротини-неньки» України.

Часом історіософські концепції вели Куліша далеко від фольклорних джерел. Так сталося в поемі 1899 р., де «думна» фабула розпросторюється в суб'єктивні ідеологічні розбудови. «Маруся Богуславка», другий після «Магомета і Хадизи» вияв Кулішевого туркофільства, є сукупністю складно поєднаних улюблених ідей і образів автора. Поема доводить до краю тенденцію реабілітації героїні, виявлену попередниками. В однойменній драмі І.Нечуй-Левицький певною лірою виправдав Марусю глибиною і щирістю її почуття до Юсефа-паші; на пробудженні в героїні свідомості патріотки акцентував у своїй «Марусі» М. Старицький. Власне, «реабілітаційні» можливості надавала сама дума, в якій звинувачення в потуреченні знімаються подвигом попівни. Куліш, у свою чергу, передусім суттєво переосмислює вагомий компонент ним уміщеної у т.І «Записок» думи: визнання тяжкості турецької неволі, неправдивості «віри бусурменської», що є постійною темою народного епосу. Керуючися доктриною «світла з востоку», автор зідеалізував центральних персонажів. Зокрема, гуманного правителя султана Османа, який здобув Марусине серце не лише високими людськими рисами, а й як Божий пророк. Також саму Марусю як ту ланку, «що має з'єднати султанську Туреччину і Україну для процвітання останньої»⁷. Захоплення морально-етичними підвалинами ісламу й їхнім втіленням у житті Порти було, звісно, чужим «букві» українського народного епосу. Для нього земля агарянська починалася з города Килії і Кайнарської долини, а її осереддя, Цареград, був містом Байдиної кари. Проте, на думку автора дослідження «Турецька неволя», не є чужим його духові. Куліш спостеріг у думках і Корані спільне релігійно-етичне зерно, висловлене в близьких стабільних формулах уславлення «благого та милосердного Бога».

Поєднавши різнорідні впливи (Аверроеса, етики Спінози й східної філософії), поет-мислитель висловив ряд глибоких ідей. Деякі випередили свій час, не втратили актуальності дотепер. Заперечення Кулішем міжнародної та конфесійної ворожнечі, релігійного фанатизму й нетолерантності до інших людей переросли в філософію любові і злагоди як світового закону в стосунках між людьми і народами. Тож не слід поему «власних настроїв і думок про сучасне» (В. Щурат) вважати, внаслідок ідеалізації магометанства, виявом «вкрай реакційних антинародних поглядів» автора, як мусів писати загалом вдумливий дослідник А.Каспрук. Найбільшим закидом «Марусі Богуславці» можуть бути хіба закиди Кулішеві в козакофобській тенденції. Оцінювати ж поему варто все-таки, враховуючи її специфіку, як індивідуальну сповідь гуманіста перед образом, за словами Щурата, синтезованого з усіх вір Бога.

Кілька разів перероблювана, але так і не скінчена «Маруся Богуславка» цікава не тільки філософською глибиною, а й ліричною частиною. В майстерних описах,

рефлексіях, мовних партіях персонажів ліро-епічної поеми з суб'єктивним началом «відфольклорне» втратило значення цілісної системи. Вияви його — джерела цікаво переосмислюваних мотивів і ситуацій, перейнятих «голосу» й стилю народної поезії. І це вже не «педантично безкриле репродукування» (М. Зеров) фольклору «Досвіток».

«Моталася в нього на умі якась нута» (С. Смаль-Стоцький) народної пісні чи ні при творенні ліричних партій, але вплив фольклору виявляється в самій основі його образного мислення. Наприклад, у «Пісні першій» народна зображальність як природна палітра сприяє набуттю зворушуючого ліризму в розповіді (з символікою біди, долі, криниці) про доню — мов намальовану, наділену матір'ю «щастям-долею». Вже тут бачимо — у виразах типу «кряля-королиця», «златоглави» — намагання пристосувати літературну і народну лексику для створення «художливо-кунштовного» вислову. В наступній пісні експресивний монолог матері нотується в тональності народних голосінь, які з ревного плачу за дочкою («За дрібними слізеньками світоньку не бачу») набувають ширшого звучання ридання над обімлілою Україною («Ой чого ж се побіліла Цецорська долина?..»). Фольклоризм Куліша визначається вірністю кращим художнім традиціям української народної пісенності у творенні символіки поеми. Автор гуртує символи з метою взаємопідсилення й драматизації мотиву (пісня перша). Розвиває їх, зіставляючи часи (пісня друга): славний пісенний Дністер у новому політологічному контексті символізує, вже гнилий, наслідки людської ворожнечі. Врешті, поет вибудовує й «просвітлює» символічне навантаження просто-таки на очах читача. Скажімо, серед мальовничо-ніжних звертань (пісня третя), що поєднують високостильність і фольклорні навіяння («мамо, ясна зоре, біла гоголихо!»), зустрічаємо й таке: «Не плач, матусенько, моя ти росо рання!». Тут Куліш іще раз виявляє повне володіння образним арсеналом народної поезії, бо він не тільки емоційний і незатертний, а й точний у слововживанні. Бо роса — символ сліз у народних піснях і повір'ях⁸. Розвиток образу веде й до виникнення теми сліз у прямому значенні («То не роса з очей, холодная отрута») й експресивному виразі.

Творець «Марусі Богуславки» задемонстрував широкі можливості «думної» манери включно до застосування характерних ритмомелодики й стилістики для викриття козацької самоволі (невласне пряма мова панотця про неї набуває в «Пролозі» нерівноскладовості, дієслівних римування й тавтологій, інших ознак дум). В поемі культивується й пряме — свідоме чи мнемонічне — внесення в текст нерозпросторених мотивів і образів дум турецького циклу. Так, у пісні четвертій опис галери й поведження ляха-потурнака з веслярами містять паралелі до «Самійла Кішки». В сьомій пісні плач і спогадування гріхів січовими молодиками відсилають до дум про невільників і бурю на Чорному морі. Подаються й розлогіші ремінісценції з фольклору (введення в «Пісню другу» конденсованих народних переказів про підземні ходи, предків, які переховуються в сирій землі від ворога). Та здебільшого народнопоетичні компоненти фрагментарніші, подекуди ледь уловні. Так, у пісні п'ятій лише тотожність імен героїнь, подробиця «хата на помості» й мотив солодкорічливих гостей наводять на думку про зв'язок із баладною піснею про «тройзілля», опрацьованою Шевченком («У тієї Катерини»).

При всій самобутності — ідейній, структурній, мовній — Кулішевої поеми закоханий у героях автор не міг не кореспондувати з народним прообразом своєї Богуславки. При цьому він ускладнив психологічне вмотивування її вчинку, наголосив на пругу пристрастей (поцілунок смерті з Левком). Водночас зберіг упізнавані побутово-психологічні контури сюжету, зняв великоднє його прив'язання. Оригінальне співдіє тут із традиційним. До думної фактури текст свідомо наближений у небагатьох моментах. Це опис башти (в думі — темниці), в якій бідні бранці не бачать на небі сонця, проклинання ними Марусі («бодай... ти щастя та долі не мала») та її відповідь («не лайте мене... не кляніть»). Ще — усталена формула «потуречення ради лакомства й панства», що врешті набуває в устах козаків виправдального звучання (провіщенням уходження Марусі в піснетворчість народу). Натомість Куліш збагатив «олітературений» фольклор

прекрасним, у руслі його прийомів створеним, плачем-спомином «старих в'язників» про Україну: «Ой ти краю, наш раю!..». На початку цієї частини він застосував елементи хідної системи віршування (теж і народної), зокрема клаузул-монорим. Тож не випадковим було твердження «Епілогу» про відкритість авторового серця до пісень Орди.

Власні підходи до теми виявив Я. Щоголів. Вірші «Слобожанщини», на які вплинули історичні концепції Д. Яворницького, поїздки поета по козацьких місцях, — емоційно суголосні пісням про зруйнування Січі, культивують народнопісенні прийоми. Наприклад, зображення олюдненої природи співучасницею подій: Дніпро марно шукає «дітей», волю Січі, втілюючи її в імені Байди («Хортиця»). Ідентично з фольклором (з піснею «Ой ще ж не світ» у запису Яворницького) реагує Щоголів на руйнування Січі: «Що наш край веселий віку доживає; Що настиг Текеля Дніпрові пороги; Що скоро погинуть козаки-небоги». Пісенний фінал дає повне злиття з народним несприйняттям завершеності долі Січі («Гей ти, Січе-Січе, нерозумна мати, чом ти не зуміла віку протягати?..»⁹).

Поетова епіка знає й фольклористичне вмотивування кінця Запорожжя. Мова про «народове оповідання» «Барвінкова стінка», що засноване на переказі, записаному автором 1886 р. в Ізюмщині від 70-річного Михайла Пикуля. Заїжджа пані, порушивши звичай, заходить до місцевої козацької церкви. Так віщування про кінець Січі справдилося. Творча самостійність поета в перейманні народної основи виявилася не лише в майстерному звіршуванні фольклорної серцевини. Ще — в етнографічно-красназвачому описові села; щирій молитві колись грізних, а тепер німичних козаків; виявленні доброго знання й майстерному введенні народно-ботанічних реалій (ікона Пречистої прикрашена барвінком, «дзіндзівером», канупером і м'ятою); врешті — в самому витворенні майже передсимволістського настрою неунікності фатальної події.

Представлений у поезії Щоголіва інакший погляд на козацтво молодшого покоління, спростований симпатіями автора і читачів. Онука бачить у дідові-січовику лише легковажного гуляку (поема «Бабусина казка»). Та визначальним залишається погляд старших, що й надає «представницькості» романтично-фольклорному типові запорожця: дівчиною полюбила Василя теперішня бабуся саме за «кипіння серденька» козацького.

Загальнонародна трагедія посиротілого без Запорожжя українства, відчута поетом із такою силою через ціле століття з чвертю, постає й у мові символів — бігу-лету коня, зірваного з вуздечки (це символ нещастя у народних піснях). Відповідає картині кольоропис: кармазинова попона облита чорною кров'ю. Щоголів не переводить, як пізніше Б. Лепкий у вірші 1914 р. «Стоять коні», цей опис у символістсько-апокаліптичне русло. Він залишається в межах фольклорності мотиву (огир-«арабець»—свідок і вісник козацької смерті) та такої ж форми його виразу.

У двотомній академічній історії літератури стверджено «ідеалізацію запорізького козацтва» Щоголівим, «відсутність показу класового розшарування в його середовищі»¹⁰. Перший закид некоректний, бо вірші про козацтво, як і відмираюче чумацтво, «все похоронні, панахидні» (М. Зеров). А «Запорозький марш» (у ньому козаки, все пропивши, рушають у похід по срібло-золото), належить до того романтичного ряду, радше покулішівськи «деідеалізаційного», що й «Бандурист», «Гайдамаки» Л. Боровиковського. Врешті, Щоголів вважав (і писав у листах), що в історії Запорожжя було «багато дикого й неможливого». Щодо другого зауваження, то воно могло б бути правомірним щодо історіографічного дослідження, але не до поезії — миттєвого вибуху ліричного чуття.

Фольклорно-етнографічний контекст останніх «козацьких» творів С. Воробкевича з «Буковинського православного-календаря» на 1889-1891 рр. забезпечується мовностилістичними реаліями (поема «Паволоцький полковник»). Уведені в монологи, зокрема, панотця Шрама, народні фразеологізми відбивають «процес згущення думки» (О. Потебня) й історичної пам'яті народу. Врахування цих вкраплень (народнопісенні зачини, ритмотворче «Ой») у поемі «Іван Орленко» й епічному вірші «Смерть і гріб Б. Хмельницького» дозволяє не випустити з поля зору й дрібніші фольклорні аплікації.

Так козацька тема, висвітлена кожним по-своєму, але за сприяння національного фольклору, набула соціальної, психологічної, філософської, емоційної репрезентативності в поетичному осмисленні минулого України та зв'язків його з сучасним.

На тлі народних повір'їв, переказів

Того ж походження фольклорно-етнографічні одиниці в епічній поезії Щоголіва й Воробкевича, що опосередковують народні повір'я і перекази, слугують уже дещо іншим художнім завданням. Скажімо, в тріо Щоголіва на сюжету з народної «нижчої» міфології уже перше наближення до теми трагічної загибелі, краси і таємничості в «Лоскотарках» (1877) виявило відповідність народним уявленням, смак до рідкісного й барвистого слова. В «Гаївках» (1886) ці українські ельфи, тілесно оконтурені вже не людиноподібно, а зооморфно, здобувають в автора привабливий сенс існування («Ми цариці нешкодливі в царстві дерева і трав!»). Заснована на віруваннях у перетворення потопельниць чи нехрещених дітей у русалок балада «Лоскотарочка» (опубл. 1893) виявила вищу автономність автора. Його трактування вже «не лучиться з народним» (І. Айзеншток). Він не буде твір традиційно — на протистоянні людського та демонологічного світів (лоскотарочка є погубленою «бідною сиротою»). Не наголошує дидактично неминучості покарання за гріх матері-дітозгубниці. На перший план виходить ліризм нереалізованого до зустрічі матері й дочки-русалки великого почуття взаємної любові. Ультраромантичний сюжет про «темну силу» набув під пером Щоголіва міжчасового звучання материнської скорботи. Втілюється вона в довершених образах баладного ліро-драматизму: мати перетворюється на кущ калини над річкою, марно кличе в захистя русалку, а восени поливає воду кривавицею ягід*.

Перспективнішою була щоголівська тенденція «ореалістичнення» прототипів, аніж романтична сталість рис Воробкевичевої балади «Русалка Черемша» (1889), незмінних із часів «Черемської цариці» Ю. Федьковича. Власне, пізніший буковинський поет використав можливості форми повною мірою, опрацював місцевий гуцульський переказ про наслану русалкою смерть у родинно-побутовому ключі. При цьому виявив неабияку вправність у виписуванні колоритних пісенних діалогів легіня й нені, в голосінні матері над сином, у наданні при потребі коломийковому розмірові танцювальної рвучкості.

Ту саму зорієнтованість на засади народного світосприймання й естетики засвідчує романтична балада «Вівчарева полонина» (1893). З поемами й баладами Щоголіва її споріднює місцевий автентичний колорит, топографічно точна локалізація дії (вказівка на могилу Йванка Вівчарика на Вівчаревій полонині в Довгополі), сама форма народної розповіді з апеляцією до слухачів. У той же час від «Лоскотарочки» твір Воробкевича дечим різниться. Зокрема, більшою відповідністю міфологічного персонажа (на цей раз «лісової невістки»-нявки) його умовній характерології. Також гострішим зіткненням двох світів, аж жаским від контрасту ліричної зустрічі героя з лісовою красунею та її страшних наслідків. Обидва поети взяли від романтизму кристалізування крізь призму фольклорного мислення соціальних реалій (Воробкевич), історичної істини (Щоголів). Інші підходи — у віршовому епосі «Слобожанщини», де народ виступає в характерних проявах «старого етнографічного існування» (М. Сумцов). Мова про «Климентові млини», «На полюванні», «Вовкулаку» і «Ніч під Івана Купала» — опрацювання віршем «народових оповідань» чи «казаннів». Щоголів експлуатує знайдені структури. Наприклад композиційні: дії передують обрамлення — топографічні, пейзажні — чи жанрово-побутовий малюнок. Відлунюють у цих творах патріотична гордість за «малу батьківщину», фольклористичний інтерес до краю, де ще не змовкли перекази й пісні дідів

* Нахилена калина — «символ жіночої печалі» (М.Костомаров). Перетворення в кущ є в баладі «Дві сестриці» С.Воробкевича.

і прадідів. Потім виокремлюється тип розповідача-селянина зі Слобожанщини. Це хурщик Панас, який в очікуванні черги до вітряка ділиться з іншими «гулячими» новиною про те, чому здуріли більчани («Климентові млини»). Чернецький машталір Михайло переповів бувальщину про відьму з Журавного просто «з уст» пасічника Кулябчина («На полюванні»). Врешті селянин із «нашої слободи» розповів про спробу господаря Павла спіймати винного в нічному видоюванні корів («Вовкулака»). Така структура містить «переодягання» автора в етнографа-краєзнавця, щоби не вражати новочасну публіку архаїчними сюжетами. Передання ж виражальних функцій розповідачеві говорить, за Зеровим, про відсутність «повного мистецького злиття» поета з народним повір'ям.

У розгортанні сюжету — перипетії зустрічі героя з нечистою силою, подолати яку не вдалося. Розв'язка здебільшого несподівана. Так, поява скарбу в подібні червоного півня збагачує меткого мірошника. Та оскільки скарб «клався» на іншого, той нагло гине. Відтята собаці пучка допомагає розпізнати відьму в Марічці. Зустріч Павла з вовкулакою паралізувала чатувальника до ранку. За цими колізіями — достовірний етнографічно-побутовий антураж, суголосні народним уявленням деталі. Часто вони внесені з фольклористичних збірників. За існуючими підрахунками, більше половини чотиривіршів «Климентових млинів» складають опрацьовані віршем подробиці оповідань про скарби зі збірок П. Чубинського, Б. Грінченка, М. Драгоманова. В «На полюванні» питома вага запозиченого з «відьмацьких» казок зі збірок І. Рудченка й І. Манжури ще більша. Для прикладу: в «Млинах» перенесеними є «правила» поведінки зі скарбом-півнем, аби він розсипався дукатами; міркування Панаса про «заречені» й «строкові» скарби. Балада ж «Вовкулака», фабула якої була записана Щоголівим 1893 р. зі слів кантемирівської селянки (з цих околиць походить основа поеми «Вовкулака» С. Олександрова), інтригує не тільки розвитком подій. Зацікавлює не меншою мірою родинним тлом дії і контрастуванням характерів цікавої жінки і постраждалого чоловіка.

Певне переведення міфо-фольклорних мотивів на реальний ґрунт життя українського села, «матеріалізація» демонологічних персонажів в естетично привабливих формах, колоритна, місцева фактура епічних творів Щоголіва й Воробкевича ще раз вдихнули нове життя в цю традицію фольклорного романтизму.

Спілкування з календарною традицією

Привабливе естетичне осмислення здобула в поетів у другій половині 80-х — у 90-ті рр. календарна побутово-фольклорна традиція. Тут уже джерельний уснопоетичний матеріал входить у вірші більше трансформованим. Прикладом може бути артистичний, напосний ароматом дівочих петрівчаних пісень «переспів з великоруського співу» (Минаєва) «Гаданне-віщування» П. Куліша.

А ось із трьох «Колядок» Щоголіва дві перші відповідають традиційній структурі пісні колядників, зверненої до «пана», «пані» й «панночки-доні», — від «пожажальної» частини («Долі щасливої в господарстві») й до «подарункової». У ній із нечастим у поета м'яким гумором заримовані «пиріжечки», «скибочка сала», «кінчик ковбаски» — порівняй із колядками «А чи дома пан господар» і «Щедрик, ведрик» у запису Манжури. До того ж один із творів, «Місяць виходе...», написано колядковим віршем і завершено традиційним «Святий вечір!». Близькою до «народного світогляду й почуття», за Сумцовим, є й третя колядка «З далекого сходу...». Цей сюжет про прихід «тріє царіє со дари» до немовляти Ісуса, перейнятий народом із біблійних переказів, показує значення фольклоризму для Щоголіва, вміння поєднати різностильні складники народно-національної традиції.

Фольклорно-етнографічний компонент інших віршів Щоголіва, необхідний для відтворення перед- і святкового побуту села, вжитий факультативно, без закріплення за жанром, як-от колядки. Він присутній як народно-релігійна традиція («Під Великдень»), вияв міфологічних вірувань («Клечана неділя»), гумористична придибашка («Масниця»). В цих творах відчутна світоглядно-естетична «потреба» в фольклорі, що виконує, зокрема,

виховну функцію. Найсильнішим є вірш «Суботи Св. Дмитра», заснований на народному звичаї поминати небіжчиків 26 вересня. Не має все-таки рації А. Погрібний у змістовному літературному портреті письменника, пишучи про вірш як вияв консервативності автора, який надавав перевагу могилярній тиші. Консервативність загалом була властива Щоголові, та й підстави прагнути могильної тиші в нього були (смерть дітей). Проте кваліфікувати цей понуро-величний твір варт як гуманне слово на захист права мертвих на пам'ять про них, «мессу де профундіс» (М. Сумцов).

Ясні і прості вірші «Великдень», «На Купала», «Сорок святих» і «Теплого Олекси» І. Манжури, побудовані на матеріалі традиційного побуту, показують і йому властивий інтерес до етнографічних тем. Проте акценти при їх опрацюванні в реаліста дещо інші (вболівання над людським лихом, співчуття недолі сироти, дівчини, матері).

По канві народної лірики

Високо оцінюючи роль фольклорного мелосу в розвитку літературної лірики, П. Куліш свідомо творив у душі й на основі традиційних прийомів української народної пісні. Так, її образність, стилістику та ритмомелодіку досконало опановано в наскрізь «відфольклорному» вірші «Серце моє тихе...», де розгортається мотив жіночої неволі в заміжжі за нелюбом. Безсторонність, зумовлена повною неприсутністю автора, вкупі зі сповідальною щирістю героїні-оповідачки дозволяють їй передати горе глибоко й сильно. Зіставний із пісенними віршами Шевченка (типу «Ой одна я, одна...»), ліро-драматичний психологізм Кулішевих строф бере початок від пісенного настроєвого образу («Ой про що я народилась, бідна, нещаслива?» та ін.). Структура заключної строфи співвідносна з духом «жіночих псалмів», із поетикою народної балади про Лимерівну. Пор.:

<i>«Ой не хочу жити,-</i>	<i>«Лучче ж мені, мати,</i>
<i>Нелюбу годити!</i>	<i>гіркий полин пити,</i>
<i>Лучче тобі, моє серце,</i>	<i>Аніж мені, мати,</i>
<i>На ножі кипіти...»</i>	<i>із нелюбом жити»¹¹.</i>
<i>(«Серце моє тихе...»)</i>	

Опертя на народну поезію з самостійним до неї ставленням притаманне й віршам Щоголіва «Рута», «Серденько». Вони, разом із пісенними мініатюрами «Ворскла», дозволяють заперечити думку Сумцова про майже повне відкинення поетом народної пісні. Так, вплив на «Руту» жіночого любовного мелосу виявився в розробці традиційної символіки квітів, ритмомелодійної канви шумки. Крайці «пісні Щоголіва не стилізація, й не наслідування народних пісень, а наслідок проникнення в дух народної поезії, особливості художнього мислення народних співців. Не випадково деякі з цих віршів стали народними піснями»¹², популярними за життя поета («Черевички», «Пряха», «Казаночок»). Сам він пишався, що ці артистичні твори, тонко виконані на фольклорному матеріалі, прорубували, згідно М. Петрова, вікно «в інтелігентні покої» українській пісні.

Вірші про кохання стали набутком Щоголіва й української лірики. Зокрема, завдяки майстерній співдії позафольклорних і належних до народної поезії зображально-виражальних засобів. Найбільш тонко виконані серед них — виразна в ліричному психологізмі, по-дівочому цнотлива й ніжна «Пряха» (в її фольклорно-пестливих димінутивах зливаються ласкавість дівчини до «сокола» й замилювання митця зображуванім). Це й містка «чудова лірична мініатюра внародно-пісенному стилі» (А. Каспрук) «Серденько», драматична апологія почуття «Чом не дали долі», мелодійна «Рута». Всі вони засвідчують справедливість Кулішевих характеристик: «...переймає він голос народної пісні, і з пісні бере основу свого компонування... як поет правдивий, а не підспівувач, має він у своєму голосі щось праведно своє,—якусь власну повагу й красу, котрої ні в пісні народній не покажеш, ні в Шевченкових віршах не догледити; не чужебо добро, він собі присвоїв, а своїм власним даром нас чарує»¹³.

Мистецьки найвартісніша в збірці «Над Прутом» (1901) Воробкевича лірично-пісенна її частина показує багатство ремінесценцій і парафраз народної пісенності в 60—70-ті рр. Та й у віршах наступних десятиріч «спеціально вишукувати їх не доводиться» (В.Лесин – О. Романець). Так, безпосереднім є фольклоризм поезії «При потоці явір» на популярний у народній і літературній ліриці мотив загибелі рекрута на чужині (див. хоча б записану Я. Головацьким, а згодом О. Маковесом пісню «Ой мала вдова одного сина»). Видається, що вірш є не «прямим наслідуванням» (Лесин – Романець) народної пісні, а деталізованою розробкою на основі узгодження варіативності. Пор.:

При потоці явір,

.....

Низько похилився,

Кучерявий хлопець

*Тяжко зажурився*¹⁴.

Да стоїть явір над водою, в воду похилився,

*На козака пригодонька — козак зажурився*¹⁵.

Стоїть явір над водою, в воду похилився,

*На вахцимбрі сидить жовняр, дуже зажурився*¹⁶.

У Воробкевича рекрутська тема з'являється в останніх строфах, тож можна припустити: він, фольклорист і професор музики, узгляднив варіанти пісні, сполучив їх не механічно.

З традиціями поезії та народної лірики пов'язаний цикл «Думки» Воробкевича (включив 54 вірші різних років). Типовим є зразок поетового фольклоризму «Щебетушко ти маленька...» (1892). Наспівний вірш на любовну тему — нескладна мовностилістична композиція, в якій переживання героя розкриваються в потрійному (народна числова символіка) звертанні до сил природи. Зіставними з фольклорними є символічні образи, пряма апеляція до природи, самі персонажі (ширий хлопець і чорноброва стали вже кліше) й чинники мелодійної виразності: симетрія однотипних строф, синтаксичні паралелізми й анафори. Відчуваючи небезпеку самоповторів, лірик модифікував каталектикою неодноразово використований (думки I — III, V, VIII, XII — XIV) коломийковий вірш.

Романс «Дівчино чорноброва...» (1889) і пісня «Клонить вітер всі тополі...» (1890) музично-мелодійно висловлюють почуття широкого емоційного спектру, від кохання до жалю й розпуки. При цьому кожна строфа першого твору, будучи завершеним кільцем, відбиває сповідь закоханого наче колінами-повторами троїстих музик (рядки 1 і 2 — 7 і 8; 9, 10 — 15, 16; 17, 18 — 23 і 24). Інверсивність словосполучень, пісенне «ой» у зачинах, постійні епітети, мотив зраненого людським серцем — все це споріднює думку XXV з народнопісенною і напівфольклорною романсовою образністю. Пісня яскраво показує, наскільки глибоко опанував Воробкевич прийоми народного мелосу і як невимушено органічно творив у його дусі. Хоча, скажімо, зачин думки XXVI не має дослівних паралелей серед пісенних текстів, однак збудовано його за відповідними фольклорними моделями. У наступних рядках зачинна сугестія першої строфи конкретизується: це тужить лірична героїня, коханий якої, по-народному означений «мій соколик», загинув у поході в «чужиноньку». Рядок за рядком, як і в попередніх віршах, розкривається етична краса ліричних персонажів, увиразнюється їхня вірність, глибина почуття, фізична і духовна привабливість, що вповні відповідає народному національному ідеалу.

Часом, ведений вигином народної думки, поет не досягав мистецької єдності інгредієнтів, хоча традиції не руйнував (думка XXXIV: герой шукає долі в чужині над Нілом: «Чи не заснула... У пірамідах там?»). Та в цілому аранжування Воробкевичем-поетом і композитором фольклорної пісенності посилювало її аромат. Тим-то, писав О. Маковей, «його пісні були загально знані... його поезії і пісні будили любов і до всього народу, і до тіснішої вітчизни, Буковини, скріпляли духа земляків в тяжчі часи»¹⁷.

Індивідуальні особливості фольклоризму

Специфіку фольклорно-творчих зв'язків «запізнілих» романтиків розкривають й особливі форми цієї співдії, індивідуальні її вияви. А саме позасюжетні компоненти «Дзвону»: Кулішеві заголовки, мотто й примітки. Так, назва й мотто вірша «Яке нам діло до того?» взяті з німецької народної пісні. Відштовхуючися від її рядків, поет образно формулює філософію хутірної відстороненості, байдужості (дещо, (видається, награної) до подій і людей, за межами його Фернея–Мотронівки. В посланні ж «До підкарпатних земляків» Куліш-фольклорист виявляється не в тексті чи мотто, а в примітках. Четверта частина його історіософських розмислів має посилання, що виявляє солідарність поета з оцінками діяльності Хмельницького і Мазепи в деяких народних піснях. Маємо в них гострий осуд, навіть прокляття: першого за «ясирну данину ворогові християнства» та другого за спілку зі шведом проти «восточного царя». Час уніс суттєві корективи в фольклорну оцінку Мазепи. Сам же принцип дописування чи заперечування оригінальним текстом літературного чи народного мотто виявився в українській поезії плідним, що засвідчила творчість Лесі Українки, А. Кримського, В. Щурата, М. Філянського та ін.

Властива поезії Куліша й тенденція до власних філософських («Маруся Богуславка») й емоційних висвітлень народного епосу. В дедикації «Козарлюзі Лободі...» — не ремінісценція з пісні про Байду (так стверджено в примітках до двотомника), а емоційне переосмислення мотиву в постбайронічному дусі «Хіба піти з нудьги на Чорне море, Щоб на гаках по-байдинській сконать». Цікаво, що такий стан психологічно вмотивовують, між іншим, апліковані та своєрідно паспортизовані пісенні рядки з репертуару Кулішевого приятеля О. Вересая: «Чортма на світі правди, от що горе! Її, мовляв той старець, «не зіскать» (пісня про правду ввійшла до другого тому «Записок о Южной Руси»).

Певну аналогію до згаданої тенденції виявляє натурфілософська притча Щоголіва «Три дороги» (1894) «позафольклорного» письма, в якій автор дав індивідуальну інтерпретацію теми. Її зачин (шукання дороги до долі) та розвиток «впадають» у казково-билинні джерела: «Шлях у трируччє далеко побіг... Думаю: як би щасливу дорогу Вибрати з трьох, Що лягли по пологу?». Персонаж Щоголіва, на відміну від фольклорного прообразу (той обирає найтяжчий шлях) і героя «Білих ночей» російського поета Мінського (син часу, той на вибір узагалі не зважається і засинає), проходить по черзі всі дороги. Середня з них, найважча, прочитується як зимовий шлях старості...

Несподіваною для архіпресвітера-ставрофора гранню розкривається Воробкевич у низці гумористичних віршів про епікурейські почуття до «любки в обручах, Рибочки дубової», тобто бочки з міцними напоями. Ліричні суб'єкти творів із лейтмотивом «веселіє пити» — простолюд, небайдужий до пугаря і «фляшки» («Лік на похмілля», «Дай, шинкарочко, вина!»), чорноризні «чопові брати» («Що будете пити, браття?», «Монастир»), які вільнодумно змінюють акафісти і тропарі на застольні пісні, та не зрікаються надії потрапити по смерті на небо. Щоправда, «героя» жарту «Тут нема для тебе місця...» Заливайка (на Західній Україні це прозивне ім'я пияка, біографію якого звіршували І. Наумович і Д. Вінцковський) спершу на небо не пускають. Названі вірші цікаві в плані внутрішньолітературної передачі (від пісень літературного походження типу «Як засядем, браття, коло чари» Ю. Федьковича й співомовок С. Руданського) питомих фольклорних зерен творчості дяків-пиворізів і «пияцьких» пісень.

Повнота фольклорного світу Куліша включає переклади та переспіви «чужоземних співів» (зб. «Позичена кобза», 1897) — складники творчої концепції. Компонуючи книжку, поет-перекладач згуртував у «первий виступець» вірші та балади Гете і Шіллера про співців і народну пісню. Відтворюючи романтично-фольклорні балади Гете, «великоруські співи» Кольцова, Нікітіна й Минаєва, віднаходив для німецької і російської народнопоетичної образності влучні українські відповідники з тієї ж палітри.

Таким чином, «запізнілі» українські романтики спілкувались із уснопоетичною

творчістю розмаїто й щедро, на багатьох рівнях — від архітектоніки, характерології і до ритмомелодики, тропів. Фольклорно-етнографічний контекст їхньої ліричної й епічної поезії став з'єднувальною ланкою між літературно-фольклорним діалогом доби романтизму й аналогічним феноменом кінця століття. Не нівелюючи особливостей образного мислення кожного поета, діалог виявив властиві їм підходи. Якщо в пізніх С. Воробкевича й особливо П. Куліша переважають трансформаційні процеси, то Я. Щоголів орієнтований на збереження «одиниць» фольклору у близькому до протомоделей вигляді.

ХУДОЖНЄ ЗАСВОЄННЯ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ В ПОЕЗІЇ РЕАЛІСТІВ

Гуманізм українського письменства, його національно-народний характер у кінці XIX ст. значною мірою визначався творчою діяльністю старшої і молодшої генерації письменників могутнього реалістичного табору, що поставили хист на службу національного й соціального самоусвідомлення народу, боротьбі за його кращу долю. Глибокий інтерес до народних культури й світосприймання, увага до нових явищ народного життя виявились і в їхній поезії. Вона відбила глибинну обізнаність із побутом (у тому числі соціально невлаштованих низів — у Манжури та ін.), звичаями, різномірними виявами етноментальності. Все це було не лише предметом вивчення, а й джерелом і стимулом художньої творчості, давало цінний матеріал для розуміння не лише авторського, а й народного світогляду. Сам життєвий матеріал нерідко диктував шляхи і способи триваючого літературно-фольклорного спілкування, а «нова енергійна дикція» реалістів-«народників» сприяла доланню псевдошевченківських шаблонів й епігонського стереотипного фольклоризму. Співвіднівши традицію цього спілкування з конкретними потребами літератури (як це зробив П. Грабовський у статті «Дещо про творчість поетичну»), реалісти визначили цим і межі його дієвого використання, естетичні можливості — чи не передусім у набутті письменством національного колориту невідомої народності. Нарешті, в добу реалізму остаточно сформувався і широко розповсюдився тип поета, зростлого в кліматі фольклоризму. Це виходець із народу (чи бодай пов'язаний багатьма ланками з його життям), збирач, публікатор, носій, а то й дослідник народної творчості, її літературний інтерпретатор. Дехто, як-от П. Думка, взагалі будує творчі засади на основі фольклорних; для інших, наприклад І. Манжури, розмаїте спілкування зі словесністю народу становить основу і мало не смисл життя.

Ще юнаком припав до чистих Кастаньольських джерел українського фольклору **Михайло Старицький**. Вважав його, поряд із сербським, особливо багатим (передмова до перекладу «Сербських народних дум і пісень»). Під впливом Кулішевих двотомних «Записок...» і творів Шевченка почав збирати, разом із М. Лисенком, зразки пісенності народу. Осмислював фольклорні пласти як поет із 60-х до початку 90-х рр. У ліриці й віршовому епосі звертався до цих джерел спорадично, порівнюючи з прозою чи драматургією, що не дозволяє вести мову про еволюцію його поетичного фольклоризму.

Подібно до Старицького прилучившись до народної стихії з юних літ, **Олена Пчілка** з дому Драгоманових прищепила і своїм дітям любов до українського фольклору. Записування різних його творів (від народних ігор до «спотиканок»), створення розвідок (про українські народні орнаменти на вишивках, тканинах і писанках, про колядки, легенди-новотвори, про селянське малювання на стінах тощо) поєднувала з принагідним олітературенням фольклорних архетипів.

Суттєво збагатив вищеназване явище **Іван Манжура**, один із наших «найбільш значних фольклористів» (М. Сумцов). Ще підлітком, «...ходячи по шинках і живучи серед п'яного люду, багато чув казок і пісень зі старого українського побуту, внаслідок чого і

став фольклористом. Народна поезія, що виливається з народних сердець, знайшла нарешті свого виразника»¹⁸. Він провадив багатоплідну збирацьку діяльність, публікував матеріали. Манжура — тип поета-фольклориста, якому етнографічна діяльність і сам її об'єкт давали постійні творчі імпульси.

Нарешті, останній із значніших реалістів-«народників» старшої генерації, **Панас Мирний**, разом із братами Іваном і Лукою був діяльним збирачем народної поезії на Полтавщині й Чернігівщині, особливо в 60—70-ті рр. Велика кількість написаних ним віршів (понад 700), значність затрачених на них зусиль, добрий художній рівень кращих із них, як і тяглість фольклорних інспірацій, зумовлюють доцільність звертання до цієї спадщини письменника.

Тема України

Ідейні настанови поета-громадянина М. Старицького розкрилися ще в 70-ті рр. у «Поклику до братів слов'ян». Це переробка «Пісні київського слов'янина» Драгоманова на «голос» пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди» з ідеєю слов'янського єднання й турботою про ширення «думи славутньої», а не «лакейських куплетів», «мови співочої». Вже в цьому зразку ораторського стилю лірики Старицького закладено підвалини головного образу його творчості — України. Як і Куліш, який не обмежився «малою батьківщиною» Єсманщиною і дав масштабно-історичний образ усїєї України, та на відміну від співців «красної Буковини» та рідного Охтирського кутка (ще — Запорожжя) Воробкевича і Щоголева, Старицький витворив різноаспектний, але цільний образ «рідної нени».

Спершу він, внутрішньо споріднений із народнописенним та шевченківським, розкрився в ланці «батьківщина — природа» («Ждання», «В садку», «Думка»). Потім — оголено-реалістичними подробицями народної недолі («Весна»), тужливими акордами кобзарської пісні, підпорядкованими виразу враженого соціальною нерівністю і національним безправ'ям почуття патріота («Нема правди»). Вивершується тема України в Старицького вже на початку 900-х рр. у віршах різного стилю, але так чи так забарвлених у фольклорні тони. У прощальній «сповіді» «Всьому кінець... Надії вже нема...» (1903) відлунує манера народних голосінь: «Прощайте ж ви, ріднесенькі краї...»¹⁹. Змістова гармонізація виявилась у прощенні «колишнім супостатам», зрадникам-друзям. В особливій ліро-музичній формі «Кантати на честь і славу М.Лисенку» (1903) тема України пов'язана з постаттю «батька української музики». У творі співдіють музичні й словесні засоби літературного та відфольклорного походження: спів (хоровий і соло) із лейтмотивними образами України без долі до появи бояна та України, яка спила «живущої води» з початком його діяльності. Культурологічний пафос переріс у модифіковане «славословіє» співцеві й Україні. Так кобзарсько-думні стиль, інтонації стали відповідними майстерному пов'язанню мотиву з сучасним Батьківщини та її культури.

Олена Пчілка-лірик підійшла до теми України через студію народної пісенності, художньо досліджуючи переломлення історії українців у їхніх піснях. Спостереження фольклористики й образні узагальнення поетки поєдналися в мініатюрі «Пісні минулого». На «проречистих скрижалях» народних пісень авторка прочитала людські надії і жалі, заповіти «ватагів із могили». Фінал засобами анафори і каталектики вирізняє, немов заключний акорд ударних інструментів ув оркестровій партії, таку транспозицію:

*Та речі в пустині німій гомонять,
Та люди живії мовчать!*²⁰

До згаданих творів Старицького й Олени Пчілки тематично та студіюванням народної пісні прилягає «Привіт нашому славному боянові Миколі Віталійовичу Лисенкові...» Панаса Мирного. Походження української пісні, цього «зітхання тяжкого», «молитви безталання та горя», поет з'ясовує так: зародилась вона на втіху втікачів від гіркої неволі, «сіром тих безродних»; виростала не на бенкетах в ясных палатах, «а на диких степах, у

кривавих боях». Причини журливості пісні Панас Мирний пояснив тим, що вона присипляла в нужді сина кріпачки, нею «сушила серце» дочка кріпака. Співали ж її «то сліпі кобзарі, то бездольні діти неволі»²¹. Володіючи станом речей, поет гірко констатує (подібно до фольклористів від Лукашевича й до Кропивницького і Грінченка) занепад рідної пісні, її забуття в рідному краї. На думку автора, в тому, власне, й полягає значення Лисенка, що він пройнявся її «криком тяжкого болю», «завів у ноти» і дав друге життя.

Мотив любові до України й до народних пісень оригінально вирішено в поетичній інтроспекції «Перед блакитним морем» Олени Пчілки. Несподівано почута новітньою таврійською Іфігенією (пор. із сценою «Іфігенія в Тавріді» Лесі Українки) баркарола виконує тут функцію своєрідного коду. Протиставлення їй пісень хутора дозволяє вибудувати ностальгійний образ рідного краю, такий національно виразний, пісенно-елегійний. Текст не дає підстав уважати баркаролу, як її означає Н. Вишневська, веселою. Та й пісня ця, впроваджена венеційськими човнярами,— мрійливо-лірична, спокійна, як ритм весел і плюскіт хвиль. Добре відчуваючи специфіку жанру, поетеса будує антитезу не на основі «весела» — «смутна», а «чужа, несхожа баркарола» — «рідні пісні хутора».

Такий же не «народницько»-вболівальний, у порівнянні з Панасом Мирним, а філософський підхід плідно реалізує авторка «Думок-мережанок» в оригінальному осмисленні «думних» прообразів. Її розлога медитація «Перед морем» показує, яким складним, опосередкованим міг бути фольклоризм лірики Олени Пчілки. Розпочато вірш у ключі марини. Опісля за принципом аналогії (вітрило — «давнє човенце» аргонавтів чи й запорожців) думка переводиться в історіософський план. Від сумніву в корисливості названих мореплавців поетка приходиться до переконання: «Гнала їх давня людська мрія; Мрія поміряти силу людську, Силу одважного духа й стихії», врешті до неоромантичного утвердження відважної мрії, сили волі. Міркування ліричної героїні кристалізується при цьому на матеріалі міфо-фольклорному. Так, сюжетотворчим началом твору є реалії античного міфу про плавання «Арго» «за руном, за скарбом злотистим» до берегів Колхіди. Той самий Понт Евксинський, який вабив аргонавтів, закипав пізніше бурунами за козацькими чайками. Тут поетеса доречно і невимушено користується зі зображально-виражальних засобів кобзарських дум про морські походи запорожців на турка. Вона безпосередньо контактує в тексті з думою про Олексія Поповича, що надає викладові архетипної глибини: «В бурю-негоду байдак той крутився В бурю на морі, як з лицарів славних Кожний ласкавому Богу молився, каюся в справах таємних і явних».

Головний предмет лірики І.Манжури, «типового «народника» (І. Липа), автора збірки «ископаемого этнографического богатства» (М.Сумцов) «Степові думи та співи», — народне життя України в різних його виявах. Зокрема в історіях людей, «недолею стрітих», що їх він освітлює з позицій демократа, з уболіванням і любов'ю. «Не хрещатим барвіночком, Не запашим василечком» (дослівно це символи з записаної автором пісні «Ой не стій, вербо, над водою») процвітає життя персонажів Манжури. «Лихе горе та бідонька, Мов гірка та лебідонька», проймає його змалку. Заробітчани, бурлаки, босяки — не тільки герої, а й іпостась автора. Це зближує їхні долі. І підстави для цього були — адже авторові, з одного боку, й «виконавцеві» «Босяцької пісні» з іншого, доводилося вік «потирати Вугли в чужих хатах» чи «засідати у порогах З десятої чарки». Крім автобіографічності, мислення поета у «Бурлаці», «Босяцькій пісні», «Бурлаковій могилі», «Пісні (В личаках в'язових...)» визначив інтертекстуальний вплив записаних Манжурою пісень. Ступінь близькості при цьому інколи вражає:

<i>«Ой чого ж мені та журитися.</i>	<i>«Чого мені журитися?</i>
<i>Якої неволі?</i>	<i>Якая подоба?</i>
<i>Що я зроду добра не згадаю,</i>
<i>А горя доволі.</i>	<i>Що добра я не згадаю,</i>
<i>Хіба ж в мене та малі діти,</i>	<i>А горя доволі?</i>

Якої нетечі?»²²

*Чого мені журитися?
Якої нетечі?»
(«Чого мені журитися...»)*

При цьому вірш має багато художніх подробиць, відсутніх у пісні, записаній Манжурою у с. Олексіївці. Та й має пісня вісім рядків, а вірш — тридцять шість. Так що можна ствердити: спершу поет дотримувався народнопоетичної теми, дещо модифікуючи (в тому числі метрично) ліричну народну традицію.

Спільні настрої, мотиви — й у записаній Манжурою пісні «Ой забіліли сніги» і його «Бурлаковій могилі». Похорон товаришами бурлацького білого тіла край зеленого байраку — реалії теми, внесеної з історичних пісень і козацьких дум. Зіставлення текстів, на цей раз дальших, дає підстави говорити вже не про розвиток пісенної теми, а про творення в душі українського мелосу на основі засвоєння традиційних прийомів фольклору.

Винятком серед елегійних віршів (цікаво, що саме за таке звучання сам Манжура критикував Надсона) про недолу простолуду є «Бурлака». В перших двох строфах портретною («Наопашці свита», «шапка стара, драна. Набакир ізбита» — дещо нагадує козака Голоту чи Хвеська Андибера) і прямою авторською характеристиками («...співає — степ-лунає, Нема йому й горя») поет виліплює вольову й енергійну постать антагоніста «дук-срібляників», сповненого почуття корпоративної гордості (рядки 13—16). У цьому контексті не випадковим сприймається відсилання героя до «стародавньої козацької нени». Манжурина-бо концепція бурлаки спадкоємно виводить його родовід від козаків.

За взаємодії ліричних переживань, зумовлених «монодрамами» скривджених дівчат-біднячок, закинутих на чужину людей, і таких же споріднених із фольклором лексичних і стилістичних засобів оформлюється й гурт віршів поза збірками. Так, «Пісня» («Прилучила калинонька...») з притаманним Манжурі тонким ліризмом сердечних переживань фольклорного типу художньо об'єктивовано відтворила історію зради. Висловлену по-пісенному сильно й лаконічно трагедію дівчини («Збудували дівчиноньці Дубовую хату...») увиразнила драматична еволюція наскрізного паралелізму «калинонька — дівчинонька», нетотожність прямого й переносного значень. Щира сповідальність вислову в оболонці народнопісенного стилю, соціальний напрям притаманні сентиментальному віршеві «Я розмаю лиху самотиноньку...», романтичному «Прощай, крайнонько рідненька...», болісно самоіронічному «Ой чом мені, молодому» і реалістичній «Билиці». Фольклористична думка Манжури, зосереджена на причинах народного лиха, виставляє самодержавство та панство винуватцем страждання українського народу (етнографічні розвідки «Запорожское расхищение», «Панщина в песнях й молитве»).

Епічний поет Старицький, утілюючи тему України, постійно вибудовує контрастні протиставлення «козацька волелюбна батьківщина» — «пригнічена, уярмлена царями». Так, у присвяченій дочці й співавторці Людмилі баладі «Гетьман» (1902) ужито ті ж романтичні прийоми умовності, що й у «За байраком байрак...» Шевченка чи «Великих роковинах» Франка. Вони підпорядковані сюжетиті народного епосу про те, що герої, видатні історичні особи не гинуть, а в потайних печерах* чекають слушного часу. Ці прийоми і мотиви підпорядковано реалістичному гіркому аналізу стану України. В його оцінках зливаються воедино закличні інтонації автора й погляд Хмельницького, який прагне спокутувати власні провини. Вступаючи в полеміку з офіційною історіографією, проте в згоді з творами фольклору поет ставить на карб Богданові змиття України кров'ю, стиснення її «ще гіршим ярмом», запродавця голоти старшині.

Романтично-фольклорні аксесуари становлять поширене обрамлення балади. На початку це динамічна картина, як «У ніч водохресну тайничу» хтось гонить ясногровим конем просто по «хвилях холодних» Дніпра. Та, врешті, не дочекавшись в «скруті-розраді» підтримки, мчить назад у печеру з криком когута. В душі народної епіки

* На подільській легенді про закляту печеру основана однойменна повість Старицького.

зображені «білий змії-кінь» і його вершник-гетьман. Серцевину твору становлять картини скремнілої від туги України. Гетьмана не радує «Америки новей звезда», що її бачив над українськими степами Блок, бо їхні простори переорали залізниці. В антитезі «пишнота» — «гірше обдерта голота», що концентровано продовжила звинувачувальні інтонації «За лихими владарями» чи «Ниви», виразне вболівання демократа за гнобленими пасинками степу. Воно діяльне, як натура поета у Франковій дефініції. Недаремно ж гетьман «звє голоту повстати», не гнути «перед катом спина...».

«Поет уміє відтінити картини народної недолі, пов'язати їх з образом рідного краю, багаті традиції якого криються в народній творчості...»²³. Алегорія «Борвій» (1902) доповнює цю думку новою гранню. Для передачі передреволюційної ситуації тут опосередковано мотиви і поетику соціальних пісень (четвертий—п'ятий строфоїд). Характеристична функція фольклорних інгредієнтів реалізується в межах протиставного зіставлення. «Багатирщики» зачинаються по «хороминах» — «Жаль їм злинути з світу ласого, Від утіх-розкош...». А сіромі байдуже, життя дало їй лише «нуждоньку». Колоритна виразність мови народного розповідача, крізь призму світобачення якого малюються події, здобуває в кінці оптимістичне значення «надіянки»:

*Не журіться ж, ген, бідарі мої,—
Горобина ніч — вам не мачуха.*

Ідея сили народу і його синів, романтизованих богатирів духа в Старицького, провідна в героїко-патріотичній поемі про битву під Берестечком «Morituri» («Роковані на смерть», 1903). Фольклоризм твору, як і балади «Ренегат» Манжури, зводиться до синтаксичних (епічний зачин 2-ї частини), фразеологічних (колоритні прямомовні вирази типу «Раз мати родила, не двічі й вмирать») і ритмотворчих засобів. Нетрадиційна сучасна постпозиція поеми віддзеркалила погляд автора на Хмельниччину як битву «двох рідних сімей» із-за кривд, виявила переживання за нащадків на чужому полі, навіть висловила співчуття польським «панам-королям», поневоленим на їхній землі.

Видові прикмети історичної поеми Олени Пчілки після патріотично-гуманної поеми 1883 р. «Козачка Олена», в якій місцями стилізувалися народні пісні, змінилися в «Орловому гнізді» у бік посилення власне історичної фактури. Подібно до поем М. Старицького, М. Чернявського на теми з історичного минулого України, у новому творі Олени Пчілки про постать і добу Петра Дорошенка немає принципової залежності від фольклору. Часто він фігурує в «Орловому гнізді» як атрибут відображуваного, супутня, часом і посутня, ознака, що фіксується в силу дотримання принципів об'єктивного зображення. Вона витворює історичний і національний колорит, як-от поетичний опис українського жіночого одягу за Гетьманщини. Крім того, фольклоризми виконують коментативну (авторка вводить об'єктивуюче-філософський народний погляд для узагальнення подій: так, безславний кінець Брюховецького супроводжує коментар про злу господарю «хвортуну-хуртовину») й експресивну функції (пісенні рефлексії Дорошенка в Московщині про «з клен-дерева труну»). Ліро-епос, як і лірика (філософський вірш «Розважання-забування» та ін.) Олени Пчілки виявляє: вона залюбки культивувала типові народнопісенні зачини. В поемі вони — пейзажно-«передчуваючі».

Тож заслугою згаданих поетів є те, що в їхній ліричній і епічній поезії розкривається просторовий і часовий континуум України, історичні змагання народу в минулому та пробудження його, пограбованого й обездоленого, до продовження боротьби у ХХ ст.

У спектрі фольклорних лірики й епосу

Фольклорний досвід сягав і негромадської поезії М. Старицького, Олени Пчілки, І. Манжури, Панаса Мирного. Знаменитий романс «Виклик» і камерного звучання вірші Старицького ще 1870—1889 рр. («Чом не весел, мій собою...», «Ох, і де ти, зіронько...», «Туман хвилями лягає...», «Грицю, Грицю! Йди до тину...») показують: поет «вдало

використовує художнє багатство народної пісенної творчості, не стилізує свої вірші під народну пісню, а вводять органічно в свої твори елементи народної поетики»²⁴. Це амебейно-кумулятивна структура діалогу з Грицем (у ньому героїня здобуває прихильність байдужого до неї хлопця скаргами на сколену ногу, спухле плече, палаючу щічку тощо), традиційні тропи (вподібнення «дівчини вірної» «зіроньці та вечірній»).

Гаптуючи по фольклорній канві збірки 1886 р. «Думки-мережанки», Олена Пчілка вдавалася до засобів народнопісенної палітри. Це прямі звертання до об'єктів природи, фольклорно-ліричних «загальних місць» (у «Волинських спогадах»: «Ти, Случе іриста!...», гай-«зелен розмай» та ін.), культивування поетики веснянок, весільних і козацьких пісень у таких частинах поеми «Козачка Олена», як «Весна-красна», «Весілля» і «Хустина», а також казок: для розвитку теми (у байці «Найкращі діти»), іронічного переосмислення мотиву («яйця-райця» в байці «Дві зваги й дві слави»). Разом із тим лірична поезія Олени Пчілки вигідно відрізнялася від пересічних зразків «народницької» фольклорності вищим художнім і інтелектуальним рівнем, соціальним критицизмом і «європейськістю». Про це, зокрема, говорять вірші «На спогад Шубертової серенади» і «Хатне багаття». Мрійливо-чаруючі звуки музичного шедевр (тотожність мотивів і образів, ритмомелодійний малюнок першого з віршів підводять до думки: тут передано незатерте враження від серенади «Ти несись, мій спів, з мольбою» на слова Г.Гейне, популярну на Україні у переспіві В. Александрова) силою сугестії нав'яли авторці картини української природи. Осяяна місяцем, вона оживає, гідна пензля Куїнджі.

Поезія «Хатне багаття» оформилась як діалогізований монолог пана, котрий лагідно дорікає «дружиноньці милій» за вихід до гостя у народному вбранні. Господар розкривається й у наступному зауваженні: він уважає недобрим тоном, коли б малятко втішно проспівало між людьми народну пісеньку, проказало казку чи й назвало його пестливо «татком». Вірш прочитується як неприйняття Оленою Пчілкою українства «для хатнього вжитку», як критика полохливих «українофілів».

Коли в «Думках-мережанках» принцип творчого спілкування з фольклором був більш-менш постійним, то у поезіях поза збірками 1886—1913 рр. таке контактування було спорадичним. Можливо, тому, що лірика не була в той час основним видом творчої діяльності Олени Пчілки. Щось подібне спостерігається й у Манжури: в новій збірці «Над Дніпром» (підготована 1889 р., з цензурних причин тоді не вийшла) фольклорне слово менш активне. Причина, можливо, в тому, що поет частіше торкав у ній, за його визнанням О. Потебні, тему не чисто народну, а ту, де є інтелігентське почуття. Все ж і лірика «Над Дніпром» говорить якщо не про розвиток фольклоризму (для цього дві збірки надто синхронні), то про продовження вже віднайдених форм роботи з народною поезією.

Так, цілковите оволодіння формою і духом народної календарної пісенності показують «Обжинки» Манжури, перейняті вірністю усталеним хліборобським традиціям, поезією вільної праці. Передавши виражальні функції персонажам, від архітектоніки до деталей дотримуючись особливостей пісенних моделей, автор досягнув «фольклорної» автентичності вірша. Справді, мотив закінчення роботи на ниві немов зітканий із образних народнопоетичних компонентів. «Золотє жито» покосили, вже й «покопили» — відповідає жнивварським пісням «Ой чие то поле» в запису І. Білика («І жито пожали, і в копи поклали»), «Гочиняй, панойку, ворота...» Лесі Українки. Так само — згадування року наступного, від якого сподіваються не меншого врожаю, вітання «хазяїна», радого на свій «виноград» (пор. із записаною Лесею Українкою піснею «Ой наш господар бардзо рад, Що на полі є виноград...»). Нарешті, мотив частування женців належать до наскрізних у косарських піснях. Відбито в них і утому хліборобів від тяжкої праці (пор. із піснями «Ой ясно, ясно, де ясно сонце сходить...», «Маяло житечко, маяло...» в записах Лесі Українки). Отже, вірш «Обжинки» є результатом органічного свідомого творення поета у згоді зі світосприйманням українського народу та в дусі його уснопоетичної традиції.

Поряд із контактуванням на рівні мотивно-образному, взаємодія з фольклором

відіграла в ліриці Олени Пчілки й І. Манжури певну жанротворчу роль. Вірш поетки «Люлі, люлі...» стоїть далі від «Няньчиної пісні» Куліша. Звернена до хутірної Евтерпи, ця поезія паралельно прославляє весну, згадує чумаків із козаками та заспіває «котками» немовлят. Колискова ж Олени Пчілки перейняла від архетипів магіку оберігальної дії материної пісні, маєстатично піднесла самовідданість годівниці. В цьому полягає інтертекстуальна близькість із не зовсім вдалою колисковою Щоголіва під назвою «Баю-баю» (див. рядки 5—6, 9—12 у поетки — і 9—12, 27—28 у лірика). Колискова Пчілки підноситься над іншими зразками як апофеоз самовідданого материнського почуття.

Відгомони записаних Манжурою пісень звучать у написаній за народними мотивами «Веснянці». Стрижем твору є антифонний паралелізм доль дівчини і калини. Йому підпорядкована система фольклорних за походженням «ходів» — від образності до симетрії діалогічної форми й анафори, пов'язаної із наскрізним образом краси. Все це об'єктивує почуття неминучої втрати героїнею дівочої долі; разом із чіткою композицією робить вірш відкритого фіналу одним із кращих у жанрі.

Елегія «Весна» того ж автора заснована на властивому народній і літературній ліриці пестливо-здрібнілому слововживанні. До веснянок елегію прилучують початковий психологічний паралелізм із індивідуальним умотивуванням нерадїсного настрою героя-оповідача, а також давній, спільний для слов'ян образ зеленого Шума*, вжитий у значенні атрибуту й символу весняного оновлення природи. Завершує цей своєрідний мікроцикл ще одна «Веснянка» («Весняночка, паняночка...»). Веснянкове мотто «Весняночка, паняночка, Чом на тобі пусто? Чом немає челядоньки, Як бувало, густо?»²⁵) текстом далі підтверджується. Реалістичний аналіз причин суму веснянок приводить поета до невеселого висновку про обезлюднення сіл через масове заробітчанство.

Не соціального, а громадського звучання «фантазія» Олени Пчілки «Русалка» (1888). Вона практично не дотикається до мотивів фольклору, пов'язаних із водяною красунею. В цьому разі вона лише спостерігачка нещирих людських стосунків. Ставлення її до бачених із схованки актів «людської комедії» ідентичне морально-етичним критеріям народу (від несприйняття фальші у подружніх стосунках до осуду кровопролиття). Врешті воно набуває характеру гуманістичного заперечення всього, що жене русалку геть від людей у водну самотину. В «Русалці» почала виокремлюватися постать позитивної героїні Олени Пчілки. Тут дівчина, яка єдина з «бундючної» громади не дбає про «речі пусті», лиш окреслена. Продовжує цей пошук ліро-психологічний монолог «Прощання». В ньому вихідна ситуація типово пісенна. Та розгортається вона у згоді з ідеями, що хвилювали авторку: ліричний дует героїв підносить вірність обраній короєві, улюбленим «думам святим». Тож фольклорна оболонка увиразнює патріотичні поривання нового в поезії Олени Пчілки героя-сучасника, який стає на «тяжку невідомую путь» борця.

Молодому Панасові Мирному вісім зібраних рукописних зошитів пісень давали вже розроблені мотиви, образи, шліфовані тропи. Поет скористався цим сповна. Так, вірш «Сиротина ж я...» тематично й образно прилягає до пісні «Чи така я вродилася...» з четвертого рукописного збірника. «Жіноча доля» є немов амальгамою записаних братами Рудченками родинно-побутових пісень. Абсолютно «відфольклорний» вірш «Ой залетів соколонько...» споріднений із піснею «Соловейко маленький».

Для альманаху «З потоку життя» він підібрав підхожі пісні про кохання, уклав їх у

* Цей образ привнесений із веснянок і весняних ігор, танків — див. паралелі зі збірників П. Чубинського (Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: В 7-т. — К., 1872. — Т. 3. — С. 50), Б. Грінченка (Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. — Вып. 3. — Чернигов, 1899. — №197), записів К. Квітки з голосу Лесі Українки (Українка Леся. Збір. творів; У 12 т. — К., 1977. — Т. 9. — С. 190).

цикл із двадцяти віршів, спорядив заспівом і назвав «Коломийками». В плані літературного фольклоризму, заявленого вже заголовком, вони значущі радше теоретично в силу не «селянсько-парубочої», а «городянсько-інтелігентної» природи почуття (поет М. Чернявський побачив у віршах вплив любовної лірики Гейне). Можна говорити хіба що про риси мовного фольклоризму. Крім того, чотири коломийки першої половини циклу розвивають пісенний мотив лихих людей-розлучників. У другій половині натрапляємо на ширу, та вже традиційну пісню-виклик (вірш 12-й), песимістичний розвиток веснянкового мотиву в «Іде весна, іде красна...». Це майже все. Тож констатуємо невідповідність цих текстів заявленому назвою видові народного віршування. Адже жоден із віршів не є чотирнадцятискладником із трьома наголосами. Точнішим бачиться інше авторське визначення (дане в листі до М. Коцюбинського від 30 березня 1903 р.), що не набуло, на жаль, характеру генологічної дефініції: «це справжні невеличкі романси».

Та в цілому при опрацюванні питомих тем уснопоетичної традиції вплив фольклорної естетики на образне мислення старшої плеяди реалістів-«народників» був масштабним, прямо пропорційно взаємодіяв із категорією національно-народної специфіки письменства. «Олітературення» зібраного з народних уст посприяло й органічності перебування того ж Панаса Мирного в живомовній стихії від її бурлескного («різдвяна віршівка» «Розмова двох кумів про земські діла») до драматичного реєстрів. Того ж походження матеріал, «многоречиво» переказаний Манжурую віршем у збірці «Казки та приказки і таке інше», надав книжці народномовного колориту (зокрема, внаслідок збереження рідкісних, місцевих лексем). Взагалі ці «можебилиця» «Чорт у наймах», «великодня казка» «Лиха година» (видано окремо 1885–1886 рр.) і віршове оповідання «Злидні» цінні густозаселеністю міфологічними, казковими і реальними (селянин і пан, убогий і багатий брати) персонажами, подробицями українознавчого змісту. Билиці «Батьківський заповіт», «Удова та жнива», приказки, побрехеньки, нісенітниця, співвідносні зі співомовками й народними анекдотами, а також байки, основані на фольклорному рослинно-тваринному епосі («Зайко та Жаби», «Мед та Редька» та ін.), закорінені в джерелах народного гумору. Вони дотепно висміюють людські вади, мають виховне значення. Загалом вправне Манжурино звіршування фольклорної основи з дотриманням локальних мовних рис — явище, суголосне літературним віянням перших десятиріч XIX ст. У певному сенсі «можебилиця» продовжує лінію протиставлення, наприклад, «шпигачками» офіційно прийнятим у Російській імперії «епіграммам». Навіть функціонування таких жанрових визначень як у краплині води відбиває намагання українського письменства не втратити національної окремішності.

Національна змістом і формою є поемна спадщина Манжури. Основний пафос його поем-казок «Іван Голик» і «Трьомсин-богатир» (1886) полягає в утвердженні правди і добра. Твори постали на перехрещенні традицій фольклору (зокрема, відомих і рідкісних українських казок та переказів про лицарів, богатирів-заступників) та літературної казки, маючи водночас не один «вихід» у події реального історичного життя народу. До речі, А. Каспрук писав про вплив на «Трьомсина» і фольклору російського, але єдиний його аргумент, «руський царевич» Іван Іванович, усерйоз сприйнятися не може. Адже «руський» — «старе національне прізвисько» (І. Сфремов) українців, яке в 90-ті рр. відпало як небезпечно близьке до офіційного терміну «великоруський». Що ж до особливостей фольклоризму поем-казок для шкільної молоді, націоналізуючої переробки гетевського «Райнеке-Лиса» в «Казці про хитрого Лисовина» Манжури, то вони висвітлені в працях М. Бернштейна, А. Каспрука (монографія про українську поему), І. Березовського.

Окремим предметом дослідження в аспекті порушеної проблеми можуть бути поетичні переклади М. Старицького. Вони свідчать не лише про його увагу до значних «відфольклорних» творів інших літератур (Байрона, Гейне, Міцкевича, Словацького, Сирокомлі, Крилова, Пушкіна, Лермонтова, Некрасова), до сербського народного епосу. Головне ж — про вміння віднайти український фольклорний відповідник

інонаціональному (наприклад, метричне відтворення сербських розмірів українським народним віршем). Слід бодай згадати осмислення Оленою Пчілкою волинських пісеньок, казок, дитячого фольклору («Морквяний вояк» та ін.), як і її переклади міфо-фольклорних джерел (міф про Дедала й Ікара в Овідієвому опосередкуванні). Також і переспіви й переклади Панаса Мирного («Любушиного суду» з «Зеленогірського рукопису», «Думи про військо Ігореве», «Райнеке-Лиса» Гете і «Думи про Гайавату» Лонгфелло).

Тож старша генерація реалістів сміливо вторгалася в народнопоетичну творчість, відбирала в ній соціально й художньовартісне, творчо його розвивала. Їхня масштабна асиміляція фольклорного естетичного досвіду для вирішення власних професійних і спільних громадянських завдань позначена цілеспрямованішим, аніж у романтиків, залученням народної творчості з погляду сучасності, пов'язанням із реальною дійсністю, що не суперечило історичному, філософському поглядові крізь грань фольклору.

НОВАТОРСЬКЕ ЕНЦИКЛОПЕДИЧНЕ СПІЛКУВАННЯ

З ФОЛЬКЛОРОМ ІВАНА ФРАНКА

Іван Франко прилучився до фольклорної атмосфери змалку за посередництвом батьків і селянського оточення. В гімназійні роки познайомився з фольклорними збірниками, тоді ж розпочав власну збирацьку діяльність. Став українським Гердером, який відкрив для рідного краю голоси народів (і не лише Європи) в їхніх піснях, легендах і переказах, переклав польською і німецькою мовами український мелос. Був також фольклористом найвищого рівня (залучав до діяльності й інших) і видавцем народної творчості. Можна сказати, Франко її «виводив у народ». Його взаємодія з фольклором відбувалася на широкій основі, а не в плані формальної естетичної залежності від нього. Керувався автор «Зів'ялого листя» при цьому нелише життєвими завданнями, а й потребами естетичного розвитку, щоразу знаходив «свій» ряд явищам народного мистецтва слова. До фольклору ставився як до своєї енциклопедії національної, соціальної, моральної самосвідомості народу, представницького вияву його душі.

Характерно, що почавши 1874-го р. чинність лірика публікацією сонета, присвяченого народній пісні, Франко того ж року став і організатором фольклористичної діяльності: прилучив до народної «криниці з чудовими струями» О. Рощкевич. Найцікавішими в періоді романтичної естетики Мирона бачаться «Задунайська пісня» (переказ про епічного героя сербів Марка Королевича набуває значення символу долі південних слов'ян), не включена в п'ятдесятитомник «Коляда» (поєднує релігійну оболонку, фольклорні мотиви* зі своєрідністю студії непростих україно-польських стосунків). А коломийковий вірш «Розвивайся ти, високий дубе...» (оснований на народній пісні «Розвивайся, а ти сухий дубе...» переосмислює також образність веснянок, родинно-побутових пісень) — по-шевченківськи пристрасне провіщення славної будущини України, заклик до її синів припинити «Москві і ляхові служити».

«З вершин і низин»

Із переростанням романтичних уподобань юності в книжці «З вершин і низин» принципи та способи оволодіння народнопоетичною стихією врізноманітнюються, художньо вдосконалюються. Саме прочитання фольклору набуває більшої соціальної

* Зокрема, вельми поширений у народній словесності мотив пошуків Божою Матір'ю (персонаж, улюблений у фольклорі) свого сина. Див.: Малинка А.Н.Сборник материалов по малорусскому фольклору.— Чернигов, 1902.— С. 48.

виразності, регіональної репрезентативності й актуальності. Крім того, розширилося саме коло інтерпретованих його жанрів. Початки цих якісних змін ще в поезіях поза збірками 1878—1893 рр., які вражають строкатістю змісту, силою-силенною осіб, заторкнених взаємин, розмаїтістю форми — нерідко по-своєму застосованої фольклорної. Так, у поемі «Вандрівка русина з Бідою» сюжетно-композиційні й образні компоненти народних казок співдіють із масивом реально-документальних подій і фактів галицького життя, що робить Франкову «казку» цілковито самостійним твором.

Ніхто в західноукраїнській поезії до Франка не культивував так часто і з таким успіхом той тип ліричного віршування, що полягає в передорученні слова і пов'язаних із ним виражальних можливостей простолюдності (без огляду на національність), який вилив би свої болі, виповів історію життя. Такі художні сповіді, засвідчивши вміння поета перевтілюватися, цінні не лише психологічно-побутовою точністю, а й як мистецький документ часу і країни. Це стосується творів, у яких Франко, розвиваючи літературні традиції, звертається до неспокійних усечасових тем давньоєврейських легенд і переказів та переконано стверджує незнищенність народного прагнення до волі («Асиміляторам», «Заповіт Якова» — 1889), а також тих, що планувалися до циклу «Галицькі образки» («Три арештантки», «Смерть убійці», «Матрона-комірниця»). Оброблене віршами болгарських пісень оповідання Франкового «союзника» конокрада Герсона зазвучало в поемі «Сурка» гімном материнської любові, гуманістичною антитезою нелюдським обставинам життя.

Ті ж самі, що в попередніх «образках», творчі принципи (Зеров кваліфікував їх як «реалізм — натуралізм — наукова підкладка — аналіза») лягли в основу жанрового сюжетного малюнка «Ранок на пастівнику» (1885). Посутнім компонентом розмови при «файці» наймитів-конюхів уводяться байки «Про закляту царівну На скляній горі, Про гадюку стоголівну У скальній норі, І про мечик-самосіку, Мачушину злість, Про ягу-змійокусіку, Що дівчата їсть...»²⁶. Подібні до цього вкраплення важливі потрібно з погляду фольклористичного, поскільки: а) поет зафіксував велику питому вагу чарівних казок у «репертуарі» хлопців-наймитів; б) окреслив орієнтацію непрофесійних виконавців на склад і настрої слухачької аудиторії; в) посередньо задокументував широке побутування у Галичині на 1885 р. зразків жанру та добру власну обізнаність із ними.

Збірка «З вершин і низин» загалом уже досить предметно проаналізована під кутом фольклоризму. Скажімо, щодо першого її циклу визначено фольклорні прообрази віршів і новаторське витлумачення їх Франком в алегорично-революційному плані, відшукано в третій і четвертій веснянках навіть образи «некрасовського» (О. Дей) типу. Це при тім, що очевидно: в кожного хліборобського народу сіяння і сівач є традиційними образами. У «Гримить!..» віднайдено ще й невідомо які «нові риси, що знаменували зародження в надрах критичного реалізму методу соціалістичного реалізму» (Історія української літератури: В 2 т.—К., 1987.—Т. 1.—С. 447). Залишається сказати: в українській поетичній «веснянці» минулого століття переосмислюючи народну календарно-обрядову поезію алегорично-пробуджувальні вірші Франка не мають собі рівних індивідуальною глибиною й естетичною різноманітністю виразу радикальних суспільних ідеалів.

Поезія циклів «Думи пролетарія», «Excelsior!», «Україна», «Галицькі образки», «Знайомим і незнайомим», «Жидівські мелодії» та інші свідчить: фольклоризм лірики Франка — невід'ємний складник демократизму і народності його творчості, її інтернаціоналізму в розумінні не казенному. Вірші всіх «жмутків» «Зів'ялого листя» показують уже не каменяра з перевагою «думки над мистецьким словом» (О. Дорошкевич), а інтимного лірика, не готового, як це було раніше, «вбивати свій внутрішній світ» (М. Євшан) задля ідеї громадського служіння літературою. Глибокі та щирі щемні тони, добути з душі та народної пісні, складають чар ліричної драми. Фольклорні її імпульси були вже об'єктом глибокого і змістовного студіювання О. Деєм²⁷.

Творчість дебютної книжки та «З вершин і низин» і «Зів'ялого листя» (в двох останніх — із її громадянськи наснаженим, естетично довершеним і психологічно глибоким

творенням «на нуту» народної словесності), здавалося б, вичерпує можливі форми Франкового фольклоризму. Та вже наступна книжка «Мій Ізмарagd» (1898) відкрила нові його можливості і перспективи. У зв'язку з тим, що ця і дальші збірки — фольклоризму складнішого, для дослідника менш вирашного — не були предметом спеціального вивчення в даному аспекті (принагідно про це писав О.Вертій) варто спинитися на них докладніше.

«Мій Ізмарagd»

Як зауважив, сам автор у «Передмові» до книжки, «В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в'язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту...» (Зібр. творів: У 50 т.—Т. 2.—С. 179). Написанню «Ізмарagду» передувала плідна дослідницька робота над творами давньоукраїнської літератури, письменства стародавнього Сходу. Творчо перетопивши їх, автор дав речі оригінальні та такі, де на «чужу основу» він «накладав свої власні узори».

Серцевиною циклу «Поклони» є вірші про тяжке становище рідного краю, вистраждану глибоку любов до нього. Перше наближення до теми «стражденної, незабутої» батьківщини — «відпісенне». Це виявляється вже в традиційному прийомі прямого звертання, типовому означенні «Україно, моя сердечна нене!..» Поезія «Україна мовить» продовжує мотив взаємин ліричного героя і його рідного краю. Монолог України, звернений до її сина-поета, в частині самохарактеристики розвиває оцінки історичних пісень, у яких вона зажурена втратою дітей, окрадена лихими сусідами. Подібні підходи і навіть образи притаманні й іншим українським письменникам (у тому числі з Наддніпрянщини), — скажімо, незалежній від Франкової поезії «Вітер» О. Кониського.

У посланні «Сідоглавному» Франко говорить про власну «нелюбов» до України місцями цілком у народний спосіб («...не люблю, як жнець Не любить спеки в жниво»). Таке саме живомовно-народне поетичне мовлення ліричного героя-інтелігента формує образний лад не такого вже «гострополемічного», як твердять автори академічного двотомника, вірша «Декадент». Адже в ньому полеміка, як і в випадку з М. Вороним, хоч і гостра, але толерантна. Сказано ж: «брате мій». Фольклоризм твору — фразеологічний: «Я з п'ющими за пліт не виливаю, З їдцями їм, для бійки маю бук». Він передає органічний для поета виразний національно-народний «вигин» думки.

Розкриваючи героя інтроспективно, Франко апелює в поезії «Спомин» і до жанру колискової. Власне, цей вірш є згадкою про ту пісню, що її «У садочку, в холодочку» шептала мати доні. В народнопісенних ритмах тут не тільки зачин із внутрішньою римою. До найніжнішого в народній ліриці виду відсилає строфічна анафора «Люлі-люлі, люлі-люлі» і тріада її повторів. Крім того, «образ жанру» безпосередньо виникає в свідомості інтелігента в оригінальному контексті міського краєвиду (шум Львова «гуде, неначе Колискова дивна пісня»). Факультативність спілкування з фольклорними навіяннями позначилася на типі ліричної героїні, зіставної з персонажами родинно-побутових пісень. Адже й вона без кохання «...чахне за нелюбом, Наче лампа та вгаса!». Ці тексти свідчать про те, що Франко, який ніколи не втрачав міцних сполучувальних зв'язків із народним життям і пишався генетичною до нього належністю, виявляв споріднене з фольклорним образне мислення навіть у чисто інтелігентських рефлексіях.

Складним і опосередкованим є звертання письменника до давнього фольклору, що не зводиться до поверхового колориту. Найбільш «ізмарagdівський» цикл «Паренетікон» умістив художньо-дидактичні твори і сентентивні строфи, що ввібрали, за словами автора, «багатий скарб поезії» попередніх епох, народну життєву мудрість, зафіксовані давньоукраїнською та пізнішою словесністю. Узагальнено-параболічний вислів авторових

моральних переконань, не суперечних християнській моралі (О. Дей нетолерантно назвав її «церковно-догматичним намулом»), але відмінних «від тої катехитичної, догматичної моралі, що у нас видається за одну християнську» (І. Франко), становить основу циклу. Цілий ряд його віршів в опосередкуванні здебільшого давньою літературою має за основу етноментальні морально-етичні норми, відбиті у фольклорі.

Цілом у його іще барокової літератури дусі диптих «Багач». Ідеться як про моральну настанову, так і соціально гостру колізію стосунків багатія та покривдженого ним убогого сусіда. Від цієї кривди годі відкупитися свічкою в церкві чи вбогим датком. Народна мудрість відлунує у міркуваннях автора про неї (вірш VIII), потребу жити в чесноті, розумі та праці (X), праведно і в боротьбі з тими, хто «правду лама» (XIV). Гумористична ж мініатюра (XIII) про втоплену, чоловік якої, добре знаючи її характер, іде шукати тіло... проти течії, є вихопленим із народних уст анекдотом, уже опрацьованим літературно.

Друга частина циклу, афористично-мудрі «Строфи», створена в тому ж ключі, що й перша, та ще лапідарніша. Франкові дистихи, терцини і катрени популяризують скупі на слово, але глибокі думкою сентенції письменства Сходу й Русі-України, також біблійні. У багатьох випадках строфи співвідносяться з фольклорними приказками і прислів'ями («...без труду Не горить і сухеє поліно» чи «Старому трута—жінка Молода»). В інших автор доповнює «Ізмарагд» створеними на той же кшталт цілком оригінальними строфами, як-от патріотична дванадцята.

Цикл «із чужих квітників» «Притчі» представляє Франкову поетичну версію сюжетів давньої літератури, частина яких фольклорна за походженням. Так, «Притча про життя» через старохристиянський духовний роман «Варлаам і Йоасаф», досліджений Франком-ученим, сягає староіндійської легенди. Осмислена з новою філософською глибиною, вона під українським пером стала апологією вже не аскези, а братерства. Притча про любов, якої даремно остерігався Йосиф Прекрасний, відштовхується від біблійного переказу про проданого братами в неволю єдинокровного брата (сюжет типово баладно-пісенний). Та головне все-таки не в тому, з яких джерел поет «черпав своє вітхнення», а в тому, що вклав у них. Автор «Притч» надавав їм нової універсальної загальнолюдської значущості, метафоричної глибини, проводив аналогії з явищами галицької дійсності.

Це твердження стосується циклу «Легенди». До генетично фольклорного жанру поет звернувся не для репродукування прототипів. Він продовжив і розвинув на новому рівні ту легендарно-апокрифічну лінію, що її репрезентують в українській літературі XIX ст. «Байки світові» С. Руданського. Легенди «Ізмарагду», збірки «Давне й нове», Франкові поетичні переклади творів різних епох і народів дали новий імпульс письменникам до освоєння перспективного джерела. Згодом постали «Сказання про царя Аггея» В. Щурата, цикл «Легенди» Лесі Українки, «Балади й легенди» М. Вороного, «Легенда хінська» М. Чернявського і «Балади та легенди» Якова Жарка. Легенда знову (після доби романтизму) стала популярним жанром, утриваючи в літературі переосмислення фольклору.

Франко — і це характерна риса літературних легенд XIX ст. — відносив дію творів найчастіше в далеке минуле, але нерідко спілкувався з читачем із приводу найпекучіших питань. Так само не були «умерщиною», як кривдно висловився П.Грабовський про видрукування «всяких» легенд у часописі «Житє і слово», й «Легенди» Франкові, закорінені в апокрифічному, історичному чи власне легендарному ґрунті. Деякі з них, створені у час високого авторитету агіографій, пародіювали старохристиянські легенди («Свята Доместіка», «Життя і страждання... преподобного Селедія»). Іронічний ефект цих творів досягається невідповідністю високого житійного стилю викладу здрібніло-побутовому описові стражденного життя і мученицької смерті... звичайнісіньких свині й оселедця. В цих випадках жанр легенди був не більш як мімікрійною формою для профанації клерикальної догматики в дусі атеїстичного віку. Проте фольклорний каркас в останньому творі автор вибудував: маємо образну позицію оповідача усної легенди, по-фольклорному невизначений у часопросторі зачин, народнопоетичні кліше, влучне слово.

Два останні цикли, «По селах» і «До Бразилії!», підпорядковані тій же, що «Галицькі образки», тенденції відображення сільського життя в усій його правді та достовірності. Добре обізнаний із об'єктом малювання, Франко настроєво і досконально точно відтворив нужденний інтер'єр «курної хати мужицької» із закопченою традиційною іконографією на стінах і апокрифічним «листом небесним» під сволюком, виразними штрихами зобразив побут і зовнішність мешканців смерекової хати. Ці характеристики, наприклад у вірші «На Підгір'ї села невеселі...», конкретні і типові. Загальний же крайобраз позначений імпресіоністичним нотуванням (села-старці, що сплять, обвішані торбами).

Вісім віршових мікронovel про старого Пазюка, його грошову втрату і пошуки винного в ній можуть розглядатись як новелістична поема. Маємо етнографічно достовірне, не без іронії, відображення життєвих колізій. Таким є ставлення автора до нового «глитая, або ж павука» (його Франко влучно характеризує народною паремією «...Пазюк розумний дід, З кропиви він збирає мід»), стильова тональність епізоду, в якому кум запобігає ласки лихваря заради позички. Сюжетну долю персонажів, побудовану майже за законами детективного жанру (мотив втрати грошей і їхнього пошуку один із сюжетотворчих і в народних оповіданнях), поет виліплює, вдаючися до трагікомізму (новелка друга) й комізму (шоста, сьома), відтворюючи темний стиль сільської піфії-ворожки. Етнографічна увага до життя галицьких селян (у тому числі в еміграції — цикл «До Бразилії!») мала одним із наслідків фольклоризацію художнього тексту. З народної творчості до названих циклів перейшли як сама суголосна їй тематика, так і ритмомелодійні константи (шумки — в поезію «В шинку шумить, в шинку гуде...»), з побуту—народні вирази на зразок «пішов вісьта домів!».

Одним із перших Франко відтворив таке зрушення в історичній долі народу, як еміграція за океан. Переконаливо розкривши колективну психологію тих, кого одурила легенда про хлопське царство архієпископа Рудольфа в Бразилії, письменник відтворив жах емігрантських поневірянь. Особливо вражаючий ефект дав контраст автологічно простого листа з-за океану та моторошного його змісту. Багато що спільне, від загального трагедійного пафосу до подробиць емігрантської дороги світ за очі, сполучає Франків бразильський цикл із «Піснею емігрантів прощальною» (записана в с. Сухова в 1898 р. і зберігається в рукописному фонді письменника) й особливо з історичною піснею «А в тім року вісімсотнім дев'ятдесят п'ятім» (запис із Тернопільщини М. Павлика від лірника Д. Рендевця року 1898-го). Передусім єднає спільне розкриття причин еміграції, не тільки глибших (малоземелля галицьких селян), а й зовнішніх. Це фальшиві закличні листи агентів, одного з котрих Франко називає на ймення, ціла кампанія спокушання дійсними і вигаданими багатствами «Бразарки»-Бразилії.

Спільними в циклі й піснях є: звуковий супровід — ревний плач малих дітей; виснажливе плавання на «шифі» «страшною» водою; метання до води померлих, вистраждане антиеміграційне настановлення. В пісні з лірницького репертуару воно висловлене імперативно-прямо: «А хто хоче бразильську ту пісню співати, Най присяде хвіст на лаві, не врушиться з хати...»*. В поета воно постає через невідповідність народних свідчень про смерті — надії на «ліпший час». Попри концептуальне співпадання циклу зі згаданими піснями, можна зауважити: «До Бразилії!», передаючи правду про еміграцію, є водночас стереоскопічним, структурно багатшим, мистецьки виразнішим (лаконізм, експресивна сила). Це й є саме випадок піднесення фольклорного на новий, артистично вищий рівень, повернення народові народного в художньо ограненім вигляді.

Наступні збірки

Ліричні поезії книжок «Із днів журби» (1900) та «Semper tiro» (1906) лише

* Ця складена, за свідченням записувача, емігрантом І. Греськівим у Бразилії пісня вмішена в кн.: Українські народні думи та історичні пісні.— К., 1990:— С. 203.

спорадично спираються на мотиви, образи, зображально-виражальні засоби фольклору. Та це не говорить про низхідний характер співдії Франка з фольклором. Адже «спокійні й глибокі соціальні роздуми над умовами життя свого народу в першій із цих збірок та філософська лірика другої збірки самим своїм змістом не розкривали перед поетом широких можливостей для засвоєння художньо своєрідних образів народної поезії»²⁸.

Більше таких можливостей надавала історична тематика з доби Б. Хмельницького, жанр поеми, монологічна структура («На Святоюрській горі»). Названа поема переросла межі притаманного багатьом поемам такого типу мовностилістичного фольклоризму. Водночас у партії гетьмана відчутна специфічна семантика фольклорного слова («пищалі семип'ядні», «король-віхоть») і виразу («Поки сонце зійде...»). Більшої ваги вставна приповідка про господаря і вужа, припасована до передачі польсько-українських взаємин. Франко тут не йде, як у пізнішій «Притчі про захланність», слідами давньоукраїнської «Притчі про гадюку в домі» релігійно-дидактичної спрямованості. На нашу думку, творчим імпульсом радше послужив записаний самим автором наприкінці XIX ст. на Підгір'ї народний переказ про вдячність гадюки. Принаймні в поемі перейшли уявлення українців при потребі «нагодувати її, дати їй молока і поводитися з нею добре. Часом вона замешкає на обійстю або в стайні, то як там їй не роблять кривди, то такому чоловікові ведеться дуже добре» (Етнографічний збірник.—Львів, 1898.—С. 172). Оригінальне опрацювання народних переказів у ключі політичного алегоризму розкривається самим розповідачем разом із поясненням причин українсько-польських незгод.

Цикл «Нові співомовки» врізноманітнює «мудру резолютивну врівноваженість» (М. Зеров) книжки 1906 р. За архітектонікою він споріднений із розгорнутими приказками чи народними анекдотами, викликаючи при цьому асоціації не тільки фольклорні, як у славнозвісному «Цехмістрі Купер'яні». Точно не визначена топонімічно і хронологічно (прикмета народної розповідної манери) історія облоги міста і його завзятої оборони від ворогів козаками та міщанами (останні характеризуються по-народному влучно: «не страшкові діти») виводиться автором із фольклорного контексту та проектується на галицьке суспільне життя. «Чорна рада» мешканців міста приймає соломонове рішення про віддяку цехмістру: скарати його на палі, а по смерті канонізувати інад насипаною за козацьким звичаєм високою могилою двічі в рік поминки справляти. Аналогії до такого вияву шани, при всьому сатиричному загостренні, можна знайти і в біографії Франка.

«Сучасна приказка» — це розгортання фольклорної паремії «не тратьте, куме, сили, спускайтеся на дно». Відбулося воно в плані «інсценізації» мотиву й у прикладенні особистісному та політологічному (три заключні строфи, де осмислюється історія України в її стосунках із «фальшивими братами»). Третя із співомовок, про попсуй-майстра Свирида, відповідає, з одного боку, загальноукраїнській оповідній прозі про невмілих майстрів (типу коваля з «Мудрого оповідача», який, багато наобіцявши, спромігся лише на «пшик»). Із другого, знову алегорично розкриває українсько-польські взаємини.

Близькою до джерел народного гумору, співомовок С. Руданського є поезія «Як там у небі?». Її злободенна спрямованість не надто слушно визначається академічною «Історією української літератури» в двох томах як висміювання міжпартійних дискусій про майбутнє. Таку інтерпретацію заперечує наявна в п'ятій-шостій строфах антитеза землі, на якій люди марно б'ються за високі ідеали, та неба, де таки буде досягнута «вища спільність». Дошкульні визначення кожним із панотчиків суспільної «програми» іншого («соціалізму» й «анархізму») — можливо, відгомін таких дискусій. У фіналі дух одного з дискутантів на підставі баченого на небі заперечує обидва шляхи суспільного розвитку.

Нарешті, остання з нових співомовок — іронічна «Трагедія артистки». Вона не ввійшла до циклу «На старі теми» через дисонанс свого гумористичного характеру з поважно-урочистим звучанням інших творів, і не є, на нашу думку, як це донедавна писалося, боротьбою з декадентами чи відстоюванням громадського призначення мистецтва. Щодо останнього твердження «Історії української літератури»

1987 р., то чому Франко чинить це пародійними невідповідними засобами, вводючи спів духа, бренькіт «страхопудів», покуту «бідної душеньки»? Якщо судити про твір за законами жанру, не передаючи куті політичного меду, то можна прийти до висновку: трагікомедія співачки, яка до зими хрипить під цитру пісню «Бодай ся когут знудив» («Бо іншої не знає»), поки не замерзає,— не сатиричне викриття, а іронічне глузування.

Стильову розмаїтість, інтонаційну виразність фольклоризму Франкової лірики ще раз підтверджує прекрасна поезія «Де не лилися ви в нашій бувальщині...». В ній дослідник теми жіночої неволі в українських народних піснях перетопив теоретичні міркування про «безсмертні» жіночі пісні-ридання у хвилюючі рядки:

*Скільки сердець тих розбитих, могил тих розритих.
Жалощів скільки неситих, сліз вийшло пролитих
На одну пісню такую?*

Цикл «Із книги Кааф», що відсилає читача до пам'ятки давньої літератури, неслухно визначається в академічному двотомнику як «заперечення релігійно-християнських догм» (але в третьому вірші циклу мова не про догми), а про «окремих» богословів. Отже, тенденція не антирелігійна, а в «кращому» разі — антиклерикальна. Згадуваний же вірш «Говорить дурень...» належить до іншого циклу). А ще цикл подається як «утвердження матеріалістичного розуміння світу й відносин у класовому суспільстві». Насправді ж дев'ять віршів циклу—це лірика чуття (V, VI), медитації про призначення поета (II) і чини громадського діяча (III, IV), болючі рефлексії митця і людини (VII — IX). Перша поезія створена в умовній формі сну. Герой-оповідач опиняється у дивній долині. Вона нагадує не порослий асфоделями міфічний Ахерон, а українські луки та ліси, коли б не росли там легендарні арабські квіти Кааф, сік яких відроджує людину. Символічною робить автор реакцію героя, який, довідавшись від дівчат у вінках і скиндячках про надзвичайні властивості квітів будити сміливість, любов до людей, кинувся «листки ті дивні рвати». Головний атрибут давньої легенди виступає, отже, ліком суспільності східної Галичини.

Ще дві поезії становлять в аспекті фольклоризму особливий інтерес. Вірш «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вие» висловлює трагедію митця, самого Франка (про це говорить його листування з Лесею Українкою). Вкрай несприятливі для творчої праці обставини, що змушували багатьох письменників закривати численні люки у житті недержавної нації, означені тут по-фольклорному: «лихая доля». «Невиспівані співи» (нереалізовані з цієї причини задуми), що фігурують як «невроджені діти», постають у моторошному натуралістичному контексті, виписані на основі міфопоетичних уявлень українців.

Передостанній вірш циклу «накладає» апокрифічний мотив про Св. Матвія у місті людоджерів (близький до карпатських переказів про «сироїдів») на внутрішній стан героя, в якому впізнаваний автор. Не без підстав відчувши себе бранцем, якого поять отруйним зіллям, вибирають очі й ув'язнюють, він долучився до свідомості героя символічної легенди про в'язня-велетня. Зміст її докладно схарактеризувала Леся Українка в листі до Франка від 13, 14 січня 1905 р. Цей лист був її відповіддю на доволі песимістичний фінал вірша «Як голова болить!..». Леся Українка навіть оперує наведеними Франком реаліями. Тож вірш і лист — два емоційно різні осмислення того самого легендарного матеріалу.

Філософсько-емоційне освоєння джерел цього роду, результатом чого було глибоке думкою переоформлення, притаманне й відсутнім у п'ятдесятитомнику апокрифові «Св. Іван і розбійник» та епічному віршеві «Чия заслуга більша?» (обидва— 1896). Ці твори дають подієво-психологічне вмотивування думок, цілковито співвідносних із народним світорозумінням. У першому випадку — ідеї сили Божих слова і віри, у другому — ствердження більшої цінності найдрібнішої, але щиросердної офіри вбогого чоловіка порівняно з найбагатшими пожертвами вельмож задля їхнього спокою. В обох випадках маємо оформлення структури викладу за моделями народної розповідної прози.

Приміром, епічна свідомість народного розповідача в апокрифі визначила зачин оповідання слов'янською формулою «Милий Боже, скільки в світі дива!»²⁹ (пор. зі стереотипним зачином сербських пісень «Мили Боже, чуда великога!»), народнопісенні скріплення («Тихо-тихо Дунай воду несе, Ще тихіше рік за роком лине»), навіть приклала події до місцевого ґрунту (ефеський розбійник називається опришком).

Збірка «Давне й нове» (1911) продовжує настанову книжки 1898 р. та наслідую «потроху староруську збірку поучень та оповідань»; водночас доповнює її цикли новими творами, вводить розділи «Із злоби дня» та «Гімни й пародії». Крім доповнень, на жанри і стиль народнопоетичної творчості почасти зорієнтована зовнішня оболонка двох «дум» — про Маледикта Плосколоба і Наума Безумовича. Зокрема, вжито вже в назвах засіб «перекручення зі значенням» імен і прізвищ, властивий сатурі літературній і народній.

Коломийковим розміром створена народна пісня «під нинішню гарячу днину» «Новітні гайдамаки», призначена для широкого побутування. Тому поет зазначив, дбаючи про її співність, що пісня виконується на «нуту» «Ой Морозе, Морозенку», а де її не знають, то й на «Панциноньку». Створений через пісенні протиставлення і словоформи («Ой, вдарили гайдамаки в голоснії дзвони...») колективний образ свідомих «гайдамаків», які не «б'ють і рубають», а «за бідних дбають», гуртують людей на відсіч ворогові, поповнив галерею позитивних героїв поезії Франка.

Поза збірками

Хоча «Великі роковини» жанрово дещо випадають із кола розглядуваних творів, але, явище цікаве в світлі літературно-фольклорних паралелей, твір заслуговує на увагу. До того ж ця ліро-драматична моносцена в СРСР не передруковувалася. «Великі роковини» (1898), свого роду полемічно співвідносячися з препозицією «Енеїди» Котляревського (втеча героя з Трої розцінюється як учинок антипатріотичний), із болем визначають донедавній стан України-Трої як конання. Франко таврує ганьбою співвітчизників-ренегатів, у тому числі через іронічне прочитання народних паремій у рядках 51—52, 61—62 монологу. Виразником патріотичних поглядів автора виступає персонаж народного епосу Козак-Невмирака. Цей старезний Мамай із бандурою, зазнавши невітської душевної муки, западається в землю (народно-фантастичний «хід»), аби відмолоділим почути на доказ незнищенності України козацьку пісню «Ой-гук, мати, гук...». Із двох основних її варіантів обрано, відповідно до загального змісту прологу, не той, де козаки п'ють горілку і підмовляють дівку, а той, де «веселою та доріженькою... йдуть»³⁰. Сила емоційного впливу на українське поспільство таких творів, як «Новітні гайдамаки» та «Великі роковини», була надзвичайною, надихаючою.

Лірика й віршовий епос І. Франка останніх років позначені поверненням до романтичних джерел молодості (книжка 1914 р.). Його поезії поза збірками свідчать про влучне образне мислення автора народнопоетичними метафорами («І Святий Юрій убив злого дракона — мороз»), пареміями («Недаром сказано: Голодний лях свистить, а жид підспівує, а русин жінку б'є») тощо. Визначний майстер класичних форм, строф і метрів, Франко пише гекзаметрами початок першої пісні поеми «Мелеагер» на сюжет античного переказу про повернення аргонавтів. Уводить у «Три долі» поетичне відображення народного вірування про прихід до новонародженого трьох сестер-богинь, які його обдаровують і визначають долю (мотив набув літературної історії у світовій прозі ХХ ст. — ув епопеях польського письменника С. Вінценза і чеського В. Неффа).

Серед віршів Франка 1914-1915 рр., що є останніми виявами творчого спілкування митця з народною казкою, піснею, — «Відданиця» й «Ой, брязнула шибка...». У першому читач зустрічається з мотивами, образами і стилістикою побутових казок (мудра дівчина, будучи посватаною, випрошує в батьків як посаг... суху вербу, з дупла якої посипалися дукати). Вони співдіють, утворюючи фольклорну атмосферу, з компонентом загадки в характеристиці меншого брата дівчини, «стрільця», який «Що вб'є, то геть відкидає, Що

не вб'є, приносить». Далі дається гумористична розгадка («Б'є в обшивці воші»). Її споряджено приміткою глибокого джерелознавця: «Наша народна анекдота про стрільця ... належить до найдотепніших вигадок людського дотепу і має собі широку рідню в традиціях різних народів. Найстаршим оказом, а може, й джерелом тої традиції можна вважати старогрецьку епіграму «Рибак», приписану Гомерові» (Франко І. Збір. творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 3.— С. 382).

Наспівна мініатюра «Ой, брязнула шибка...», створена у розпал першої світової війни, є зовні безсторонньою «воєнною картинкою». За лаконічними шістьма рядками колядкового вірша криється біль гуманіста, враженого трагедією мирного населення. Зіставлення двох автографів показує: поет подав до друку більш відшліфований варіант із пісенним заспівом — ритмічним «Ой», що сприймається тут як вигук людини, несподівано враженої кулею. Серед писань часу війни, дотепер архівних, чимало воєнних бувальщин із уст денщика сина-офіцера Петра, заримованих пригод із терену війни. Так у літературну художню систему переводилися, щоправда, вже без особливого творчого успіху, новочасні фольклорні новотвори про перебіг першої світової війни.

Епічна поезія

Набута з первинних і книжних джерел вражаюча обізнаність Франка у давній і новочасній народній творчості, в українському та фольклорі інших народів світу сприяла наданню уснопоетичним образам та мотивам міжчасової глибини. Спілкування з цими архетипами сприяло розвиткові філософічності поета-епіка. В цій вагомій прикметі його набутку важливою у 80-ті і на початку 900-х рр. бачиться сама стійкість, тривкість намагань перетягувати на загальнолюдський ґрунт апокрифічні, біблійні, фольклорні сюжети. «З безмежного запасу переказів та казок всесвітньої літератури бере він теми для своїх поетичних творів, майстерно передаючи прикмети примітивності та характерні відзнаки світогляду в давніх переказах Єгипту й Асирії, в середньовічних легендах або переспівах з дидактичної візантійсько-слов'янської літератури».³¹ Постійними творчими рисами в роботі з ними були, при дотриманні основного характеру джерела, філософське чи історіософське його прочитання, ідейна актуалізація, проектування на галицький ґрунт, надання місцевого колориту та загальнолюдського звучання. Формами ж, якщо конкретизувати цитовану вище думку О. Грушевського,— точний переклад із доповненнями (старовавилонської космогонічної епопеї «Істар», 1899), переробка по-своєму, в дусі критицизму однієї з легенд давньоіндійської «Маркандей-пурани» «Цар і аскет»; урешті, контамінація мотивів біблійної і німецької легенди про Фауста, апокрифа про Лемеха: «Смерть Каїна», 1889.

Вирізнялися ці принципи в поемі на матеріалі українських народних переказів, що стали основою для створення масштабного новаторського образу рубача шляхів волі і правди («Рубач», 1882), а ще — в процесі осмислення почутої від батька апокрифічної легенди про лікаря («Святий Валентій». 1885). Еволюція епічного поета від віршової повісті («Панські жарти») до поем на вселюдську тему супроводилося «витканням нових взірців» на «старій основі» іспанської легенди про навернення великого грішника Дон Жуана де Маранья на правдивий шлях візією власного похорону, демістифікаційною світською модернізацією мотиву і самого героя «психологічної автобіографії» (С.Сфремов). На відміну від інших літературних відгалужень сюжету (О. Дюма-батька, П. Меріме), Франко будує у «Похороні» розв'язку в дусі народних етичних оцінок зради.

Тріумфом артистичного симбіозу літературних (поєми голландця Віллема, Гете) та фольклорних (німецька книга про Райнеке, українські «людові байки») джерел став самобутній «Лис Микита». Та й дві інші поеми Франка з позиченою фабулою арабських казок (знову з опосередкуванням через письменство) належать до кращих зразків олітературення фольклору в українському письменстві для «молодіжжі». Про значення вагомих такого роду акцій найкраще висловився сам Франко: передача «поезії різних віків

і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями» (Франко І. Збір. творів: У 50 т.—К., 1976.— Т.5.— С.7). Ці слова вповні стосуються епічного оригінального доробку автора «Мойсея», і Франка-перекладача поезії народів світу, що дорівнявся в цій галузі Я. Врхліцькому.

Таким чином, збагачена естетичною пам'яттю народу, передовсім українського, лірика й епічна поезія Івана Франка відбиває охоплення народно-побутової, міжнародно-філософської, характерологічної (поет «Галицьких образків» досягнув «монографічності» характерів) та інших сфер. В енциклопедично широкому колі творчих інтересів поета не лиш явили одвічну притягальну для мистецтва силу, але й зазнали новаторського ідейно-естетичного переосмислення антична міфологія і біблійні перекази, давньоіндійська легенда та половецька історична сага, давньоєгипетське народне оповідання та болгарські і шотландські пісні, вавилонський та південнослов'янський епос і арабські казки, «одвічні» образи Фауста і Дон Жуана тощо. Розуміючи легенду, пісню, апокриф як реальну силу життя, що несе правду про найважливіші риси людини і самосвідомість народу, як місток понад часом і поколіннями, Франко видобував із уснопоетичної творчості філософський смисл ставлення людини до світу й себе самої, незмінно зберігав значуще для всіх народів і всіх часів. Не тільки за енциклопедичністю фольклорно-творчих зв'язків, але й за їхньою «якістю» незрівнянний лірик другого «жмутку» «Зів'ялого листа», глибокий філософ «Притч» і «Легенд», ущипливий сатирик щодо «галицької мізерії», натхненний речник ідеї національного визволення («Не пора...») не має собі рівних в українській поезії другої половини ХІХ ст. Урешті, ці зв'язки зміцнили контакти України зі світом, розширили обрії та мистецькі засоби її культури.

ФУНКЦІОНУВАННЯ УСНОПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

У ПИСАННЯХ МОЛОДШОЇ ПЛЕЯДИ РЕАЛІСТІВ-«НАРОДНИКІВ»

Українська реалістична поезія останньої третини ХІХ — перших десятиріч ХХ ст. мала фольклоризм неперервною ознакою. Цінними сторінками його історію збагатили як діячі старшого, так і знані письменники молодшого покоління — подружжя Грінченків, П. Грабовський, В. Самійленко, Дніпрова Чайка, У.Кравченко, О. Колесса, О. Романова, К. Білиловський, Л. Старнцька-Черняхівська, Я. Жарко, А. Бобенко та ін. Творчим зусиллям цих і ін. авторів наша поезія завдячує тому, зокрема, що у ній немає властивої російській ліриці кінця ХІХ ст. (тоді у ній владарювали старші представники «чистої літератури» А. Корінфський, М. Лохвицька, К. Фофанов та ін.) певної відчуженості від народної поезії. В українській літературі цього часу широке спілкування з фольклорною традицією тривало. Чільним майстрам воно допомагало витворити масштабний образ народного життя (й не тільки українського), менш обдарованим поетам — удосконалюватися в межах традиції чи й при виходах за неї. Було й чимало епігонів народної пісні, жарту: в цьому випадку фольклор ставав не силою, а залишався не з власної вини слабкістю поета, не сприяв формуванню індивідуального стилю. Та якби не він, невідомо, досягли б ці «найменші» поети й того рівня, на якому писали, чи ні.

Ліриці реалістів, як і раніше, була близькою народна пісня в розмаїтті видів — чисте спільне джерело, арсенал випробуваних форм. Римована і часто членована строфічно українська пісня відіграла значнішу, порівняно з російською, роль у нашій поезії того часу — подібно до тієї, що й народний мелосу ліриці англійській чи німецькій. Чи не найактивнішими були пісенні відображення у негромадській поезії.

Інтимно-пейзажні мотиви

Вміння пластично опосередкувати пісенні образи, відтворити схвильований внутрішній стан ліричного героя, передати моральну красу щирого взаємного почуття

виявили популярні ранні вірші видавця і перекладача, лікаря **Кесаря Білиловського** — «Північна пісенька», «Вечірня пісня». У ліриці поета, що народився на Полтавщині, але згодом жив на Сході й увводив орієнтальну тематику в українське письменство, співіснують рідний мелос («Дайте-бо жить!») і пісні на «струнах» східного саза. Монолог «Дайте-бо жить!» відтворив чуття молодості: шовкоброва дівчина пристрасно протестує проти «невільного обрання» багатим, не зважає на поговор у самозреченій вірності обранцеві. Вірш, що не має словесного зв'язку із фольклором, відтворює, проте, сам народнопоетичний тип ліризму («Нащо питати, якого кохати? Серденько зразу вгадало само»³²). Завдяки цьому твір легко перейшов у пісенний репертуар народу.

На вживанні фольклорної символіки збудовано пісенний диптих 1889 р. «З людових мотивів» галицького письменника і видавця **Володимира Масляка**. Проте вживання її у вірші «Ой у лісі край доріжки...» дещо невмотивоване: всихання вільхи (символіка нещастя) психологічно не підпорядковане станові героїні. Вона й не намагається (як маємо це в пісні «Ой ізрада, чорні очі, ізрада») переконати зрадливця. Навпаки, в собі впевнена: «Покинув мя пустий вітер, Найдеся ще другий»³³. У коломийці «Сиві води коло дишля...» чуємо голос парубка, схвильованого розлукою через інтриги «вражих воріженьків», найбільших пісенних недоброзичливців закоханих. Нещасливу долю героя, вималюваного засобами фольклорної типізації, віддзеркалює символічна подія з паралельної сфери зображення. Символіка прилучує до чумацького епосу: «Зігзилися воли сиві Та й дишель зломили», провіщає тональність заключної картини — поховання «бідного серця». Загалом цій вправній варіації на коломийкові моделі не завадило б прикметне Франку надання ширшого звучання об'єктивованому вислову душі.

Талановиті, хоча дещо одноманітні стилізації **Якова Жарка** — актора трупи Саксаганського — «під народну пісню» збрала воедино збірка «Пісні». Враховуючи час виходу (1905), замикання у камерному світі кохання чорнобривих козаків може здатись архаїчним. Але, беручи до уваги специфіку пісенного жанру з його усталеною естетичною традицією, головне ж загальнолюдську природу об'єктивованих піснями Жарка почуттів, його простоту і щирість, остаточний присуд має бути пом'якшеним. Лірик будував художню систему на основі «підключення» до пісень, відтворення образів того ж традиційного змісту, що вкладає в них народ. Багато з авторових пісень такою мірою

«відфольклорні», що практично не відчувається: вони пройшли крізь призму поетової свідомості («Розіслався барвіночок...», «Ой по полю я ходила...», «Чого в'яне сокорина...»).

Чи не кращі в цьому ряду — «Ой полети, соловейку...» і «Терен, терен гарний вдався...».

В першому вірші вичерпано можливості зовнішнього мотиву фольклорного драматизму (героїня благає пташку полетіти в ту «стороньку, де живе миленький», «сісти-впасти» біля його хати і повідати про тугу, горе, ворогів лихих). У другому автор майстерно поєднує історію любовного трикутника з паралельним розвитком символіки рослинних станів. Лінії сходяться: інший хлопець рубає хмелину, обвитий нею терен ізнову зацвітає — покинута дівчина позбувається гіркоти самоти. Похідними від народної поезії є тут двотактність, поетика, ритміка й ін.

Фольклорна манера визначила «соціологічні» підходи поета (любов-зрада козаків у віршах «У садочку під вербою...» і «Сходив місяць над горою...» по-пісенному пояснена скринями, повними добра, «іншої багатшої»), його майже не індивідуалізовану портретну галерею (типові описи зовнішності парубка і дівчини: «Стан високий та тоненький, Чорні вуси в'ються, Сяють очі, мов ті зорі, Устоньки сміються»³⁴; «у мене чорні брови і личенько до любові!»). Пісенним є й умотивування внутрішніх станів (пор. зажуру козака з вірша «Гоне вітер туман сизий...», який до одруження «гуляв на волі», а тепер зажурився долею діток, з аналогом із народної пісні «Як не женився, то й не журився»).

У цілому народнопоетичні навіяння «Пісень» Якова Жарка, витісняючи засоби позафольклорні, спричинилися до загрози певної «однострунності». Та її дозволяло уникати «багатоголосся» літературних пісень, у яких щиро діляться болями і горем,

прагненням до щастя скривджені дівчата і матері, зажурені козаки. Без сумніву, за зразок поет мав, поряд із народними піснями, закорінену в них Шевченкову справжню поліфонію українського народу. Тож названа книжка цікава цілковитим уходженням в естетично шліфованій віками і поколіннями світ народної пісенності, художнім там перебуванням.

Вужче чи ширше практикованими були фольклорні аплікації при передачі любові (від якої «серце розцвітає» — у «Пісні», а чи й не взаємної — у «Він голубом сизокрилим...») у поезії Грицька Григоренка, що поєднала гарну артистичну форму і народний стиль. Це також ознака віршів Ф. Шелудька («Чи ти мене любиш, чорнявий козаче...»), Г. Кернеренка («Марне дозидання») й інших реалістів молодшої генерації. Безпосередня, майже «безальтернативна» фольклорність притаманна віршам про кохання галицького поета І. Грабовича («На добраніч», «Полечу в той край...»). А ось український лірик турецького походження Крижан-паша («Садочок і стежка»), В. Милорадович («Душа рветься, зрина...»), К. Попович-Боярська («Мусиш любити!») обрали такий перспективний шлях творчого перетоплення народноліричної стихії, внаслідок якого на поверхні залишаються лише кілька безпосередніх мовно-стильових фольклоризмів.

Окреслене коло підходів до традиційного мотиву поповнюють той же Кернеренко, який враження від музики Шопена («Mädchenwunsch») передав конгеніальними структурами українського народного мелосу. Зокрема, мотивом дівочих пісень відвідання любого на чужині у подібні ясного сонця чи маленької пташки. Натомість І. Огієнко у «народницькому» вірші «Не питай» узагалі свідомо пожертвував мотивом кохання та заступив його темою праці на благо «сліпця-небораки» (рідного краю). Це симптоматичний не тільки для цього письменника вибір, а й характерна риса реалістичної поезії взагалі. Романтичні ж спроби того часу («Сафо» Лесі Українки, «З Сафо» Л. Старицької-Черняхівської, «Пісня пісень» В. Маслова-Стокоза), хоча не виходили за межі любовних мотивів, проте дали власне емоційне тлумачення «одвічних» мотивів, поповнили художній тезаурус засобів української лірики.

Негромадська лірика двох учительок зі сходу і заходу України — **Дніпрові Чайки** і **Уляни Кравченко**, оригінальніша, значніша мистецьки порівняно з поезією Якова Жарка. З середини 80-х рр. обидві письменниці творчо спілкуються з народом і його словесністю, входять у її естетичну атмосферу. Спричинилися до цього фактори літературні (традиції Шевченка, Гоголя, М. Устияновича), життєві обставини. Для Ю. Шнайдер це спілкування з матір'ю, яка гарно співала й любов до пісень передала дочці: для Л. Василевської — знайомство з фольклористом А. Конощенком, ізгодом з М. Лисенком тощо. Творчий розвиток обидвох письменниць у кліматі фольклоризму засвідчили публікації 1884—1885 рр.: «Любиш чи не любиш...», «Співай, ненько, тихесенько...», «Повій, вітре, повій, буйний...» Уляни Кравченко, «Пісня» і оповідання «Знахарка» Дніпрові Чайки.

Перша з двох поеток вже з цих першопублікацій вийшла на основні в своїй ліриці форми фольклоризму, як обробка коломийковим віршем мотивів (зради, чарів) і образів («легія чорнобривого», «баби-чарівниці», буйного вітру) західноукраїнських співанок зі збереженням їхньої символіки, ритмомелодики, стилю. Другий, перспективніший тип творчості явили оригінальні поезії, в яких народнопісенний компонент є невід'ємним складником образного мислення авторки, причому мислення вже не наслідувального, а асоціативного, можливого на підставі органічного володіння народною лірикою. Що ж до Дніпрові Чайки, то вона після дебюту все меншу вагу надавала використанню словесних образів фольклору, все більше врізноманітнювала підходи до нього.

У 1885 р. у Львові вийшла підготовлена до друку Франком збірка «Prima vera» — перша не тільки для Уляни Кравченко, а й для всієї Галичини (друга для України після «Зірки» К. Соколовської) книжка оригінальних поезій, створених українською жінкою. В ній авторка тридцяти восьми віршів розкрилась як обдарований лірик-пейзажист, співець кохання, чутлива і до соціальних мотивів. «Особливим ліризмом, ніжним жіночим чуттям пройняті такі поезії, як «Чия вина?», «Співай, ненько, тихесенько...», «Втомилось

серденько, втомилось...» та інші Вже в цих віршах поетеса використовує пісенні образи і прийоми народної пісні»³⁵. Втім, їх мало: «раз лиш цвіт цвіте», звертання «мій соколе». Все ж таки книжка є виразом душі інтелігентки, а не безпосередньо народної свідомості.

Лірика Дніпрової Чайки позначена задушевністю, м'якістю, перейнята гуманізмом, до її честі, позакласового характеру. Вона знаходить широко народне слово співчуття і для дівчини, серце якої «дарма жде любові», бо батьки прирікли її на долю «паніматки товстої» («Дяківна»), і для «куркулівни», якій батьків хліб, «неправдою добутий, Часом в горлі кісткою стає» («Безщасна»). Пейзажний вірш «Осінь» засвідчив повне оволодіння Дніпровою Чайкою традиційними народнопоетичними прийомами й органічність їхнього функціонування при втіленні ширшої теми (тут персоніфіковане жито пояснює осіннє буяння пролитими сльозами і потом орача).

Такі громадські «прориви» при оформленні пейзажно-інтимних мотивів властиві й другій збірці Уляни Кравченко «На новий шлях» (1891). Мова, зокрема, про цикл із 26 віршів «За народними мотивами». Він скомпонований на основі принципу, висловленого з іншої нагоди у листі до Франка від 23 листопада 1883 р.: його «живлом єсть чувство». Різні грані любовного, також материнського почуття, мотив недолі-неволі в динаміці переживання творять ліричну драму. Передавши повністю зображально-виражальні засоби персонажам (ними є дівчата, жінки-матері, у другому вірші парубок), поетка створила вірші-«монодрами». Перед читачем увиразнилася втрата життєвих перспектив дівчиною, якій «ні з ким любитися», «туга чорна» зрадженої легінем, нові й нові варіації на теми любовних «не забудь» і проклинання невірного. Драма кохання змінюється і продовжується співом-плачем душі ліричної героїні. Вона зазнала горя в одруженні з нелюбом, поневірянь у чужій хаті, проклять від лихої свекрухи, мучиться долею дітей за батька-п'яниці (вірші з 13-го по 18-й). Нарешті, третя група віршів виконує в структурі цілого гармонізаційну функцію. Тут є вірші, що змінюють драму лірикою кохання, та поезії, що розвивають народнопісенний мотив «засіваю співанками».

Фольклорні імпульси усіх трьох тематичних пластів безперечні, як очевидне відтворення внутрішніх переживань персонажів за допомогою пісенно-психологічних образів типу «лягла туга тяженька на моїм серденьку». Той самий принцип узагальнення, характерний для фольклорного ліро-драматизму, вживається при змалюванні дівчат «з білим личком о віях шовкових», «русою косою» і «красних любчиків» із синіми очима. Драматичні реалії дійсності та лірична дія циклу «За народними мотивами» відсторонені взаємно. Між ними — грань, утворена сукупністю властивих західноукраїнським співанкам образів-символів. Це «перецвіла калинонька» і «кремениста доріженька», «пташенята-сиротята», «туча-буря» й ін. Уведені в літературні тексти зі збереженим, але поновленим емоційним забарвленням, ці образи, подібно до їхньої функції у власне фольклорі, об'єктивували психологічні переживання, посилювали їх завдяки накладанню емоційності нової на «стару». Така сама роль символіки у карпатських поезіях Лесі Українки 1901 р., циклі «На позиченій скрипці» Б. Лепкого й ін.

Будучи явищем багаторівневим, фольклоризм циклу Уляни Кравченко виявляється від тематики й аж до «виразів з термінології народної медицини та з обрядової лексики» (А. Каспрук). Водночас співанки-коломийки своєрідно взаємодіють із літературною традицією, приміром поезизмами книжного походження. Цікава в цьому аспекті коломийка «Тече вода долі лугом...». Вона розвиває мотив утрати кохання — чи через чорні брови білявки-товаришки, чи через її «воли та корови». Наступна строфа —

*Любив ти мене, миленький, як з горіха зерня,
Чом тепер мене минаєш, як колюче терня?*

відсилає до співанки-моделі. Швидше цієї: «— Любила-м ті, Івануню, як з горіха зерня, Тепер-ес ми на серденьку, як колюче терня». Проте через опосередкування Франковим віршем «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». Бо ж другий «жмуток» «Зів'ялого листя» служив

формотворчим чинником української лірики впродовж десятиліть.

Названі поетичні твори — метра та його учениці — об'єднує не тільки спільність фольклорних образів, а й пісенна композиція (Франко тут значно розмаїтіший, Уляна ж Кравченко показує можливості коломийкового вірша). Її коломийки мають визначені Франком ознаки обраного жанру. Це багатство поетичних мотивів, широта і різнорідність спостереження, мовна мелодійність, грація та простота, поєднання глибокого чуття (драматичного в вірші «Чи то тую пташку малу», трагічного—в «Ой у полі дві дорозі...») з жартом, «чистого запалу» з іронією, ніжності — з погрозами і прокльонами. А поезія «Наймолодша сестра ваша...» до того ж набула ширшого за родинне алегоричного звучання («рідні наші у неволі... у смутку, недолі»). Крім того, коломийковий контекст увібрав образність жнивних пісень і казок («цілюща вода», «змій крилатий»).

У такий же, як у «Наймолодшій сестрі...», загальноукраїнський план переводиться мотив співу в коломийці «Чи то так співає пташка...». Лірична її героїня, до співанок породжена матір'ю, засіває ними поля й сіножаті, аби розбудити до праці «сонні сестроньки», розвеселити братів і рідну Україну. В цих піснях підноситься патріотична ідея праці на користь батьківщини. Вони напоєні «верховини чарами», тугою «трембіт-флюяр». Після циклу, що увібрав набутки фольклорної пісенності, спілкування з нею Уляни Кравченко було спорадичним: йому не сприяли обрані класичні октави і сонети.

Ще юнаком почавши записувати народні пісні, вивчати народ, його життя та звичаї, **Борис Грінченко** протягом усього життя плідно взаємодіяв із фольклором, зокрема як редактор і видавець (у капітальному чотири томнику «Етнографічних матеріалів» уміщено записи подружжя Грінченків, М. Коцюбинського, О. Романової та ін.), популяризатор («метеликові» видання), дослідник* і письменник, натхненний народною творчістю. В поета Грінченка камерних віршів не гурт. Однак коломийкова «Пісня» (1885) — приклад майстерного безпосереднього творення за народними зразками. Це стосується передусім макроструктури «Пісні» (природно-подійної послідовності в першій і однорідного нанизування об'єктів і дій у другій частині, розкриття переживань героя та його взаємин із героїнею); також і мікроструктури (паралельні покликання до суміжних явищ — галки, соловейка, хвилі; пісенні анафори й тавтології — «як мені сії суми пересумувати»).

Вірш «Нахиляє дуб високий...» — привабливий, національно виразний пейзажний малюнок. Якщо зважати на традиційність прямих порівнянь парубка з дубом, а дівчини з калиною, то текст прочитується як алегоричне уособлення стосунків ліричних героїв, зіставне, наприклад, із давньою піснею «Червона калино, чого в лузі стоїш?». Грінченкову алегорію відрізняє від Франкової мажорніше звучання і силабо-тонічність метру.

Ліричне обдарування **Марії Загірньої** (Грінченко) репрезентує «На городі» — не надто стандартна варіація мотиву, поширеного в літературній і народній поезії. Героїня твору подана, відповідно до поглядів народу на красу людини, в процесі праці. Проте її «дівоча думка в хмарах Широко буяє». Причини такої розсосередженості поетка, зі знанням дівочої психології та вмінням лаконічно її виявити, передає розвитком ліричного мотиву. Серед вечорниць, музик, сережок і стрічок шовкових, що полонили думку героїні, все «повершили Василеві брови»³⁶. Ця пісенна синекдоха сприяє внутрішньому розкриттю образу простої дівчини з її земними мріями і переживаннями.

З думою про недолу простолюду

Материні, бурсацькі, солдатські й засланські пісні, енергійні масові гімни — такий

* Див. докладніше: Погребенник В. Ф. Фольклористична діяльність Б. Д. Грінченка // Народна твоочість та етнографія.—1988.— № 6.— С. 18–30.

основний реєстр пісенно-життєвих впливів на лірику **Павла Грабовського**, поета недолі людини і нації. Для нього пісня була єдиною «потіхою, осолодою» («З далекої півночі»), незамуленим джерелом, із якого «на здоров'я довго ще будуть пити нащадки» («Дещо про творчість поетичну»). Розуміння того, що цілеспрямовано використана пісенна форма додає краси хоч якому поетичному творові, керувало ним у збірці «Пролісок» (1894) при сполученні авторських і гармоніюючих із ними фольклорних поезимів («До...», «Красно при долині», «Квітка»). Така безпосередність образної мови, простота вислову з народнопоетичними аплікаціями—принципова позиція письменника, а не рівень розвитку.

Якщо в збірці «З півночі» (1896) коло літературно-фольклорної співдії розширюється за рахунок трансформованих мотивів і образів веснянок і революційних пісень, баладної і романсової лірики, родинно- і соціально-побутових пісень, дитячого фольклору, то в книжці «Кобза» (1898) концентрується. Головним джерелом її, поряд із впливами особистого і загальнонародного життя, є контактування з народним мелосом. Поглиблюється драматично-психологічний характер осмислення пісенних мотивів у зв'язку з несприятливими обставинами життя кайданника. З-під пера Грабовського виливалися рядки, суголосні наймитським, бурлацьким й іншим пісням. Ось, скажімо, вірш «Вийшла з хати стара мати» — вислів гіркої любові матері до проводжуваного у найми сина. Структурно і сюжетно поезія зіставна з піснями на зразок «У неділю рано рано пораненьку». Художньо рівнозначна естетичній атмосфері народної лірики і поетика іменних пестливо-здрібнєлих словоформ вірша «Не жартуйте так зі мною...». Тільки почуття художньої міри дещо зраджує лірика, твір перенасичений цими формами.

Дніпрова Чайка, звертаючися до цієї теми, типової для нашого письменства зламу століть, виявляє глибше, ніж до того, епічне «дихання» у баладі «Зірчині чари». Вона вживає засоби фантастичної умовності на тлі реалістичних картин голодуючого села. Фантастика (у відповідь на благання змученої лихом Пріськи небесна зірка присипляє її чарівним летаргічним сном), перенесені міфологічні уявлення народу, показ філантропії панів вирізняють баладу серед інших літературних версій теми, хоча й не змінюють загального гуманного і народолюбного її спрямування. Про це говорить вражаюча розповідь про животіння родини, конання немовляти — виразна й експресивна.

Оригінальний художній голос Дніпрової Чайки міцнів і на фольклорних акордах («До М-і», «Люди казали...»). У першому з віршів пластична проекція настрою ґрунтується на зміні народнопісенної стилістики на індивідуально-авторську (момент перетину — рядки 33 — 34). Фольклорні мотиви питання правди в ворожки, блукання долі «в чужім полі» плавно переходять у соціально насичене письмо через зіставлення долі адресата з іще гіршою долею простих людей, які «Хліба не мають, В горі конають»³⁷.

Художньо зростаючи, Дніпрова Чайка в сюжетному вірші «Мати», передаючи житейські випробовування героїні, вмотивовано показує подолання нею ідеї панування долі над людиною, поширеної у народній свідомості. З безталанної дівчини, «що долю згубила» і марне її викликає, формується «твердая мати», яка несе «мирові» велику силу в гарячому серці. Центральний екскурс-ретроспектива саме й розкриває дуалізм масового поняття долі. Свідками зустрічей бравого хлопця та стрункої дівчини були верби і вітер — «свашки шепотливі» та «дружко жартівливий» на весіллі, де благословляло зірками небо. До самої кульмінації поетеса оживлює комплекс традиційної сюжеттики: зрадник-милий пропав десь на чужині, кохана сохне-в'яне, врешті йде до річки, щоби та прийняла горе разом із тілом (традиційний спосіб самогубства у піснях). Результатом душевної боротьби письменниця виставляє готовність героїні жити задля майбутньої дитини.

Ця набута душевна сила вирізняє твір порівняно зі статичною в риторичній медитативності «Думкою» Т. Галіпа — щирою й емоційно виразною, але цілком залежною від фольклорного уявлення про панування долі над людиною. З зерен народного розуміння виростає мотив взаємин людини з долею в адресації «До долі» П. Голоти (Г. Грушевського): викликувана козаченьком у неволі доля (звертання до «вітру

буйнесенького» і т. п. відсилає до кобзарських невільницьких плачів) ідентифікується з волею. Так текст прилучується до Шевченкової і Кулішевої внутрішньолітературної спадкоємності у витлумаченні фольклорного протомотиву.

Антитеза «рідний край» — «чужина» (загальне місце фольклору різних народів світу) лягла в основу літературних пісень «Лиха моя недоленька...» Дніпрові Чайки та «Гей, у чужій найшлась я сторононьці...» Уляни Кравченко. У заспіві обидвох — гірка констатація «лихої недоленьки» ліричного суб'єкта у дальній «чужій сторононьці». Далі тематичний перегук поступово нівелюється. Дніпрова Чайка не відходить від народнопісенної форми, протиставляє етичну висоту тих, із ким «На рідимій країноньці і при лютій годиноньці» легше жити, — байдужості чужан, які «Гірше жару опечуть, Гірше хуги заметуть». Уляна ж Кравченко (як і Г. Кернеренко у вірші «На чужині») вже з другої строфи зводить до мінімуму фольклорні поетизми, з боєм відтворюючи картину людської нужди, що й тут, на чужині, хвилює ліричну героїню, проганяє ностальгію та викликає намір трудитись і в цій «сторононьці», а не тужити. Емоційно з віршем Кравченко перегукується послання «До моєї матері» О. Кониського, водночас відмінне великоднім контекстом образка з народного життя. Вправно, через зовнішню подробицю (зайва крашанка) розкрито бідкування матириного сина — «чужої чужаниці» — у неволі далеко від рідного дому. Тяжкі обставини не ламають героя. Готовність їх здолати підкреслена пісенним парафразом «Перебули пригодоньку, Перебудем тугу».

Прагнучи до глибшого відображення реальних життєвих обставин і подій, українська поезія також відтворила, про що вже йшлося на матеріалі Франкового циклу, переселення (еміграцію). Практично одночасно висвітлили явище Франко і Білиловський. Останній звертає головну увагу не на зображальний ряд переселення до Сибіру (значний за обсягом сюжетний вірш 1896 р. «Переселенці»), а на з'ясувальний і психологічний. Передача виражальної функції мужикові й молодичці з «убогої голоти» дозволила зсередини розкрити причини переселення. Головна з них — нестерпні умови життя селян. Водночас монологи набувають ширшого значення, виростають у патріотичну апологію «миру благословенного» славної дідици. Сама Україна набула нового смислового й емоційного значення: вона — «запашна м'ята», «барвіночок-хрещатий...» із батьківських могил.

По-своєму розкрив тему поет і дослідник внесень із українських пісень у польських віршах Б. Залеського **Олександр Колесса**. Його шестичастинний цикл «В світ за очі» «відфольклорний» цілковито від заголовку до фінального закляття. Та й скомпонований він за паратактичним принципом, відповідним пісенному висхідному ступенуванню. Від другої поезії («Закувала зозуленька...») до п'ятої («Ой, од вітру дібровонька...») охоплюються нові об'єкти відображуваної у пісенному ключі галицької дійсності. Коли у «Переселенцях» основним фольклоризуючим прийомом є мовна партія народного персонажа, то в циклі поряд із колоритними прямою («Не журися, не вбивайся, рідна мати: Не дам тобі старесенькій загибати»³⁸) і невласне прямою більше важить мова авторська. Вона хвилююче розкриває нещастя вже не котроїсь родини, а всіх бідних людей. До того ж робиться це у виразах, освячених поетикою національного фольклору. Людей уподібнено до відлітаючих ластівок чи ключа сірих гусей (класичним твором, збудованим на такого типу алегоричному ототожненні, є знаменита елегія Б.Лепкого «Журавлі»). Із безнадійним відчаєм вимушеного тяжкого виходу з рідного краю поет поєднує оптимістичні сподівання персонажів позбутися на новому місці панського визиску, грабіжницьких податків чи жити в парі (двоє сиріт, які втікають із панської послуги). Керуючись життєвою правдою, Колесса відобразив трагедії на шляху, вияви неприязні при відході (де «приятелів»-глітаїв, «невіри»-єврея, котрий зазіхає на «хату рідненьку»), навіть зникнення задавненого страху: «Нема в світі таких стрільців [панських — В. П.] І не буде, Та щоби їх боялися бідні люди!..» Лексика і синтаксис, ритмомелодика народного дванадцятискладника свідчать про орієнтацію лірика на естетику фольклору, що посприяв національній самобутності циклу «В світ за очі».

Б. Грінченко в другій збірці «пісень» «Під сільською стріхою» (1886) залишився вірним громадському пафосові, улюбленим ідеям і образам. Речник праці до самозречення задля щастя онуків, він творив реалістичні поезії з народного життя. Характерним виявом Грінченкового фольклоризму видається поезія «Де воно». Ідилічний образ українського життя у ній («тихая хатиночка», дівчина в вінку, «доленька щасливая»), виявляється ілюзією, що зникає від зіткнення з лихою дійсністю: «Посохнув садок, Змарніла вже дівчинонька, Зів'янув вінок»³⁹. Не обмежуючися фольклорною символікою нещастя, автор дав панораму загальнонародного життя: «без доленьки, без воленьки Бідуємо ми...». Як бачимо, громадський темперамент Грінченка (як і в Кониського) збагачував його фольклоризм патріотичним переживанням і гуманністю.

Трагічні умови існування сільської і міської бідноти, портретна галерея трудівників із «доленькою-неволенькою» — стрижневі в поезії П. Грабовського («Робітниківі», «Швачка», вірші про сиріт, бідняків, бурлаків). Часто ці твори будуються як монолог-саморозкриття центральних персонажів, голос яких лірик «ретранслює» тоді, коли замислюється й над власною неволею («Пісня», «Тяжко, важко сиротині...»). У цих і ряді інших текстів мотив долі, втраченої людиною і народом, підпорядковується співчуттю Україні й українцям, готовності працювати разом із «вірними соколами-братами» на користь гурту («Козакові»). Таким був у поета спосіб актуалізації пісенних моделей.

Головна тема народного літератора з Тернопільщини **Павла Думки** — селянське життя. Це й зрозуміло, бо він не так часто покидав рідні Купчинці. Його фольклоризм склався у результаті життєвих вражень і дії народної культури (записував пісні, у супроводі ліри сам виконував класичний репертуар, співав у хорі О. Вітошинського). Звідси — природня фольклорність його віршів про «лихе лихо» галицьких селян. Впливи життя і фольклору, ідеології радикальної партії спричинилися до густоти уснопоетичних соціальних контрастів у його ліриці (типу «одні п'ють-гуляють», других — «злидні побивають»). Мотиви Думки-поета можуть видатися навіть одноманітними. Це картини бідкування «темнолюдців», у змалюванні яких типізація превалює над індивідуалізацією; молитви рільників; удовині сльози (бо єдиного сина заганяють у рекрути на чужину); зазіхання на землю сіроми-селянина його брата; врешті надія на крашу долю.

Літературні традиції М. Шашкевича, Т. Шевченка, Ю. Федьковича (знав їхні вірші напам'ять) допомогли поетові-селянинові здолати сумну тональність ранньої творчості. У нього, агітатора і члена керівних органів радикальної партії, зазвучала віра у те, що такі виростуть із «недолітків лицарі-гетьмани» та стануть на прою за неньчину честь. Однак перейнятий народнопісенним духом поет із плеяди сільських інтелігентів часто-густо не виходив у віршових складаннях за межі фольклорного ладу. Фактично він дотримувався засад колективної творчості, репрезентував окрему стилістичну школу (про це говорять акцент на всезагальному, брак індивідуалізації). Франко висловився з цього приводу так: у віршах Думки «люди і обставини обрисовуються дуже загальними рисами, майже словами пісень народних, без жодних в л а с н и х [розрядка Франка.— В. П.] додатків автора. Виглядає то так, як коли би автор не дивився на життя власними очима, але крізь пісню народну». Водночас у статті «Із поезій Павла Думки» критик зауважував, що «пісні» поета «ще не такі глибокі та багаті на зміст, а скупі на слова, як пісні народні»⁴⁰, хоча йому не бракує «таланту і вдатності». Тобто його фольклоризм був як виявом «сили» («Жіноча доля»), так нерідко й слабості («За цілунок»), певної одноманітності творчої манери.. Проте значення авторів такого типу (на західноукраїнських землях це ще й Є.Грицай, І. Джуранюк, Д. Харов'юк), важливе в плані показу народного розвитку, полягало в тому, за словами Франка, «що поети ті стоять серед самого народу, живуть його життям і можуть ліпше, ніж хто інший, висказувати думки, потреби і бажання народу, а друге те, що, не вибігаючи своєю освітою надто далеко поза звичайний рівень нашого селянства, вони будуть у всім зрозумілі для простого народу, і пісні їх можуть мати тим більше для нього значення» (Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т.— К., 1980.— Т. 28.— С. 91).

Життям вироблені симпатії до покривджених і зневажених притаманні реалістичній ліриці й літературно більш освіченого покоління молодих літераторів (віршеві «Гршниця» В. Самійленка, поезіям збірки «Степові мотиви» І. Стешенка). В арсенал їхніх зображально-виражальних засобів увійшли традиційні поетичні формули фольклорної «номенклатури». Це сталий мотив недолі-неволі, фразеологія типу «Повій, вітре буйний, од самого моря» («До неньки» Самійленка). Чи й опозиція «недоленьки» пасербків «землі трудної» — та «зорі щасної» лиш для дукарів (у Стешенка вони набувають і модерного синоніму «франтьє»), колізія «кривда» — «правда» в степових мотивах і хутірних сонетах майбутнього міністра Центральної ради.

Епічна поезія на сюжети з фольклору

Поєми, балади, легенди і т. п. на народнопоетичній основі культивувалися не кожним поетом молодшого покоління й не так широко, як твори лірично-пісенного роду. Для віршового епосу і ліро-епосу властива дифузія реалістичних і романтичних рис, значний тематичний діапазон (від побутового до політичного). Різняться епічна поезія Я. Жарка, Б.Грінченка, О. Романової, М. Кононенка й ін. також за принципами роботи з фольклором.

Вельми цікавою в цьому аспекті є збірка «Пісні, думки, легенди» київської поетки **Одарки Романової** (рік смерті фігурує далеко не скрізь: 1923). Вона активно взаємодіяла не лише з українським, а й із інонаціональним фольклором. Справжнє проникнення в народнопоетичні мотиви виявляє легенда «Перепет і Перепетиха» (1894), що у дусі фольклорного епосу підносить подружню відданість, малює мужній і щирий жіночий характер. На нашу думку, джерелом твору є місцевий переказ «Могили Переп'ят і Переп'ятиха» з першого тому збірника П. Чубинського. В цьому переконають увага Романової до легенд і переказів (вона й сама їх записувала), користування її згаданим збірником, а головне — безсумнівна міжтекстова близькість. Авторка доопрацювала народний сюжет, вмотивувавши драматичну колізію вбивства княгинєю не впізаного чоловіка, ввела мотив сну, реконструювала за фольклорними зразками батальний епізод.

У центр твору поетеса поставила «вірну дружину» князя Перепета, створюючи та до краю драматизуючи ситуації, в яких розкривається її образ. Справжня козачка (координати часопростору по-фольклорному невизначені), Перепетиха змалку правила конем, підіймала «шолом тяжкий». Місцями в легенді відчутні впливи давньоукраїнської словесності, «Слова о полку Ігоревім». Скажімо, у сцені, де господиня виглядає на башті, подібно до Ярославни, дружину зі славним військом. Починаючи з епізоду ради, дія стрімко розвивається. Військо юнаків-орлят на чолі з молодою жінкою виступило на «криваву ниву, де гуляє слава поруч з смертю». Відтворюючи рефлексію Перепетихи, поетка вдається до народної ліричної палітри: «Чи в полоні літа молодії Марно страчу?». Кульмінація легенди — кінна атака, динаміка якої передана рвйним віршем хорєя, та фатальний удар, якого завдає Перепетиха передовому воїнові війська, що вийшло з туману. Тут спрацьовує фольклористичний підтекст: адже туман, за М. Костомаровим, супроводжує у козацьких піснях невідому небезпеку, загрозу («Историческое значение южнорусского народного песенного творчества»). За допомогою давнього фольклорного порівняння з хліборобської сфери Романова малює наслідки удару Перепетихи: її дружина — «мов спілий колос» підломився під серпом женця. У розв'язці-голосінні жінки над бездиханним тілом чоловіка (віщий сон героїні в цій романтичній легенді фольклорного духу не міг не збутися) та її наступному самовбивстві відбито вищий вияв глибокого і трагічного почуття. Хоча Романова не ставить події у зв'язок із визвольними змаганнями українців, та створила вона, по суті, міф боротьби і вірності обов'язкам.

У світ народних вірувань уводить «легенда Київського Полісся» «Як у нас на селі повелись знахарі?» та «Легенда про Черногуза». Визначення «легенда» не вживалося Романовою строго, означало міф («Мрія»), переказ (про Перепета і Перепетиху, чий

могили на Васильківщині), власне легенду. Твори ж про знахаря і чорногуза, сформовані на підставі народних уявлень про незвичайних людей, уформовано з чарівних метаморфоз і реальних життєвих вражень. Показано навіть, як виникає легенда (просвітницький компонент). У зачин обох текстів саме й виноситься момент відповідності «правді». Його складають посилання «Се не казка, може й правда, Люди кажуть, що жила У хатинці стара баба Недалеко од села»⁴¹ з наступною її достовірною розповіддю про набуття її дідом знахарського вміння. У випадку «Чорногуза» — колоритний епізод випрохування дітьми казки перед сном і дідової історії («Давненько мабуть те усе було»). В обох творах розповідачі викладають нечисленні «факти», зрослі на народних уявленнях.

Головні з них у «Знахарях» — зустріч діда з панами, приготування для них юшки наче з в'юнів (а насправді з гадюк) і порушення заборони скуштувати бодай кісточки. Не послухавши панів, а в дійсності відунів (у легенді вони є тими аксіоматичними силами, контакт із якими зумовлює появу неймовірних властивостей героя), дід набув знахарської здатності розуміти мову зілля і заснував «трудова династія». У другому творі маємо, власне, поширене вільне витлумачення легенди про виникнення бусла, поширеної на Наддніпрянщині й у Галичині. Тут у рік виходу збірки Романової її вмістила «Зоря» у запису І. Верхратського. Письменниця створила передісторію сюжету («Раз пішов мужик раненько...») про зустріч чоловіка з Богом, заінтригувавши читача. Адже у фольклорних записах, у тому числі найближчому східноукраїнському 1861 р., одразу говориться, кого зустрів чоловік і що одержав у мішку. В Романової Бог — старенький дід, який просить подорожнього закинути в море його торбинку й остерігає зазирати до неї. Події мотивуються по-своєму. В літературній легенді розкриття мішка, з якого вилазять гадюки, жаби, спричинене голодом, а не надмірною цікавістю. Докладніше, з увагою до змін емоційних станів, виписано обставини провини і Божого покарання (бути чорногузом, доки все буде зібрано). Письменниця, вповні відчувши привабливість пам'яток фольклору, в легендах нового складання спиралася на традиційні ознаки, але промовила своє самобутнє слово в історії літературного фольклоризму кінця ХІХ ст.

Книжка Якова Жарка «Балади та легенди», хоча видана була 1913-го, та вмістила писання ще 1882—1894 рр. Звісно, така спізнїла публікація не додала ваги творам у фольклорно-романтичному дусі. Й без того не модерні в способі оброблення матеріалу, вони зорієнтовані на класичні зразки жанру першої половини минулого століття. Та загалом добрий художній рівень (як на ті часи) й особливо політичні підтексти кількох речей роблять збірку не лише належною минулому. Балади та легенди Жарка — фольклоризму наскрізного і безпосереднього. Вони цілеспрямовано використовують композицію, сюжети й образи народних прототипів, містять пісенні ремінесценції, відтворюють, як і у Романової, рух жанру. Наприклад, «Могила» заснована на легендах про козацькі могили та їх розкриття для виходу героя (скажімо, легенда про те, як із могили Богдан карає запродавця, дійшла до нашого часу — див.: *Легенди та перекази* — К., 1985. — С. 212). Інше можливе джерело — Шевченкове опосередкування цих легенд. Адже до поезії великого попередника привертає увагу вже сам епіграф на титулі книжки. Ключовий образ «могили» символізує поховану волю, але «археографічно»-легендний підхід Жарка виключає пильніший погляд на сучасність. Його-бо гетьман — весь у споминах. Так автор знехтував розробкою романтичної позиції «минуле—сучасність», якою скористалися Старицький і вповні Франко.

Балади «Русалка» і «Братки, або Іван та Марія» Жарка значно самостійніші у спілкуванні з народною творчістю. Приміром, життя морської цариці лиш обрамило ретроспективну частину «Русалки». Виспівану героїнею сільську ідилію щасливих її літ у батька, кохання з козаченьком руйнують перипетії ворожого набігу на рідну землю, битви і полону, врешті втоплення в морі та наступне царювання під водою. Такий динамічний козацько-пригодницький контекст ще не був у поезії русалчиною передісторією. В «Братках» автор оригінально розпросторив популярний у європейському (шотландські,

датські, англійські народні балади), в тому числі слов'янському фольклорі та літературі («Брат з сестрою» Костомарова, «Травіца брат-сястрыца» Дуніна-Марцинкевича) трагічний сюжет про випадковий інцест. Ця Жаркова легенда показує: його фольклоризм не був звичайним запозиченням популярних народних мотивів чи способів їхнього оформлення. У згоді з національною картиною світу і моральними нормами українців поет змалював ідилічні картини хутірського життя родини старого козака Бондаренка. Їх руйнують не оповіді-спогади господаря про лицарське минуле, а кривавий напад ляхів (їхня розправа з селянами зорієнтована на розділ «Титар» Шевченкових «Гайдамаків»).

Із реальних фактів людських трагедій, із відчуття тяжкості свого гріха повинчаних брата і сестри виростає у фіналі зерно фантастики. «Пісня народна відкидає» (М. Драгоманов) такий страшний і протиприродний у свідомості народу сюжетний поворот, а винні в інцесті приймають покуту. Для підкреслення драматизму ситуації Жарко «передає слово» пісні, пов'язаній іще з билинним епосом, але без точного цитування у графічному виділенні, як Костомаров. Порівняйте:

*«Ходім, сестро, горою,
Розвіємось травою;
Ходім, сестро, степами,
Розвіємось цвітами.
Ой ти станеш жовтий цвіт,
А я стану синій цвіт»⁴².*

*«Йди ж, сестро, моя рідна, далеко степами,
Та й розвійся пахучими пишними квітками;
А я піду розвіюся скрізь попід горою
Зеленою, високою, буйною травою.
Ой ти будеш, сестро моя, цвісти синім цвітом;
А я буду, любя моя, цвісти жовтим цвітом!»⁴³.*

Серед інших версій етіологічного сюжету «братчики» є й дві архівні. Це незакінчена балада «Іван та Мар'я» Т. Романченка й описовий вірш «Іван та Мар'я» Г. Кернеренка. Та значно цікавішою є ліро-епічна поема галичанина М. Бачинського «Братчики». Названий поет індивідуально осмислив мотив, передавши зі справжнім ліричним настроєм любовні стосунки між «чорнобривою дівчиною» та закоханими у неї без взаємності двома братами. Тут немає баладного нагнітання подій (як поєдинок братів за дівчину в «Фат'мі» В. Тарноградського). Бачинський вписує колізію у контекст козацької боротьби з турком. Брати гинуть у «чистім полі» на «чужій чужині», а між цвітом-братчиками проростає білою трояндою сестра. Тож творча наснаженість тією самою баладною піснею породила наприкінці ХІХ ст. кілька варіантів, досить різних за жанром, стилем (сентиментальна розчуленість «Братчиків» далеко відстоїть від драматизму «Братків»), ритмомелодикою.

Якщо «Бранець» Жарка близький до невольницьких пісень (єдина легендна тут риса — козак у кайданах тужить за волею вже двісті років — асоціюється із забороненою за царату і Радянської влади пісні «Вже більш літ двісті»), то «Чайка» і «Пташка» — до легенд про чудодійні перетворення людини. До цих двох творів прилягає ще один зоогонічний сюжет про вдову-сестровбивцю, перетворену чарами третьої сестри у плакучу Березу (балада 1894 р. «Береза»). Хоч у тематичному каталозі українських балад такого сюжету О. Дей не фіксує, проте народна «баладність» його складників безперечна. Про це говорять загальні комплекси родинних нещасть від ворога, стосунків сестер, чарування, фольклорного типу розв'язка. В ній злочинниця перетворюється у березу (пор. із баладою Костомарова «Явір, тополя і береза», теж закоріненою в народному переказі).

Нетрадиційність Жаркового твору полягає у тому, що за баладними компонентами сюжету, символікою дерев стоять не притаманні жанрові родинно-побутові чи навіть соціальні реалії, а політичні. В тій «сестрі в других», яка після початку спільного життя запишалась-запаніла, почала влещати сестру, щоби та «покинула мову кохати, віру, звичаї давнішні мої», алегорично приховується Польща в її ставленні до України. Поетика натяків підтверджується в епізоді з останньою сестрою («Рівня як з рівнею ми поєднались, Радісно з нею тоді обіймались. Хрест цілували...»). Та «сестриця»-Росія забуває про переяславську згоду: від її чарів-пісень Україна «вмерла-заснула, як горличка...». Цей політичний алегоризм у баладних шатах став новою, набутою поетом, якістю жанру.

Баладний вірш «Три соколи» (1890) Жарка приваблює ліризмом, живописністю наскрізної народнопоетичної символіки (три тополі — дочки, три соколи — козаки), майстерністю непомітних від неї переходів до реального плану зображення. Подекуди образне мислення поета не лиш орієнтувалося на фольклорні прийоми письма, а й й творило в їхньому дусі: «За старшою воли сірі, Хліба всякого без міри, За другою овечата, і корови, і телята, А за третьою нічого, Окрім личенька ясного...» Вирішення автором фольклорно-романтичної теми, позначене добрим художнім чуттям, узгоджується з подієвою основою колядкових чи весільних пісень.

Вихідним пунктом саморозвитку Б. Грінченка-епічного поета було опрацювання традиційно-баладних тем. Так, його балада «Зрада» (1882) народнопоетичними засобами малює нещасливе кохання, транспонує автентичні рядки пісні («Ой поїхав козаченько із дому за Десну: Рости, рости, дівчинонько, На другу весну!»). В «народній легенді» «Біла бранка» (1885) міра перетворення «відфольклорного» вища. Предметом ліро-психологічного осмислення стала історія полонянки, яка втопилась у морі з туги за Україною і з відтоді пролітала над Кафою щоразу, коли в місті мало статися нещастя. Цю легенду про білу бранку записав Костомаров. Згодом вона загубилась у паперах Погодіна. В українській літературі легенда фігурувала в романі Д. Мордовця «Сагайдачний». Що ж до Грінченка, то наслідком його витлумачення стало відтінення гостроти внутрішнього конфлікту героїні-патріотки. Легенда набула конститутивного значення.

Наступні епічні твори поета теж написані на умовно-історичні сюжети, в тому числі «позичені» (наприклад, «гайдамацька легенда» «Отаман Музика»). Автор поем і балад переважно епічними засобами випишував народні героїчні характери, акцентуючи на патріотизмі, самопожертві задля рідних краю і народу на противагу зраді чи «лежачій смерті» («Іван Попович» — 1886, «Смерть отаманова» — 1888, «Ярина» і «Матільда Аграманте» — 1897, «Лесь, преславний гайдамака» — 1900, також переспів «Деспо»). Поряд із монументальністю Грінченко сприйняв і драматизм народної епіки. Так, психологічний злам у душі нової потурченої Марусі Богуславки спричинює трагедійність сюжетної розв'язки («Галіма»). Поет дібрав відповідні художньо-фольклорні засоби: епічний анадиплозис («Ой ще день минає, минає і другий»), анафору, полісиндетон (у «Смерті отамановій»), симетрію риторичних фігур («Іван Попович»).

Зображуючи центральних персонажів носіями загальнонародного героїзму (Матільда, Ярина, Попович), автор наділив їх рисами фольклорних заступників рідного краю. Та при цьому не знехтував і гумористичним народним компонентом. Про це говорить одна з кращих українських балад «Лесь, преславний гайдамака». Значною мірою нав'яна народним епосом, вона компонентно з ним зіставна. Віднаходимо такі сюжетні відповідники, як: врода присудженого до страти козака; намір жінки врятувати його, згідно зі звичаєм, через одруження; відмова героя від неї, зовні негарної. Здійснення присуду й урешті насипання високої могили зближують баладу з народною легендою «Сторчакова могила». Співвіднесеність із фольклором спостерігається на рівнях від пісенного зачину, епічного характеру і до прикінцевої сюжетної ситуації (за давнім козацьким звичаєм героя ховають серед широкої долини, на могильному насипу в головах садять калину, куди прилітає орел — символічний відповідник юнака). Завзятий

гайдамака, котрий карав «панів добреньких» і «ксьондзів святеньких» — тип народного месника, такий собі український Робін Гуд. Чи не найближчим відповідником Лесеві є сотник Гаркуша з повісті «Братья близнецы» Стороженка. Так що Грінченкові фольклор став у пригоді для естетично-емоційного розмаїття героїчно-патріотичних смислів.

Не так давно після довгої перерви було видано поетичний доробок автора ряду збірок, окремих творів і матеріалів та чималої рукописної спадщини **Мусія Кононенка**. Він, син колишнього кріпака з Прилуччини, звернувся до українського віршування за прикладом і зразком саме народних пісень⁴⁴. Уже з першої книжки «Ліра» (1885) відчутний потяг поета селянського походження до віршової епіки (балади «Утопленик» і «Відьма»). Між іншим, кульмінація останнього твору близько стоїть до фольклорного переказу «Як відьма закликає до себе чарами людину» з «Записок о Южной Руси» (1857.— Т 2.— С. 39: запис Л. Жемчужникова з Полтавщини). Пізніші епічні спроби Кононенка, хоча також не стали значними, проте виявили естетичний демократизм поета-«самовродка», відбили вплив на нього народної мови. Загалом в аспекті фольклоризму поеми «Свекруха» (опублікована 1914 р.) і «Коваль» (1917) викликають лише теоретичний інтерес. Адже над першою з них тяжіє мелодраматична схема стосунків демонічної Марини й її молоді невістки. Герой другої, огрядний молодець Андрій (народний критерій краси), іде з села в Петербург і віддаляється від українського фольклоропороджуючого середовища.

Впливу християнського фольклору зазнали поема «Суд розбишацького отамана Телепня» і легенда «Покута». Це не надто сильні художньо Кононенкові версії апокрифічного сюжету про великих грішників. У першому творі отаман і його «братця» подані у тому романтичному ключі, що й гайдамаки в однойменному творі Л. Боровиковського, у подібних обставинах — ліс, темна ніч, багаття. Нагнітання жахів їхньої кривавої «роботи клятої» у середній частині гармонізується фіналом. Тут автор, як і М.Вороний у «Легенді», по-народному підкреслює силу материнської любові, перемагаючої все, навіть Телепня. Апокрифічний релігійний мотив «Покути» закорінений у сюжеті тих народних легенд, що їх І. Франко і В. Гнатюк віднесли до групи філософських і моралізаторських. Безпосереднім джерелом легенди є, певно, «Розбійник» зі збірника «Малорусские народные предания и рассказы» М. Драгоманова. Пркнаймні порівняно з іншими варіантами теми — моралізуючим (Киевская старина.— 1884.—Кн. IX.— С.174 — 175) й антикріпосницьким (Гнатюк В. Галицько-руські народні легенди.— Львів, 1902.— Т. 2.—С. 144—145; тут спокута викликана вбивством грішника ще більшого — ката-польового) наведений у збірці Драгоманова найближчий до «Покути». Не лише загальною спрямованістю, а й окремими подробицями, зокрема такими: голівка, поливана водою з рота (цеберки) навколішках, нарешті зеленіє: дерево буйно родить; усі яблука, крім двох, падають. От тільки Кононенко, на відміну від народної легенди, мотив загострює: за життя спасіння грішникові немає. Фольклорність літературного твору першочергово полягає у намаганні його автора відбити християнсько-релігійний моралізаторський дух народних легенд цього змісту, народну філософію гріховності життя та смерті-покути за найтяжчий гріх — за вбитих «батька та за рідну неньку». Такому змістові відповідний стиль народної оповіді, однаково придатної для часового означення («Колись давно... Як люди праведні водились»), портретної і мовної характеристики святого пустельника, для психологічного вмотивування долі розбишаки.

Архівний Кононенків епос, іздебільшого фрагментарний, не датований, складається з чорнових, але й із закінчених і вигладжених чистових автографів. Чергова розповідь про тяжкий гріх і неодступне Боже покарання, легенда «Могила», є фактично поетичною розробкою народного переказу «Свиридова могила» зі збірника «Украинские народные предания» П. Куліша (1847; запис В. Білозерського на Чернігівщині. Варіанти переказу вміщено в «Записках о южной Руси», збірнику Л. Семенського, «Галицько-руських народних легендах» В. Гнатюка, пізніших «Українських переказах» М. Возняка). Кононенко спорядив сюжет таємничим описом сумної і самотньої могили, покараної за

знайдений у ній спочивок для «грішної голови»; локалізував події у давньому селі; окреслив постать головного персонажа, про якого переказ нічого не повідомляє. По-своєму вмотивував поет грішний вчинок. У нього він зумовлений не наївністю чоловіка, а тим, що багатий і бундючний чумак не пошанував велике свято. Автор увів, нарешті, співзвуччя «бов, бов» великодніх дзвонів і «гов, гов» до волів: чумак захотів у цей день наорати втричі. Все інше перенесене з фольклору, включно до покарання (чумак провалюється з волами в землю) та свідчення людей про його тривання вже в потойбічному існуванні грішника (інколи з могили, мовляв, чути вигуки погонича). Подібно до переказу, жодного заключного моралізування легенда не містить, настільки промовистою є зображена подія.

Часто Кононенко брався за ґрунтовно вже «зорані» літературно-фольклорні теми, та не завжди чимось посутнім їх збагачував. «Дума про Саву Чалого» є за характером деталізованим переспівом народної пісні «Ой був в Січі старий козак», записаної М. Лисенком й опублікованої у «Збірнику українських пісень» (1873) Інтертекстуальна близькість епічного вірша й пісні досить значна. Відмінність же полягає у приписаному поетом Саві ще одному тяжкому гріхові — повертанні разом із «кляхами святої церкви Внівцець», у більшій деталізації картини козацької ради, в дописаних у фольклорному дусі тужних рефлексіях Чалого про «щербатую долю» та фінальному вияві любові до нього Катрусі. Доповнення автора — доладні, підпорядковані намірові психологічно розкрити (але не виправдати) Саву.

Самостійнішою і художньо виразною є «поема у віршах» «Маруся Чурай» (1890) Мусія Кононенка, на жаль, фрагментарна. Розпочата по-пісенному «Ворскло річка невеличка...», вона обривається у зав'язці. Цікава ретроспекція у минуле родини Чураїв, патріотичне закросення образу Гордія дають підстави вважати початок вдаим. Ця поема, певно, не відома П. Филиповичеві, доповнює реєстр оглянутих ученим численних обробок сюжету про отруєння Гриця⁴⁵. Приєднуючися до невисокої оцінки цим дослідником поеми «Маруся Чураївна» (1896) К. Озерської-Нельговської, відзначимо: згаданий твір дечим усе-таки цікавий. А саме: використанням мотто-чотиривіршів самої дівчини з легенди (до III частини: «Затрубили козаченьки...»; IX: «Грицю, Грицю! До Марусі?...»; XI: «Ой не ходи, Грицю...»); поєднанням традиційності образу пісенної вродливиці з дійсними рисами полтавської дівчини-піснетворки. Очевидно, авторка скористалася фольклорними переказами і легендами про Чураївну, що до нас не дійшли. Коли не безпосередньо, то через нарис «Маруся — малороссийская Сафо» О. Шаховського, до якого вона близька в багатьох подробицях.

1893 р. вийшла балада М. Кононенка «Княгиня-кобзар». Особливо цікаво зіставити її з однотемними «Думою про княгиню-кобзаря» (опубл. 1891) Б. Грінченка та «Поємою про білу сорочку» І. Франка. Щодо останнього твору, то можна навіть відновити ланцюг сюжетних пов'язань, що веде в глибину історії словесного мистецтва, зберігаючи одвічність міфології людини. Отже, ланками своєрідного ланцюга фольклорних відображень є: поема Франка (в її основі хорватська народна легенда «Олександр» у записі знавця слов'янського фольклору Ф. Курелаца) — старонімецькі відповідники легенди, що ними були літературна поема «Прекрасна Юліана» і народні варіанти-прототипи — міжнародний мандрівний баладний сюжет як корінь наступних національних варіацій. Розгорнутий ряд, до літературної частини якого слід долучити і поему «Віла-посестра» Лесі Українки на споріднений мотив дівчини-воїна, дотикається й казкового жанру*, й билини про Ставра Годиневича.

Епічна свідомість згаданих поетів по-різному виявляє причетність до фольклору, залежно від того, якою мірою відповідала художнім завданням пряма асиміляція

* Принаймні мотив урятування дружиною чоловіка з полону описаний за № 880 у показниках казкових сюжетів Андреева, Бараг-Березовського.

народного епосу. Так, Грінченко і залежний від його версії Кононенко фактично перевели сюжет із фольклорної системи в літературну, не тільки не руйнуючи, а, навпаки, дбайливо зберігаючи традиційні фабулярну основу, подробиці. Звідси значна текстуальна спільність поетів від загрозливого заперечного паралелізму зачину «туман на землі» — «військо у поході» й до заключного всенародного бенкету. Водночас художня розробка уснопоетичного матеріалу хоча дещо обмежила, але все-таки дозволила письменникам явити свою творчу індивідуальність. Так, Грінченко надав «Думі» жанрово-стильових рис кобзарської думи. Зіставні з думами й мотиви бою з турками, полону в «темній темниці»; кайданів, що «шмугляють» до жовтої кості молодецькеє тіло біле; затинання бідних невольників яничарами терниною і червоною таволгою (ці постійні образи відсилають до дум «Невольники на каторзі», «Самійло Кішка»). Крім того, відзначимо тотожність ритму вірша з характерними ритмами народних дум. В Кононенка, з одного боку, ще ближчого до першоджерельних фольклорних структур, описи докладніші, деталізовані; місцями драматичніший, як-от в епізоді впізнання, виклад. Із другого — зі специфічними ознаками «первинної» форми (паралелістичні зачини, традиційні тропи, народномовність) у нього співдіють новочасні алюзії. Наприклад, цар «був гнобитель для народу». Це доводить жвавий громадський темперамент письменника.

Значно глибшими, хоча візуально менш наочними були наслідки творчого спілкування Франка з хорватським переказом. «Поема про білу сорочку» виходить за межі «простого» фольклоризму тонким перетворенням традиційного в якісно відмінну глибокосутню етико-філософську форму (друга редакція твору). Неоромантична ж «Віла-посестра» Лесі Українки — поема, етапна переходом її епічної творчості від зовнішнього наслідування фольклору («Русалка») ранніх писань до новаторсько-філософської міфотворчості зрілої пори. Тож згадані чотири твори можна згрупувати попарно: дума і балада мають народну епіку за об'єкт зображення, в обидвох же поемах вона стає елементом мистецького бачення Франка і Лесі Українки.

Для повноти характеристики віршової епіки на сюжети з фольклору слід назвати ще низку переробок казок «із народного поля» для дитячого читання. Крім І. Манжури і Б. Лепкого, такі твори писали Б. Грінченко («Книга казок віршем») і М. Кононенко. В його «Москалеві, змієві та царівні» виявлене оригінальне начало («рамка» про вирій, ліричні відступи, поєднання різноказкових мотивів). У «З Богом не змагайся» (1895) фантастичний елемент витісняється побутовим (I — VIII частини). Часом у Кононенка, як і в Костомарова («Торба», «Лови»), складно розрізнити, чи це художня обробка народної казки, чи просто фольклорний запис. Загалом книжка Грінченка і названі цікавіші спроби Кононенка відбивають саморух літературного жанру від наслідування фольклорних сюжетів до такого типу казки, в якій складом національної художньої фантазії визначається загальний художній лад твору.

Образ рідних краю, пісні

Цей головний образ найстаршої генерації реалістів показує тенденцію до обміну духовними цінностями між двома художніми системами при невеликій вазі внутрішньолітературної спадкоємності. Так, у збірці «З чорного шляху» В. Масляк уподібнює Україну міфологічній Ніобі. Згущення традиційної образності («До рідного краю!») у символічне звучання конденсувало художній вислів, надавало нової емоційності. В поезії «Над лукоморем» (1888) виникає драматичний елемент: у цьому ранньому «сні української ночі», як назве свій пізніший твір В. Пачовський, діють русява наречена з прибитими до хреста руками (символ України), гетьмани. Прозорим є алегоризм їхніх намірів піти «До моря по воду живую, Щоб нею зцілити ті рани. Якії завдали Невісті-вдовиці Вкраїні неволя й кайдани». Причини недолі Масляк пояснює не міфологічно — приходом Чорновида і Морини, а сатирично. Коли всі роди йшли в бій,

лише внук Дажбога чекав на печі... Та поетова концепція України відкрита до життя: Батьківщина «воскресення жде і волі».

Цей же казковий образ зі збереженими характеристиками (сила живої води, її неприступність через огняного змія) Б. Грінченком також прикладається до рідного «мертвого краю», якому потрібен новочасний «герой з огнистим мечем». Можливості ліричних підходів до теми продемонстрував поет у вірші «Блискучій зорі, небесні світила...» (1892). Тут немає прямих зв'язків із фольклором. Україна не подається у традиційному ключі «ясних зір». «Інтелігентська» мова поета не ідентична з народно-пісенною, хоч і не протистоїть їй. Але паралельне зображення краю в неволі і згасання зір, усихання троянди, смутку милої освячене каноном українського фольклору.

Марія Загірня одну «З боєвих пісень» (опубл. 1892) одразу розпочинає в тональності народного епосу. Чергує построчно зображення стану рідного краю (для неї, росіянки родом, ним стала Україна) із заклик до відсічі. Адже «То не буйні вітри налетіли. То не сизі орли клекотіли,— Налетіла ворожая сила, Мов та хмара, наш край обложила». Попри фольклорну часову невизначеність зображених подій, читач, безперечно, прикладав їх до новітньої доби України. Об'єктивно-епічну стилістику, наприклад, історичних пісень про набіги ординців урізноманітнюють вибухи ліро-драматичного чуття («О рідні дівчата!.. Чи на те ви цвіли-розцвітались, Щоб із вас вороги насміялись?»). Фольклорна образність присутня в «Пісні» як елемент внутрішнього, співвідносного з традицією забезпечення авторського тексту.

Розширення ідейних і творчих обріїв (за двадцять років М. Кононенко спробував сили як прозаїк, перекладач, критик, був учасником українських гуртків, фольклористом) спричинилося до того, що сентиментально-реалістичний початківець «Ліри» відчув себе у наступній збірці «Струна» поетом-громадянином і сатириком. Поєднання Шевченкової і винесеної на перший план фольклорної традиції підпорядковане у «Дніпрових скаргах» магістральній лінії неволі України. Реабілітуючи в ній саму славну «матусю», поет-патріот нарощував болючі звинувачення її дітям-перевертням, які «Не любистком — блекотою При місяці вмиті». Надалі інвективна сила збірки слабла, та не занепадала цілком. Алгоритми стану рідного краю стали батуринські руїни (провідна ідея однойменної поезії — примирення народу з долею), перепілка (так названий вірш перегукується з народною піснею, що нею стала Мазепина, про біду чайки-небоги з чаєнятками при битій дорозі).

Алегорією становища України в посланні «Матір (І. П. Котляревському)» І. Стеценка є історія прогнання синами рідної матері. Авторова позиція збігається з народною, висловленою, наприклад, у думі «Про бідну удову і трьох синів». У ХХ віці її тлі Олександр Олесь створить свій шедевр. Але найпоширенішою алегорією вітчизни після народної легенди і Франкового «Наймита» є закутий і сонний велет.

Опублікована 1917 р. і друга, рукописна, книжка М. Кононенка під спільною назвою «Хвилі» відбивають бурхливі події 1914—1920 рр. Автор проклинав рабів, картас сучасних йому козаків — захисників царату — парафразованими з пісні «Ой Морозе, Морозенку» словами («Гей, прокинься, стрепенися, наш славний козаچه. За тобою край наш рідний сотні років плаче»). Як бачимо, поет був іншої, ніж В. Самійленко, думки—останній-бо зауважив: у двадцятому віці коломийковим розміром нічого путнього не напишеш, зумів її виправдати на практиці.

Історія України зламу століть фокусувалась і в рідній пісенності, художньо-образне студіювання якої тривало. Гірко констатуючи: «Всі гордощі народної святині... пісні втихають, наче лебедині», Уляна Кравченко наче намагалась їхнім олітературенням компенсувати такий стан. Песимістична тональність і в Масляка: на гробі волі в русина мужицька пісня за «помяник» стала... Коли О. Колесса дав «народницьку» версію образу (кожна з пісень-«самоцвітів» наснажує жаром любові до «брата робучого») у «Наших піснях» (1892), то Грінченко, на мить абстрагуючися від суспільних завдань, виступив із

чисто естетичним трактуванням. Рядки його поезії «На чужині» «Ой пісня та кохана, То рідні слова, Од їх аж мліє серденько. Палає голова! В тій пісні все відбилося, Що я люблю й любив...» підкреслюють силу емоційного впливу словесного ряду і мелодії пісень, виявляють піетет автора до них.

Для І. Стешенка рідна пісня — дивно високе явище вселюдське, що наділяє цілющою силою, вірою в краще прийдешнє краю коханого:

*О, могутня ж ти, пісне правдивая!
По широкій розлившись землі,
Ти й угонена, ти й нещасливая,—
Світло вічне займаєш у млі!
Не змовкай же ти, пісне народная!
Хай, співці, не ляка вас біда:
Хай дзвенить ваша дума свободная
В безталанному царстві труда!⁴⁶*

Володимир Самійленко зростав, оточений українською стихією, зокрема чумацькими піснями дядька, бабусиними казками; прилучився до записування народних пісень. Провідне розмислово-інтелектуальне начало поетової лірики розвинулось у привабливу ідеалістичну концепцію божественного походження та високого призначення «пісні-чарівниці». Багатофункціональним є в Самійленка образ пісні. Вона — і віддзеркалення людського буття у «земній темниці», джерело емоційної розради, заохочення до праці, засіб об'єктивації суб'єктивних переживань, синонім творчості, навіть посланець космосу, позаземних «кращих мирів». Такий філософізм був уже нетрадиційним для української лірики.

Осмилення традиційних персонажів

Спадкоємність поезії кінця XIX ст. виявилася й у тривкості стабільних, але трансформованих, часом оновлюваних, образів (кобзар, сирота, бурлака тощо), форм, життєвих реалій. Наприклад, образ кобзаря, загалом вписуючись у фольклорно-літературний ряд сторіччя, виступав також у нових поєднаннях. У «Кобзарі» М. Кононенка реалістичний опис перепочинку старого співця в колі дітей підпорядкований патріотичній і дидактичній тираді. Не поступаючися ліризмом віршам «Не співай нам тепер, бандуристе...» О. Доорохольського чи «До кобзаря» О. Галки, поезія Кононенка відбиває коло його фольклорних знань. Він, наприклад, увів у другу частину легко «аранжовану» рідкісну пісню про смерть матері-вдовиці, скупю, але виразно показав емоційний вплив співу на дітей. Свого роду експеримент, «Кобзар» цікавий як один із творів, що поєднав власне літературний текст із фольклорними вставками («Сліпий» Шевченка, твори Куліша, Мордовця, Хоткевича). Причому експеримент цей більш вдалий, ніж анахронічно-бурлескна «Дума кобзарська» того ж автора, що мало не пародійно знижує епічний стиль. Цікава тут, однак, іронічна Кононенкова «ремарка» про небезпеку правдивій бандурі під «любим отцем самодержавним» (як ввійма «квартильний», то почувеш «погребальний» — спів).

Образ сироти в інтерпретації українських ліриків кінця XIX ст. розміщується між двома полюсами. Ними можна вважати «Сиротину» О. Кониського високого громадського пафосу (не сирота той, хто має любов до «народу, волі й науки») й автобіографічні вірші П. Грабовського («Пісня», «Як то тяжко позирати...», «Туга»). Звичним станом основного їхнього ліричного персонажа-«сиротиньки» є «тугонька» (димінутиви автора «Проліска» вжиті саме щодо тих об'єктів, які супроводжуються пестливо-

здрібнілими формами в пісенності українського народу). Викликаний такий стан гіркотою неволі, «прикрою людською наругонькою» («До соловейка»).

Крізь фольклорно-романсову призму життєвої правдивості розкривається драматизм ситуації в однойменних віршах «Сирота» М. Кононенка (відбиває факти біографії автора) і М.Вдовиченка. Конкретика цього образу в першого з названих ліриків відрізняє його сироту від зображених в умовно-поетичних формах народної пісенності. Це ліричні герої чи персонажі віршів «Сиротина» П. Залозного, «Сирітка» Крижан-паші, «Кажуть люди — світ широкий» В. Тарноградського. Серед найцікавіших розвитком теми «Дума» П. Гаєнка, зіткана з фольклорних мотивів. Слов'янська антитеза прощання сина з батьком-ненею («ясним місяцем» і «ясним сонечком»), упластичнення наміру героя піти світ за очі «сиротиною безталанною», знайти волю «вольною, молоденькою» та повінчатися з нею при боярах-соколах і світилках-ніжних горлицях — усе це вабить стилізаційною вправністю, волелюбством.

У галереї демократичних героїв, відтворюваних у родових рисах, одне з чільних місць займає бурлака. Його драму водночас із Манжура художньо опрацьовували Грінченко, Грабовський, Уляна Кравченко, С.Яричевський, А.Бобенко і малознаний П.Панченко. Бурлака з однойменного коломийкового вірша збірки «Пісні Василя Чайченка» нічим не нагадує побратима з «Молодечої пісні» П. Панченка. Той змолоду п'є в шинку, витанцьовує з дівчатами, сміється над «дуками гордими» і лише на потому відкладає «працю щирую». Відрізняється Грінченків персонаж і від ліричного героя «Бурлацької пісні» Уляни Кравченко — «голодранця»-месника, який, не маючи нікого і нічого, дивиться на чуже добро, «неначе вовк», і йде в бій із кличем «борня за все — для всіх!». Герой Грінченка, вимальовуючися не через пісню-саморозкриття, а через розповідь — поширену епітафію від третьої особи (це об'єктивує виклад), нагадує не так власне бурлаку, відомого з народних пісень типу «Нема в світі гірш нікому», як молодого козака чи навіть інтелігента, можливо, українського народника. На користь останнього припущення говорить, зокрема, характерна образність («надії святі» героя, «колючі терни» на його шляху є і в творчості Грабовського). Епічно-козацького тембру — заперечні конструкції фіналу («Не гукнули, як бувало, Голосні гармати...»). Тож загибель бурлаки молоденького на «чужій чужині» розказана мало не як міф про героя визвольної боротьби. Форма вірша, теж «відфольклорна» на рівні символіки і фразеології, споріднює поезію Грінченка з «Бурлакою» С. Яричевського (тут плаксивого персонажа присоромлює... ворона, й він віднаходить віру й рід) і ствердженням бурлацького побратимства («В чистім полі край дороги...») А. Бобенка).

У річищі народних жанрів

До числа тих фольклорного походження жанрів, із якими літератори комунікували найактивніше, належать, у першу чергу, веснянки, колядки, колискові пісні та жіночі «псалми». Помітніші модифікації веснянок, придатних і для камерного прочитання, і для ширших проєкцій громадського звучання, дали В. Самійленко, П. Грабовський, П. Думка й А. Шабленко. Літературну історію жанру започаткували у новій ліриці М. Шашкевич (культурологічний аспект), Я. Головацький («хліборобський»), Я. Щоголів (любвний), М. Вербицький (визвольний), Л. Глібов («песимістичний»), Олена Пчілка (пейзажний). Дальший розвиток олітературеної веснянки прикметний диференціацією фактури віршів. Їхні автори все частіше відштовхуються від усталених мотивів і образів фольклорних прототипів (як це зробив Манжура після першої з трьох своїх «Веснянок»), наснажуючи їх соціальними роздумами, патріотичним звучанням. Завдяки цьому пісня заклику весни зазвучала гімном праці («Весняні сонети» Грінченка), творчості-оновленню (заклучна «Веснянка» Грабовського), любові до життя та боротьбі за щастя й волю людства (новаторський цикл І. Франка). Диптих же «Весняні пісні», «Весняна елегія» та цикл із 11-

ти сонетів і канцон «Весна» — всі одного автора, В. Самійленка,— показують ідейно-художнє переосмислення фольклорних компонентів.

Названі твори, ще «Вечірня пісня», постали на перехрещенні традиційно успадкованого (типовий тон, настрої) і індивідуально неповторного. Ним є, приміром, те фінальне Самійленкове філософування елегії (рядки 37–44) про відносність весняної втіхи. В згаданому циклі перед ведуть, як і в Грінченкових сонетах, ліричні переживання, пов'язані з тим, що весна забарилася. Також — пейзажність, яскравості якій (подібно до «Дивувалась зима...» Франка) додає поетика уособлень, цих фольклорних «спадкоємців» давніх анімістичних уявлень. Водночас ліричний герой є у циклі відстороненим спостерігачем, принаймні до сьомого вірша, що відрізняє художнє ціле від мелічних моделей. Філософізм далеко відводить поета від радісних пейзажів веснянок (антитеза землі «щасливих днів творіння» та її ж, поглувленої «людиною хижою»). Тон і образний лад циклу Грабовського «Веснянки» протилежний у перших п'яти віршах оптимізові народних веснянок. До них наближають деталі природи (приліт «ластівочки любої»), фольклорні лексеми («веснонька красна» одганяє «баглаї»). Кульмінаційний шостий вірш циклу пов'язує надії автора-оповідача на оживлення нещасної країни, світлих дум у душі саме з весняним шумом. Ліричний герой вірша «Весна, весна...» мріє хоча б про «малесенький розмай Для нерозважних дум», нудьгуючи не лише з особистих, а й із громадських причин. «Творче розширення» (О. Дей) жанру характерне й для поезії «Напровесні», де ці громадські обставини розгорнуті у картину «лихих годин» народу.

Якщо в другій — четвертій веснянках Грабовського «ластівочка-серце» як вісник сумних новин із України не пов'язується автором із весняними міфопоетичними уявленнями слов'ян, то інакше стоїть справа в діалогії «Жайворонок» і «Ластівка» Грінченка. Ці вірші відбивають зафіксовані українськими веснянками народні погляди, за якими ключі для весняного відмикання землі приносяться з вирію птахами — провісниками весни. У Грінченка ці міфологічні мотиви збереглися як «уламки». Так, жайворонок виступає магічним вісником пробудження землі. Ластівка ж повертається з вирію — «літнього царства, пов'язаного зі світом мертвих»⁴⁷.

Дух веснянки, її стійка образність властиві таким творам, як «Дивувала зима, дивувалася...» А. Кримського, «Весна» С. Шелухіна, «Веснянка» Т. Галіпа, низці віршів П. Думки («Веснянка», «Весняна думка», «Думка рільника», «Молитва рільника»). Відфольклорні образи «весни милої», «сивої зозуленьки», «зелень-рути», скостенілої «земленьки святої» підпорядковуються в подільського поета-селянина соціальному письму. На підставі жанру західноукраїнських ягілок чи гаївок (веснянок) П. Думка написав іронічно-гумористичні «Хрунівські гаївки» (опубл. у «Зеркалі» 1890 р.). Вони є свого роду літературною містифікацією, на які було багате століття. Закамуфльовані підзаголовком «Зібрані над Липою і Стрипою» під витвори уснопетичної словесності, вони дійсно близькі до народної соціально-побутової лірики. З цих «дражнилок» вимальовується збірний образ хрунів як людей безчесних і нерозумних, боягузливих. Іронічні випадки спрямовані не проти індивідуальностей, а проти самого соціального типу.

Вже складений у ліриці того часу колядковий ряд доповнився двома щедрівками В. Масляка, віршами Т. Галіпа («Коляда») та П. Думки («З Новим роком»). Перший із поетів, ідучи слідами Франка, перетворив календарний родинний жанр у вираз громадських устремлінь. Їм підпорядкована поетика взаємодоповнюючих віршів «Щедрий вечір!» і «Руській хаті (З Новим роком)», пройнятих вірою в «день обнови», віншуваннями миру, світла й т. ін. Зберігаючи традиційні формули («Сійся, родися, жито-пшениця») вірші Галіпа і Думки по-фольклорному спрямовані у майбутнє. Коляда-алегорія буковинця спрямована у провіщений весняним громом час, коли «Сироти голі Скинуть окуви», і тоді — «Радуйся, земле!..». Коломийка Думки ближча до реальних турбот селянина, суголосна попереднім рядкам бажанням правди світла для «нас, темнолюдців».

У традиції фольклорних «жіночих невільничих псалмів» написав один із найкращих віршів «Жіноча доля» той же П. Думка, сягаючи місцями глибини і виразності народних творів. Ця поезія-плач близька до пісень «Ой там за горою...» і «Червона ружа трояка». Засобами фольклорного спектру поет проникливо передав самотність героїні у родині чоловіка, моральні та фізичні муки її, що викликають єдине бажання: «Сира земле, розступися підо мною!». Адже вона насильно виокремлена з середовища, в якому зростала: апелятивний виклад її переживань набуває сили відчаю в адресованих «батецьку, соколоньку» і «матіноньці» скаргах. Серед фольклорних записів різного часу натрапляємо на цілі варіантні гнізда пісень такого змісту і структури.

Становище ліричної героїні вірша «За нелюбом» зі збірки «Струна» М. Кононенка ще трагічніше, ніж у героїні «Жіночої долі». Адже її «одружили силою з осоружною дружиною... Батько, матінка з родиною». Зворушливий ліро-драматичний монолог-саморозкриття «отруєного серденька» переконує в цьому засобами ретроспекції й антитези: колись було косу шовкову любий милував, а тепер до кіс розплетених руки нелюба торкаються «І отрутою холодною Аж у серці окликаються». Народні пісні про родинне життя відіграли роль «першопоштовху», про що говорять оригінальні розвиток автором мотиву, мелічна архітектоніка.

Інший традиційний «жіночий» жанр колискової привабив ліриків можливістю сполучити ніжний ліризм із соціальними й іншими виходами. Три спроби колискової створив М. Кононенко. В «Пісні молодіці над колискою першого сина» маємо цілу віршову новелу. Після докладної експозиції (інтер'єр хати, опис праці незаможних хазяїв) спів-імпровізація наводиться повністю. Колискова насичена невластивим цим народним пісням подробицями життя «сяк, да так» батьків немовляти Бориса (строкових робітників), породженнями материнської уяви. Зрослий син постає у ній москалем, як наслідок — калікою-сиротою. Немало в пісні власне колискового: від мотивів до астральної символіки і звукопису. Зміст же співу такий, як і в «Науці» С. Руданського: «Служи, сину, царю, Богу», «Слухай старшеє начальство». А ось фінал оригінальний. Він гармонізує вбогість і труднощі життя ніжністю і жартівливо-серйозною реплікою чоловіка про майбутню «діток цілую сім'ю».

Лагідність материнського співу притаманна двом іншим колисковим. Це «Люлі» Кононенка на мотив «Зимової пісні» Мендельсона-Бартольді (являє собою привабливу стилізацію народних моделей із відповідними образами і деталями — «сивеньким голубчиком», «гулями» на «билечку», обіцяною «кашкою солоденькою»). Друга — одна з найніжніших — «Колисанка» обдарованого, передчасно померлого Олександра Козловського. Та ці дві пісні різного напрямку. Річ у тім, що материнська любов у вірші останнього — почуття нещасливе. Причини цьому соціальні: мати тужить, наперед знаючи, що «світ байстра осудить» (власний поворот теми).

Нетрадиційною є заколисана пісня «Карпенку-Карому» М. Кузьменка: над майбутнім корифеєм українського театру мати співає про потребу вступитися за Україну перед її глумителями. Три матері—в однойменній колисковій М. Пулевича. Це княгиня, що в співі передає мрію бачити сина паном над панами, й авторова маска Дід Микола підправляє її у бароковому дусі: «Убогих людей не цурайся». Це невесела, бо бідна дворянка, яка провіщає синовіпоневір'яння і загибель у москалях. Не подібна до народних зразків і наспівувана у солом'яній хаті над дірватою колискою третя пісня про сина-урядника, прикуплену земельку, шовковий одяг і наливки. Нарешті, В. Залізник («Колисанка. З минулого») чи не першим створює не тільки ніжну, а й національно-патріотичну пісню.

У гумористичному і пісенному ключі

Не один значний твір дало нашому письменству оволодіння В. Самійленком «могутніми покладами» (М. Зеров) українського народного гумору. Справжніми

пам'ятками дотепного і дошкульного сміху українського народу є славнозвісні «Ельдорадо», «На печі», «Як то весело жить на Україні» й ін. Їхній автор став творцем сатиричних куплетів, спираючися на традиції Беранже й О. Толстого, аналогічну фольклорну форму. З 80-х рр. XIX ст. і до антибільшовицьких творів поч. 20-х рр. XX ст. асиміляція Самійленком фольклору диктувалася сатиричними завданнями письменника.

Комізм, заснований на підміні об'єктів (замість князя — цензор), формує бурлескно-травестійний лад «Пісні про віщого Василя» (1888). Вірш є фейлетонною антитезою до «Пісні про віщого Олега» Пушкіна. Від мотто з неї і починається Самійленків твір, що через опосередкування російського вірша сягає фольклорних легенд про віщого князя. У пісні про «віщого» Василя український поет і дотримується, і водночас знижує зачин, ритмомелодику, лексику «Віщого Олега». Невідповідність епічного стилю низькому змістові діянь «віщого» Василя, що палить за буйний їх стиль прозу і вірші українських письменників, творить ущипливість сатиричної компрометації чиновників-українофобів.

Імперська дійсність постає з «Думи-цяці». Це пародійна переробка популярної пісні «Гандзя» Д. Бонковського. Головним завданням Самійленка було висміяти покірну царатові III Думу (її дискредитував, теж через фольклорні кліше, О. Маковей у «Колисанці»). Ефективності висміюванню надало дотримання ритмомелодійної канви та лексики народної пісні. Про це говорять влучні означення Думи у фольклорному стилі. За лексичними значеннями і сполученнями вони протилежні: «патрана голубка», «смирна, як ягничка», «чорнолиця» (чорносотенна). У травестії чуємо голос свідомого, іронічного до Думи інтелігента-захисника «Грицьків, Стецьків й Омельків».

У безвинному з першого погляду діалозі замовників і кравця про пошиття жупана і ногавиць автор сформував глибинний іронічний підтекст («Мудрий Кравець»). Він увиразнюється з тим, як по-епічному спроквола розгортається дія. У Самійленковій манері дистанціюватися від зображуваного крізь м'який народний гумор і гру слів проступають гострополітичний зміст (репліка Кравця царату: «Наші люде — без штанів і в сорочці драній»), погрозливості обіцянок («Я вам добре й без сукна Полатаю боки»). Тож байка, датована груднем 1905 р. і розпочата у дусі «відфольклорної» побутової співомовки (ще Зеров констатував органічну близькість Самійленка до народного гумору), була твором прогностичної зірковості. У ній розкривалась облудність маніфестованих царем вольностей у час, коли ще далеко не всі збагнули його справжню суть.

І в прегарних перекладах, скажімо, «Короля Івето» Беранже, Самійленко виступив акліматизатором гальської стихії на українському літературно-фольклорному полі. Саме на ньому він відшукав набагато більш значущий для українця відповідник королю Беранже — казкового царя Гороха, ніде не спустившись, попри всю «свою близькість до народних персонажів гумористичних і народного духу» (М. Зеров), до рівня «котлярєвщини». Ці переклади й переспіви — «органічне схрещення гальського сміху зі сміхом народу, котрий створив безсмертного Купер'яна і його мудре «Якось то буде...»⁴⁸.

Так Самійленко, ввібравши споглядальність і м'якість фольклорної гумористики, знайшов їй адекватну тонку і культурну манеру, що вирізнялася на тлі плиткої чи й недолугої жартівливої «малоросійщини» типу «Трьох торбин реготу». Він «ніде не зриває з народно-гумористичною основою (хочі не колекціонує її утворів, як Руданський), і проте скрізь дає тонкий літературний продукт. Золотий народний гумор, запліднений сприйняттям і засвоєнням кількох витончених манер,— сублимується, удосконалюється, покидає для себе нові, цікаві і почесні стежки»⁴⁹.

До числа популярних творів М. Кузьменка належить іронічна «Пісенька» сатиричної типізації. Гострий розум і влучне слово народного оповідача виводить на чисту воду представників судової влади у сап'янних чоботах. Ув окремих куплетах ужито (можливо, за прикладом Самійленкового «Сміливого чоловіка») ефект відлунювання, особливо вдалий у такому місці: «Поки діло розібрали, Брали, брали, брали, брали».

Традиції катеринодарського фейлетоніста Стаккато (псевдонім В. Самійленка) продовжила збірка «Сатиричні вірші катеринодарцям пана Шпильки» (Якова Жарка). В сатириків той самий адресат — міська дума, манера (пісенне ступенування об'єктів), прототиби (сатири «Коли б...» — спільного з Маковеевим «Коли б я польським графом був...»), джерела (народної пісні «Коли б я був полтавський соцький»). Але різняться подекуди тип наратора. В згаданій сатирі Жарка він утілює набутий деkim із народу потяг до «легкого життя» як тяжкий наслідок підневільності й виродження.

В. Масляк черпав сюжети для співомовок, «билиць» і «казок», крім життя, зі старих галицьких анекдотів («Логічно»), співомовок Руданського («Той, що над нами»), Біблії («Суд Соломона»). Співомовка «Як в пеклі?» подає позитивний народний характер. Однак у Масляка немає, як у Руданського, наскрізного позитивного героя з народу. Лапідарний діалог уповні виявив образи Йвана, сповненого життєвої сили й дотепного гумору, та його пана. Природний розум першого не дає ясновельможному взяти гору. За словами «свідка» Йвана, панам добре і у пеклі, хлопи ж біду мають: «Пани, пані пампушками В смолі поринають, Хлопи і там тяжко роблять, Бо дров підкладають!». Іноді Масляк спеціально формулює дидактичну «науку» («Мудрий цар»), користується грою слів («Свати»), народною етимологією.

Поряд із гумористично-іронічною манерою висміювання вад устрою і чисто людських, поети-реалісти культивували жанр громадської пісні. Зосібна, В. Самійленко за складом характеру та природою обдаровання не був поетом-трибуном. Але у його ліричному доробку є гуртові пісні гучнішого, маршового, звучання, патріотичного пафосу. Феномен появи «Ще не вмерла Україна» П. Чубинського—М. Вербицького, «Шалійте, шалійте, скажені кати!» О. Колесси, «Не пора, не пора» І. Франка зумовлений ізростанням національного самоусвідомлення і визвольних прагнень. Та сама суспільна потреба породила два Самійленкових марші. Це «Україна», до якого пізніше сам автор створив музику для змішаного хору, та «Гей, за наш рідний край» — експромт на музику «Запорозького маршу» М. Лисенка. Спрямованість цієї закличної козацької пісні — не так у історичне минуле, як на заклик сучасників знищити колоніальне ярмо України. Царська цензура заборонила публікацію маршу.

Широкого розголосу набула бойова маршова «Гайдамацька пісня» О. Маковея. «Ми гайдамаки», — зауважував автор, — написана з нагоди сецесії [виходу— В. П.] наших студентів з університету у Львові, мелодію до сеї пісні я підібрав зі слуху однієї румунської пісні⁵⁰. Цей автокоментар розкриває творчу роботу поета: можна сказати словами В. Щурата про Франка: Маковей, добре розуміючи єдність слів і мелодії пісні, дбав про співність строфи. Текст же співу новітніх гайдамаків зазнав долі автентичних творів фольклору — змінювався, пристосовувався до нових потреб. А справжній вибух творів такого роду стався в 1917—1919 рр. (пеани волі, стрілецькі марші й пісні).

Творчість «поетів-робітників»

Фаворизовані радянським літературознавством як поети-робітники А. Бобенко, А. Шабленко і Т. Романченко в дійсності не склали аж такого «активний загін передових літераторів» (Історія української літератури: В 2 т.— Т. 1.— С. 558), не часто виходили поза пересічні рівні й традиціоналістську манеру письма. Так, переважно у колі просвітянської тематики («бажання усім добра, правди, світу») й сентиментального стилю перебуває лірика **Андрія Бобенка** (Бібика). У його ліриці домінують народнопісенні мотиви згубленої долі, пануючої кривди, розлуки двох голубів, шукання правди, бурлацької самотності тощо. Бобенко культивує відкриту форму безпосереднього фольклоризму, з наскрізним впливом традиції — від пісенних композицій й образності до метрики й римування. Часом у кращих віршах такого типу його чекав творчий успіх. Так, в алегоричному пейзажному малюнкові «Марні сльози» фольклорний підтекст «Ой горе

тій чайці...» не тільки виводив на вагомий у поета мотив любові до України, а й поглибив емоційну виразність оплакування орлицею втрачених дітей.

Лірик полюбляв у душі кобзарських дум зачинати (а то й витримувати цю тональність до кінця) послання до відомих діячів. Особливо доречний цей архаїзований колорит в експромті «Професору В. Б. Антоновичу», читаному 1890 р. на вечорі в честь історика. Та дійсно самобутнім внеском збірки з етнографічною назвою «Перевесло» Бобенка (видана 1913-го, ввійшли вірші 80–90-х рр.) є орієнтальні вірші.

Нічим особливо не вирізняється у тогочасному поетичному потоці «Нова хатина» (1900) — збірничок творів **Антон Шабленка**. З дев'яти віршів збірки такі, як «Збір до нічліжного приюту», «В гошпіталі» реалістично, з авторським співчуттям зображають тих, «кому доля не стала годить». Шабленків гуманізм поєднався у диптиху «Весна» з відображеннями поезики веснянок. Витворюючи шевченківський контраст розквітлої природи й убогості знищеного люду, що лишає ниву-матір і йде на заробітки, лірик мислить фольклорними образами (порівняння весни з дівчиною) та власними, що природно звучать по-народному (земля «Виставилась з-під кожуха. Щоб сонечко гріло»).

Чи не найбільш естетично привабливим серед акордів на фольклорній струні обидвох збірок, «Перевесла» і «Нової хатини», є Бобенків вірш «Я буду щоночі літати на Вкраїну...». Плавний вираз патріотичного вболівання вбирає барви народної поезики:

*...На крилах орлиних прилину до гаю,
На срібний листочок россою спаду,
У неба. у зірок, у ночі спитаю:
Що ранок віщує? добро чи біду?*

Ліричне обдаровання третього з чільних «пролетарських» поетів, **Трохима Романченка**, не надто щедре у книжці «Поезії» (цілком вписується у романтичну і сентиментальну лірику кінця ХІХ ст.) на прояви оригінальні творчо. Майже три десятки віршів варіювали образи весни-чарівниці, соловейкових співів у садочку (в їх супроводі ліричний герой плете вінок на «голівоньку кохану»), місяченька з-за гаю і т. п. — часом не без надмірних красивостей. Від цілковитого аполітизму поета-робітника рятує знайома риторика («Не зітхай, а працєю...»), рядки про Україну. На користь лірика говорить задушевність кращих його писань, творення сонетів, романсів, елегій. Романченко збирав народні обряди, повір'я, прозу і пісні, зазнав у творчості фольклорних інспірацій, користувався пісенними розмірами.

Яскравий приклад літературно-фольклорної співдії — чи не зразками Олесея навіяні «Казки ночі». Джерелом поетичної теми став тут світ народної фантазії, міфологічно-демонічних персонажів. Автор заселив природу танцюючими русалками, покинутою милим дівчиною-сноходою, посталим із могили козаком, що скликає «преславне козацтво», бабою-відьмою, котра «з зірок багаття розведе і мане цим кожного в прірву вона». У цей нічний час під горою загорається золотий вогонь над заритим скарбом, переминюється у півня. Третій крик — і ніч із казками, «мов легкий серпанок, Полинула хмаркою геть за моря...». Народні повір'я наче зливаються зі світом зовнішнім, уносять у звичний стан природи міфічну «дійсність», поетичний погляд на неї. Балансування на межі реального й ілюзорного сприяє художності «Казок ночі». Матеріали архіву А. Бобенка й особливо багатого архіву Т. Романченка дозволяють ствердити: спілкування письменників із міфо-фольклорними джерелами не обмежувалося надрукованими творами. Рукописи розкривають тривалість творчих зацікавлень першого з них міфами і фольклором народів Сходу («Ормузд і Аріман», кавказька легенда «Тінь пророка»), коло збирацьких інтересів Романченка (між іншим, автора реферата про пісні) та фольклорно-творчі зв'язки його віршового епосу. Йдеться про етнографічну поему «Ніч під Івана Купала», дитячу («Царівна-ялинка») й алегоричну («Три брати вітри») казки.

Таким чином, сміливо зблизивши дві художні системи, літературну і фольклорну, реалісти молодшої генерації засвоїли з народної словесності значні художні цінності. Більше того, вони трансформували їх, опосередкували первородну поезію народу вивіреним образним мисленням інтелігентів, свідомих національних і суспільних завдань, поетів-селян і робітників. Керуючися насамперед соціальними підходами до фольклорного матеріалу, згадані автори збагатили традиційні жанри, сюжети, образи власними реалістичними мотиваціями, громадським і національно-визвольним пафосом.

«ОЛІТЕРАТУРЕННЯ» ІНОНАЦІОНАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Перефразовуючи Гете, світова література є не тільки сукупністю національних, а й площиною зустрічей національної літератури з інонаціональними письменствами та з фольклором і міфологією народів світу. Широко культивоване за доби класичного романтизму контактування народів та їхніх культур продовжилося у реалістичних і романтичних творах 90-х — 900-х рр. як вияв консолідуючої тенденції до обміну духовними цінностями. Воно переростає процес, породжуючий естетичні вартості, у останній третині XIX ст., коли відбувається інтернаціоналізація письменств через націоналізацію інонаціональних літературних і фольклорних сюжетів, мотивів, образів. Аналогічний процес поч. XX ст. теж став одним із виявів європеїзації нашої культури. У більшості випадків український творчий інтерес до минулого і сучасного народів викликався солідарністю з національно-визвольною боротьбою навіть кубинців і бурів, увагою до історії, життя і побуту ближчих і далеких сусідів, можливістю досягнення естетичного розмаїття думки за допомогою поезії різних часів і народів.

Обстоюючи пріоритет «свого, щиро народного, викликаного цілокупністю життєвих обставин, властивих нашому краєві» як об'єкту художнього відображення, П. Грабовський вважав водночас необхідним залучувати з цією метою позичене в інших народів. Проте лише в тому разі, якщо ті позички були пов'язані з українським життям та його потребами. Цю настанову він реалізував у власній художній практиці, зобразивши життя туркменів, бурятів і якутів за царату.

«Текинка», створена ув'язненим поетом 1886 – 1887 рр., ґрунтується на розповіді, почутій ним у війську в Ашгабаті. Про це він згадує в листі до В. Лукича від 10 серпня 1893 р. В експозиції «правдивого оповідання» (такий підзаголовок орієнтував читача на знайомі форми оповідної прози) подано картину закаспійського пейзажу з компонентом народної топоніміки («свята гора»). Цей пейзаж уже був відтворений Шевченком. Із симпатією змалював Грабовський традиційні заняття, народні ремесла, вироби і товари. На жаль, надалі він місцями впадав у бурлескний тон. Підтримуючи боротьбу туркменів за незалежність, збереження національних традицій, автор водночас викрив жорстокість патріархальних звичаїв і релігійних забобонів, що нівечать кохання солдата-українця Омелька та молоді текинки. Портрет її зазнав впливу українського народного мелосу. У третій і четвертій частинах засудження жорстокості царських колонізаторів ведеться народномовними засобами («котились, наче ті снопи», «смаглявати» й ін.).

Поема «Бурятка» (1891) має підзаголовок «сибірське оповідання»: матеріалом для неї стали місцеві перекази. Автор збирав їх, коли жив серед бурятів у Балаганському окрузі. В центрі поеми, єдиної у новій українській літературі з життя бурятського народу, — недоля зневаженої Загдони, проданої в дружини багатію-самодурові Бідухаєві. Реалістично відтворено побут, звичаї народу, приреченого царатом на вимирання, гостроту соціальних суперечностей. На цьому тлі гуманістично осмислюється традиційна в індивідуальній і колективній творчості тема трагедії жінки — так, що «Бурятка», попри мовну і стилістичну невиробленість, звучить обвинуваченням великодержавній політиці Росії.

«Текинка» і «Бурятка» виявляють ґрунтовну обізнаність автора з побутово-звичасвим укладом життя титульних народів, є джерелом певного роду знань про них. Незрозумілі

українському читачеві місцеві реалії поет дбайливо прояснив у примітках-коментарях (улус, юрта, тарасун тощо). Ці поеми П. Грабовського, як і нарис «Червоний Жупан», споріднені з творами українського і російського письменства: «К Тереку» О. Афанасьєва-Чужбинського, «В Туруханському краї» С. Єлпатьєвського, «Дума на Волге» і «Пленный черкес» Л. Глібова, «Батир Умбай» К. Білиловського, «В Передкавказзі» і «Кавказ» М. Чернявського, «Одно слово» і «Се ви питаєте за тих...» Лесі Українки.

Вперше після Шевченка та майже в один час із Грабовським («Текинка») за мотивами орієнтальної поезії та казахського фольклору писав **Кесар Білиловський**. Новим явищем в українській ліриці став його «Агат» (1889) — предтеча згодом розроблених А. Кримським східних любовних мотивів. Задуманий як заспів до «Батира Умбая», вірш відкривається картиною степу. Вже не українського, що підкреслюється порівнянням тиші з «мечетною». Біля води спочив караван верблюдів. Транспонувавши цей, один із наскрізних у східному фольклорі, образ каравану, поет подбав про доступність орієнтальних реалій українському читачеві. Для цього спорядив «Агат» приміткою про провідників-червадарів. Розвиток образів позначений «відфольклорними» колізіями, автентикою східного колориту: серце ліричного героя збентежив один крам каравану, — агат, у якого «лице мармурове, серпанкові брови, і губи — корали...». В орієнтальному благанні героя віддати йому чудовий агат із Індостану, гра слів роз'яснюється. Агат — це вродлива дівчина. Такі порівняння відомі в літературі від «Шах-наме» Фірдоусі до пісень Гафіза (пор. «ламентатії» героя «Агату» з рядками Сааді: «Гей, припиніть каравана! Хай не поїде кохана! Хто через неї конає — Хай йому серце вертає!» — пер. А. Кримського).

Майстерним і вільним є перебування Білиловського в інонаціональному фольклорно-етнографічному середовищі й у пісні про Умбая. Малюючи свято казахів великий байрам, поет відтворює такий його складник, як гру і спів домбраса. Портрет славетного Мамедова витриманий в епічно-фольклорному ключі: «Звисає борода на груди. Густі довгезні сиві брови...». Через пошану до нього казахів передано авторитет співця. Основну частину поеми «Батир Умбай» становить пісня домбраса, стилізована Білиловським за зразком народного казахського епосу. Вводячи її, поет навіть міняє для більшої виразності ритмомелодійний малюнок. Білий ямб опису змінюється напівбілим амфібрахієм пісні. Історія казахських Довбуша та Дзвінки, ця варіація на тему можливої у піснетворчості казахів пісні про батира, настроює на поважний епічний лад («Чия то могила в степу...»). Штрих за штрихом твориться спільний у східному й українському фольклорі образ оборонця рідного краю. Умбай «довго під владу чужу не давався, Та звабі жіночій піддавсь Айшукай». Головний спосіб ліплення героя згідний із романтично-фольклорною поетикою. Взяти хоч би таку гіперболізацію: «Він постаттю був над алтайській кедрі...». Сюжетна дія пісні відповідає розвитку міжнародного епічного мотиву «етнічний герой здобуває кохану». Та невдовзі сонного Умбая підступно вбиває сановитий Юсуф, що заплатив калім за Айшукай. Поет підкреслює любов народу і його співця до героя, душа якого «відлетіла у рай... Магомета». Фінальні рядки містять симпатію Білиловського до казахського народу, пригнобленого російським самодержавством.

Інонаціональні мотиви поезії О. Романової, як і інших українських авторів, долали насаджувані імперським центром у колоніальних провінціях національний герметизм і хуторянство, врізноманітнювали українську поезію кінця ХІХ ст. Тим більше, що у легенді 1892 р. про китайського вченого «Лінг Лунг» письменниця виявила добру обізнаність із історією і легендами китайського народу, вміння їх поетично відтворити. Експозиція твору малює особливий внутрішній стан «сина неба» Хоанг-ті. Попри дещо відмінну транслітерацію це, поза сумнівом, Гуань-ді — культурний герой-трікстер китайської міфології. Романова свідомо деміфологізує й олюднює його. «Жовтий імператор» зображений не драконоликим і не четверооком, а, навпаки, романтичною людиною. Гуань мріє про дарунок, що наповнив би душу щастям. Функція культурного героя передана поеткою старому Лінг Лунгові. На горі Се-Юнг він зустрівся з пташками

Фунг-Хоанг. Вони — китайський відповідник західноєвропейського фенікса. Відтворюючи чарівні співи пташок, яких доля «людям посилає у щасливу годину», Романова опосередковано спілкується з китайськими легендами про появу птаха фен за правління Гуань-ді (що символізувало прихід миру і процвітання), не виходить за межі міфопоетичної логіки. Згідно з легендами⁵³, у країні дійсно після перемоги над ворогом настав мир, а в душі правителя оселилося щастя від незрівнянних звуків дудки, змайстрованої вченим. Інструмент цей відтворив гаму фенових пісень. Авторка підкреслила легендою великі творчі можливості людського розуму, торкнулась народного ідеалу справедливого правителя. Де-не-де вона відтворила орнаментований метафоричний тон східної літератури, опанувала колоритні тропи. Для українського читача текст споряджено поясненнями інонаціональних реалій.

Від сучасної йому України до давнього Китаю перейшов у епічній поезії **Микола Чернявський**, неначе шукаючи виходу з країни неволі, прикладу перемоги у нерівній бою за волю. Такий приклад він знайшов серед старих народних міфів. Так постала «хінська» легенда «Гуань-ді» (1891). За роз'ясненням автора, «Гуань-ді, або Гуань Лао-е,—легендарний хінський герой-півбог». Цей державець із китайської міфології, центральний персонаж у Романової, у Чернявського виступає як храмова «постать свята», рятівник Китаю від монгольської рати. В кульмінації поява грізного Гуаня на чолі війська, що вже почало знемагати, вирішило долю битви. Твір виявляє вірність автора принципам художньої міфологізації. Щоправда, на початку, де завойовники порівнюються з духами Арімана, письменник довільно змішав міфологічні ансамблі різних народів замість уведення злого бога з пантеону монголів чи китайців використав староперського Арімана. У розв'язці постать Гуаня знаходять запиленою «і ще в теплом поту» (підхід автора — художньо-міфопоетичний).

Поглиблення і драматизацію поезії **Осипа Маковей** відбив сюжетний вірш 1889 р. «Чорногорка». Достеменно невідомо, знав автор переклади Старицького зі збірників «Сербські народні думи та пісні» та «З давнього зшитку») чи ні, але формотворчий вплив на його вірш героїчного епосу південних слов'ян є незаперечним. Безпосередньо чи й опосередковано полонений, як раніше Я Головацький, О. Барвінський, Ю. Федькович, С. Воробкевич, І. Франко, красою величі та трагізму епосу південних слов'ян, письменник відчув його співзвучність власній національно-визвольній тематиці. Мотив незламності у визвольній боротьбі пов'язаний Маковеєм із іншим — відданості коханому, рідній «країні нещасливій». Гостра конфліктність твору вирішується високою міркою морального максималізму дум косівського циклу чи українських дум, історичних пісень: краще загинути, ніж потрапити в неволю до ворога. Героїчна безальтернативність визначила психологічне вмотивування характеристичного вчинку патріотки Янки. Втративши коханого, вона стає на його місце і б'ється з дужим ворогом на ятаганах. Цей епізод продиктований не так традиційністю постаті дівчини-воїна, як вимушеними обставинами історичного життя України чи Балкан. Структура образу Янки зовні прямо, в дійсності ж різко контрастно співвідноситься з зрадливими жінками Страхині чи Груя з сербських пісень. З метою приспати пильність Мехмета-Алі героїня позірно приймає пропозицію про райське життя у гаремі, близьку стилем до аналогічної з пісень «Банович Страхиня» і «Зрада жінки Груя Новаченка»: «У нас будеш по шовку ходити, Будеш срібло й золото носити, Будеш наша ти вельможна пані». У трагічному фіналі, заданому трагізмом вихідної ситуації (місто впало, його мужні оборонці вирізані) та несхитністю вдачі героїні, відсутній оптимістичний момент переведення трагедії у міф, як у поемі «Віла-посестра» Лесі Українки. Заключне виявлення романтичного характеру патріотичної твердості — стрибок Янки в прірву з турком у смертельних обіймах.

У «Чорногорці» з власним утвором поета сполучилися навіяння чорногорського фольклору, почасти й українського. Симптоматично: Маковей за всієї романтичної фольклорності сюжетної канви відмовився від фантастичних ходів, нерідко властивих

південнослов'янському епосу. Уникнув навіть гіперболізації (загибель тисяч людей у здобутій турками фортеці не списується на карб поетичного перебільшення). Можливо, це пояснюється прикладністю поетичного висновку (за волю боротися треба так, як чорногорці!), прагненням уникнути розмивання історичної істини.

Історично-фольклорна тема зазнала у вірші героїко-монументального осмислення. Неприйняття Янкою гаремного життя стверджує силу жіночого духу та патріотизму, хоча динаміки внутрішнього стану героїні й не передано. Художнє відтворення колізії відзначається у «Чорногорці» нормативністю уснопоетичної манери. До фольклору, зокрема південнослов'янського, тяжіє порівняння людей із птахами, зіставно-алегоричні конструкції типу «Ой сильніший бистрий ястріб. як мала голубка сива» (про двобій турка з дівчиною). Також поетизми на зразок заснованого на уподібненні дівчини квітці:

«Цвітко чудна з раю Бога». Південнослов'янському й українському епосу також притаманні постійні епітети (сльози «ревні» й ін.), прикладки твору («срібло-злото»). Втім, аплікаціями фольклорними тропами автор зовсім не зловжив. На сербський епос зорієнтовано астрофічний запис, властивий і українським думам. Чотиристопний вірш напівбілого хороя досить точно передає ритмічний малюнок сербських дум (це так званий закінчений десятерець: — ∪ — ∪ || — ∪ — ∪ — ∪), причому в багатьох рядках збережено навіть жіночу цезуру десятерця. Єдиною закономірною невідповідністю наведеної метричній схемі є каталектика.

Патріотичним пафосом суголосна попередньому творові оригінальна епічна та філософська проекція гельветської легенди, що її дав у сюжетному вірші «Вільгельм Телль» (1918) К. Білиловськнй. Роздум про типи народних героїв — свого роду фольклористична міністудія — відкриває фреймову композицію, а не авторські відступи, як висловився у передмові П. Дегтярьов. Дві наступні строфи — маніфестація авторового ставлення до легенди, яке спирається на знання романтичної літературної традиції («Я добре знаю Теля з драми...» Шіллера –В. П.). Сама ж легенда імпонувала Білиловському втіленням народного гніву, постатями героїв, «що не вмерли і роги декому притерли...». «Дивна повість» про славного гельвета становила для поета момент відштовхування, була імпульсом для психологічно-філософської студії характеру героя і народу. Вже з початку сюжетної частини помітна орієнтація автора на розлогість розповіді народної прози: «Було це давньою порою». Реалістичні подробиці насильства і гніву цісарців у Швейцарії можуть бути прикладеними до описів безчинств цісарських мандаторів по другий бік гірського масиву — в українських Карпатах. Письменником збережено, наділено відповідною оцінкою в народному дусі ту знамениту деталь легенди, названу «дрюком, вкритим зверху капелюхом». Усе це говорить про те, що поет дотримувався історичної достовірності, причому відтворював події у ключі національно-визвольного осмислення.

Подієвий рух Білиловським динамізовано (аж до зламу строфічної будови), сюжет дещо українізовано. Так, намісник Геслер у творі названий війтом, наділений означеннями мало не байкового Вовка («страшний та презлючий»). Це надає різностильності викладові. Мова війта характеристична, з емоційно виразною і колоритною лексикою («почваро», «байстря» і т.п.). Передаючи мовою почуттів нелюдську душевну напругу батька, поет акцентує підтримку його народом, нехай іще пасивну. Перипетії, загострившись до краю в епізоді випробування влучності героя, коли під загрозою опинилося життя його малого, та мужнього сина Вельті, перейшли у кульмінаційний влучний постріл. У тому легендарному тоні, що у поемі Лесі Українки про Роберта Брюса, змальовано виступ незламної сили свого народу: «Гельвети, як один, повстали. За край, за право, за свободу». Перемога нагірних пастухів над австрійським воїнством викликає піднесену тираду автора (рядки 117–121), в якій інтертекстом слугує «Енеїда» Котляревського («Де общее добро в упадку...»). Вславлюючи свободу, Білиловський створив оригінальний її образ на основі народної міфології. При цьому, зберігши важливу рису міфопоетичного образу перелесника, що спадає зорею із неба, письменник трансформував цю рису відповідно до

здуму: «сяєш маєвом величним». Тонке відчуття міфологічного прототипу сприяло цілковитому його переосмисленню, введенню в цілковито новий контекст: «Ти перелесниця святая...» (оксиморон, бо перелесник — сила нечиста). На жаль, позначений публіцистичністю і політичною кон'юнктурністю фінал твору 1928-го р. знизив позачасове звучання української легенди про Вільгельма Теля.

Визначаючи ідейно-естетичні риси інонаціонального фольклору, що відповідали б творчим завданням К. Білиловського («Вільгельм Тель»), Б. Грінченка («Матільда Аграманте»), Лесі Українки («Роберт Брюс, король шотландський»), слід визнати такими культ героїзму й активної героїчної особистості, а також національно-визвольний, антиколоніалістський пафос. Вони об'єднують, зокрема, «кубинський» і «шотландський» твори 90-х рр., наближені до ознак художньої форми інонаціональних фольклорних моделей. Наприклад, засоби творення характеру в «Матільді Аграманте» зіставні зі стилістикою народноромансової пісенності Іспанії чи кубинської фольклорної («Моря перло найдорожче — Куба, рідная країна,— Так Матільда з уродливих Найдорожчя перлина») за збереження питомої версифікаційної канви коломийки. Згадана поема Лесі Українки написана під впливом шотландського фольклору (коли не безпосередньо, то через творчість Р. Бернса). Про це говорять тропи, зорієнтованість першої і четвертої частин, при поліметрії твору, на метричні й строфічні особливості, тип римування шотландських народних балад⁵⁴. «Віла-посестра» підтвердила ефективність естетичного сполучення інонаціональних із українськими епічними компонентами у процесі епіко-героїчного перетворення традиційного сюжету.

В останній третині ХІХ ст. культивувалися й інші підходи до фольклору і міфології народів світу. Наприклад, їхнє реконструювання (А. Бобенко), іронічне варіювання чи й філософсько-психологічне прочитання (О. Маковей). Наприклад, поезію Бобенка, який працював кочегаром на морських суднах, збагатило перебування в Індії і знайомство з «Ріг-Ведою». Його «Гімн богові огня» (1895) природно вписується в «індійський ряд» української ліро-епіки, представлений притчами і поемами Франка, освоєнням Лесею Українкою-перекладачкою вищезгаданої книги гімнів староіндійської літератури, творами П.Карманського тощо. Втрапляючи в лад міфопоетичних уявлень індуїзмів, Бобенко зумів відтворити їхню релігійну обрядовість, риси побуту. Для цього дібрав близьку українській естетичній свідомості просту народну форму:

*Череда наша убога,
Більш у нас нема нічого.
...Ось ягнятко молоденьке!
Ну ж підпалюйте швиденько.*

Гімн-молитва великому Агні, що розганяє темряву, гріє землю, боронить від хвороби, Бобенком інтимізується (Агні зогріває навіть «серце, прибите неначе навіки морозом»). Прикладено її до рідного краю автора: «О, горе народові тому І горе країні нещасній, Де світу немає святого, Де Агні надовго погасне!». Знайомлячи українців із реаліями Індії, поет у примітках подав цікаві роз'яснення. В них з'ясував: скажімо, «могучий Індра» — це «найголовніше з індійських божеств після Брами, Вішну і Шіви, орудує атмосферними переминами; його уявляли як парубка з чотирма руками і тисячею очей скрізь по тілу, що ними освіщає весь світ».

Письменник розгорнув картини італійського життя: у сюжетному вірші «Малярія в Мареммах» подав, як і Одарка Романова («На італійський мотив»), малюнок народного карнавального свята. Нарешті, Бобенко спілкувався ще й із давньоперськими релігійними легендами, пояснивши в їхньому дусі причину всіх «лих світу» («Ормузд і Аріман»).

У випадку епічного вірша «Місіонар» О. Маковея пов'язуємо звертання до «Арабії» (крім чисто формальної прив'язки — місіонер родом із півночі, можливо, з Галичини) продовженням філософсько-психологічної лінії творчості автора. Текст твору не дає

підстав тлумачити його як показ «облудності християнських догматів», марності зусиль церковників прищепити християнство народам близького Сходу, врешті засліплення «релігійним дурманом вихованців духовних закладів» (так свого часу мусів писати О. Засенко). Адже «Місіонар» — студія душі самотньої старої людини. Випадково почуте героєм народне арабське голосіння за померлим каталізує внутрішні переживання, породжує глибоку думку: «легко умирати з чуттям, що мав когось в життю кохати, І сам любов находив у людей». При позанаціональній основі серпанок національного колориту досягається піснею нічного вартівника, характерними виразами (орієнтальне голосіння зі звертанням до оплакуваного «наш верблюде, кормильче дому»). Натомість фольклоризм «Іспанського романсу» іронічно-пародійного забарвлення. З одного боку, Маковей точно відтворив ознаки жанру («романськість» вірша), зберіг його любовну тему і наспівність, строфіку і характер римування (зінтерпретував його по-народному: аа, бб, вв...). Витримав навіть хореїчність і восьмискладовість старовинної форми. З іншого боку, роблячи гіпертрофований сум об'єктом глузу, поет насичує діалог бурлескно «перехрещеного» дона Перця з Каламанки і його любки Бланки підспудною іронією.

Отже, інонаціональні фольклорні компоненти підлягали в українському ліро-епосі національно-визвольній ідейній актуалізації, мистецькій транспозиції «минуле – сучасне», оригінальній естетичній та емоційній трансформації. Поетично препаровані шотландські, гельветські, китайські легенди, південнослов'янський героїчний епос, східна й іспано-кубинська народна поезія, бурятські, казахські, якутські (в поемній діалогії Лесі Українки «Одно слово» – «Се ви питаєте за тих...»), – див. про фольклоризм цих творів у кн.: Погребенник В.Ф. Народною творчістю натхненна. – К.: Знання, 1990. – С.33-36) фольклорні відображення, індійські гімни і давньоіранська міфологія, італійські та туркменські «етнографізми» засвідчили дієвість націоналізації художніх сюжетів, тем, мотивів, інонаціональних образів, живу динаміку національного й інонаціонального. Разом із тим історія літературного фольклоризму знає й політично-тенденційні підходи, що не сприяли розумінню між народами, а лише служили імперським шовіністичним амбіціям, як у вірші «московфіла» Д. Вергуна «Славянская стража на Дунае» (збірка «Червонорусские отзвуки», Львів, 1901). Дійсним, зафіксованим у літописах Ляхові й Чехові протиставляється як єдино істинний богатир міфічний Рус. Згідно нової редакції тексту в збірці «Стихотворения» ввести волю у величезному царстві Русові заважає лише «соседей коварство». Та ці великодержавницькі спроби Вергуна, до того ж малохудожні, є маргінальним явищем двосистемного спілкування.

Художній матеріал української поезії 80-х — 90-х рр. ХІХ ст. виявляє багатогранний синтез життєвих впливів, внутрішньолітературної і фольклорної традицій, що створив значні ідейно-художні цінностей у поезії П. Куліша, Я. Щоголіва, С. Воробкевича, І.Франка, М. Старицького, Олени Пчілки, І. Манжури, Б. Грінченка, В. Самійленка, О.Колесси, К. Білиловського й ін. Оригінальні твори романтиків і реалістів кінця ХІХ ст. продемонстрували розмаїття підходів митців і багатство творчих переломлень народної поезії. Зокрема, превалювали тональності ліро-драматична (недоля краю і людини, образи України, сиріт, бурлаків, жінок-матерів та ін.), епіко-героїчна (патріотично-трагедійний пафос історичного минулого, постаті козаків, кобзарів), гумористично-сатирична (іронічна компрометація чи й розвінчання ворожих нації осіб, явищ, інституцій), філософська (висвітлення одвічних питань загальнолюдського змісту).

У письменників зі сформованим стилем (Куліш, Франко, Олена Пчілка й ін.) переважали індивідуально-творчі підходи до фольклорних моделей. Глибші модифікації джерел ще не властиві літературно неоформленим на той час системам. Так, у доробку народних поетів типу П. Думки чи авторів, далеких, за словами Василя Барки про Якова Жарка, від «дерзкого новаторства», якісний перехід від фольклорної до літературно-фольклорної поетики тільки-но постав як необхідність (П.Думка). Асоціативне ж, а не наслідувальне мислення, на кінець ХІХ ст. тільки означилося (Яків Жарко).

Нарешті, ідейно-художні пошуки авторів і розвиток письменства виявили більшу перспективність не наслідувань і парафразування, а адаптування народної творчості для втілення громадських і особистісних мотивів, оригінальних переосмислень традиції, самостійних розробок-актуалізацій мотивів і образів народних лірики й епосу та глибинну їх ідейно-естетичну й емоційну трансформацію. Позитивним явищем у творенні культури літературного фольклоризму було не тільки мистецьке опанування пластами народної української культури, а й опозиційне до національно-культурного герметизму, насадженого «згори», опрацювання інонаціонального фольклору, долання чільними поетами стереотипів і художніх «окам'янілостей», виниклих за історію взаємодії колективної й індивідуальної образних систем.

ПОЕЗІЯ ПЕРШИХ ДЕСЯТИРІЧ ХХ СТОЛІТТЯ У СВІТЛІ ЛІТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНИХ ПАРАЛЕЛЕЙ

Стан української поезії 900-х —20-х рр. ХХ ст. визначається загальнолітературними процесами втрати неподільного домінування позитивістської естетики та мистецтва реалістично-міметичного типу, розвитком неоромантизму, символізму, імпресіонізму й ін. модерністських течій, формуванням авангардизму, європеїзацією письменства. Нові світоглядні й естетичні тенденції спричинилися до ідейно-творчих дискусій (але не класового протистояння), конкуренції талантів при існуванні немалої числа безталанних віршувальників. Головний внутрішній процес — «звужування домени поезії» (Б. Рубчак) уже в добу передсимволізму, розширення ліро-психологічних виражальних можливостей лірики й ліро-епосу (виявило естетизм «молодомузців», «кларнетизм» Тичини й ін.).

Вагомою традицією української поезії початку ХХ ст. залишалися багатоманітні зв'язки з уснопоетичною творчістю. Оновлені й представлені особливо в теорії, але частково й на практиці, вони протиставлялися М. Вороним та ін. модерністами «старому українському етнографізму» (М. Сумцов), не концептуальному, а поверховому і наслідувальному фольклоризмові. Щоправда, останній іще цілком упевнено почувався в писаннях третьорядних авторів, про яких не тільки «гріх забувати, а й небезпечно» (А. Горнфельд). Та обличчя літературно-фольклорних взаємин визначали І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Г. Хоткевич, Олександр Олесь, Б.Лепкий та інші чільні митці. В них спостерігається тією чи іншою мірою неофольклоризм — відмова від «насиченості творів фольклорним матеріалом, перехід до його творчого осмислення, до глибокої художньої трансформації фольклорних образів, до включення елементів фольклору у найновіші засоби художнього відображення дійсності, внаслідок чого створюються глибоко філософські, символічного звучання твори»⁵⁵. Там же, де була така насиченість, як у «Лісовій пісні», «Тінях забутих предків», «У неділю рано зілля копала», «Камінній душі» й інших, фольклор виступав далеко не тільки засібом створення життєвої достовірності картин і характерів. Це властиве більшою мірою фольклоризмові ХІХ ст., реалістичному традиціоналізмові та «неонародництву». В новітній же літературі формувалася традиція глибокого переосмислення фольклору як типу культурної новочасної письменницької поведінки, тривало творення культури опосередкування народнопоетичної творчості, міжчасового артистичного характеризування за його співдії глибин людської душі та обставин життя нації. Неофольклоризм української поезії перших десятиріч ХХ ст. — культурно-семіотичний код публічно-прагматичного узусу, при якому внесений «іззовні» фольклор сприяв генеруванню в мистецькому цілому нових смислів широкого діапазону — від приватних до політичних. При цьому новітнє письменство «виділяється, як дослідницьке завдання, складністю» (Ю.Лотман).

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ІМПУЛЬСІВ

«ЖІНОЧОЮ» ПОЕЗІЄЮ

До активу нашої літератури двох перших десятиліть ХХ ст. входила плеяда поеток різної міри обдаровання і творчої долі. Немало з них перебували в орбіті художнього впливу Лесі Українки. З попередницями, як-от Оленою Пчілкою і Марією Загірньою, більшість репрезентанток цієї генерації єднала настанова художнього творення як суспільно необхідної праці для людей. Колежанок із київської «Літературної громадки» («Плеяди») О. Романову, Л. Старицьку-Черняхівську, Лесю Українку, Г. Комарову, Н.Кибальчич єднало усвідомлення необхідності розширення тематично-жанрових обріїв рідного письменства. Всі вони, а також Х.Алчевська-молодша, Людмила Волошка, Віра Лебедова, Марійка Підгірянка й ін. доповнили «мужеську «рацію», дуже однобоку» (Леся Українка) в деяких питаннях, жіночою. Вони надали літературному фольклоризмові ліризму і тонкості чуття, емоційності переживання. У поезії Лесі Українки зв'язки з народною творчістю збагатилися ще на цілу низку новаторських прикмет.

Леся Українка зросла в атмосфері народного і фольклорного оточення, перейняла «династичні» (батькові, материні, дядькові) традиції збирання уснопоетичної творчості та різноманітного літературного з нею спілкування⁵⁶. Зокрема, перекладала, як і Франко і Кримський, народну поезію Індії, Єгипту. Її листи з Болгарії, Італії, Єгипту зафіксували інтерес до живого побутування фольклору. Як і інших неоромантиків чи символістів, фольклор не міг її задовольнити концептуально своєю імперсональністю, «злитістю індивіда з середовищем» (М. Яценко), проте в аспекті творчому фольклоризм суттєво збагатив спадщину поетки українського Рісорджіменто. Образне мислення поетки, яка розпочала з віддання данини старій романтичній традиції («Русалка» й інші твори), складалося, зокрема, в процесі контактування зі словесністю українського й ін.народів.

Від наслідування до трансформації

Зовнішнє дотримання традиції, в т.ч. «відфольклорно»-сентиментальної, притаманне раннім літературним спробам Лесі Українки — епічним і ліричним. Крім поеми «Русалка», орієнтація на вже естетично відшліфовані структури, композиційні й ритмічні, властива: романсів — «Конвалії», пісень баладних — «В'язневі», ліричних — «Пісні» та «RE», колискових — «MI» («Сім струн»), дум, історичних пісень — VI і VII віршам циклу «Подорож до моря», веснянок — «Веснянці», дитячого фольклору — циклу «В дитячому крузі» та «Вишенькам», співанок-хронік — «Любці», народних голосінь — «Жалібному маршу». Ці фольклорні прототипи визначили видові риси поезій, надали у розпорядження письменниці мотиви (у «Пісні» — піднесення молодих літ як кращої пори в житті людини, мотив очікування долі); також композиційні структури (лаконічно-новелістичну — у драматичній розповіді «Любки»), поетичну стилістику (емфатично-експресивну голосінь — у «Жалібному марші» на річницю смерті Тараса Шевченка до музики М. Лисенка). Строгий критик Франко відзначив майстерність кращих творів літературно-фольклорної дифузії, зокрема віршів заспівного циклу «Сім струн».

Щира любов до Батьківщини є лейтмотивом поетичного натхнення поетки взагалі й трьох перших віршів патріотично-музичного циклу зокрема. Три струни негучної кобзи зроджують три різні, але рівнонапрявлені співи. Це врочистий гімн «DO», весела пісня «RE» і ніжно-мужня колискова «MI». Перша пісня «від серця» адресується бездольній матері-Україні. Вислів національно-патріотичного вболівання тут — у колі образного світу інтелігентної душі та народної пісенності. Започаткований у другій і продовжений у наступних строфах мотив шукання «схованої долі незнаної» взагалі є загальним місцем української поезії та фольклору. Індивідуально інтерпретований у третій, мотив

розвинуто в четвертій строфі (у межах тієї самої ланки «може») знову в ключі народної поезії. На цей раз пошуки долі виходять за межі фольклорного поля, хоча характер тропів («синє море», «чисте поле») адресує читача до його епічних жанрів.

«RE» притаманне драматичне розгортання конфлікту між прагненнями ліричного героя — а це постать мужня, вольова — та суспільними обставинами й особистими настроями. Наснажений, емоціями героя його монолог-долання несприятливих умов («грізних, чорних хмар» «негодоньки» доби реакції, «пригодоньки»-хвороби) позначений цілком природним для авторки злиттям народнопоетичної образності з її власною. У рядках 3—4, 9—10, 13—14 маємо не механічне перенесення фольклорної стилістики, а мислення органічно властивими Лесі Українці образами, виявлене вже у вірші «Шлю до тебе малий сей листочок...». У тому, що крізь призму народнопісенних образів типу «Я ж пушу свою пригоду Геть на тую бистру воду» і подібних поетка звикла відтворювати внутрішній стан ліричного героя, переконують аналогії з грона карпатських поезій 1901 р. Фольклорність «RE», написаної до того ж шумкою*, так образно означив І. Франко: «Мов чудовий заспів під музику народної пісні озивається й пісня нашої авторки...»⁵⁸.

Інтонаційне багатство виявляє й колискова «MI» — одна з кращих в українській ліриці. Показовим є звуження поля художницького зору Лесі Українки від першого до третього з акордів семи струн. У колисковій, руйнуючи канон камерного жанру, поруч із присиплянням, роздумом над синовим майбуттям, по-бойовому звучить мотив долеборства. Цих громадських «виходів» немає в жодній із записаних К. Квіткою з голосу Лесі Українки колискових, це від початку й до кінця набуток авторки. Так «MI» — вияв поглиблення її світогляду, вміння творити витончену мелодійність вірша. Ця незвичайно-«звичайна колискова пісня під пером Лесі Українки стає маніфестацією громадянського настрою кращої частини сучасного письменниці жіноцтва»⁵⁹. Шкода тільки, що вдумливий дослідник, автор цитованих слів, зіставляючи «MI» з «Піснею Єрьомоньці» Некрасова та протиставляючи «Колисанці мужички» В. Масляка, не оцінив об'єктивно позитивні прикмети останнього твору — поетичність народних релігійних уявлень про Ангела-охоронця (вони подані як доказ релігійної заботливості матері). Чотири заключних поезії циклу позначені переходом від літературно-фольклорної співдії до культивування вишуканих форм вірша (сонет, рондо, септима). Нечисленні народнопісенні аплікації виконують тут функцію, не значнішу за тло внутрішньої дії («гай, зелен розмай» у «SOL») чи стилістичних-вкраплень (в «LA»).

Становлення неповторного естетичного феномену лірики Лесі Українки відбувалося на основі синтезу життєвих вражень і роздумів над історичним буттям українського народу, традицій світової культури і національного фольклору («Подорож до моря», «Кримські спогади»). Поетика генетично фольклорних персоніфікацій «матінкн-натури чарівниці» включила (як у вірші «Далі, далі від душного міста!» з першого циклу) приховану цитацію з народного епосу. В цьому разі з «Думи про Олексія Поповича», згодом записаної Лесею Українкою від кобзаря Гната Гончаренка: «А у тую неділеньку рано Синє море чудово так грає». З нею гармонійно сполучено розгорнуту міфопоетичну метафору в античному дусі: «срібнокудрії хвилі» в русі — легкі танці нереїд.

Серед оспіваних Міцкевичем акерманських степів увагу поетки привертає турецька фортеця («Ой високо сонце...»), її «темні темниці» дають імпульс розгортанню журливих ретроспективних картин мук бранців у неволі. Їм на зміну уява малює козацькі визвольні походи, що наводили страх на ворогів. Характер викладу зумовлює його стилізацію в дусі українських історичних дум — цих, за словами Лесі Українки, предивних, єдиних на цілий світ пам'яток творчості нашого народу. Наближуючи твір до зразків народного героїчного епосу, авторка розпочала кілька строф зачинним ритмічним «Ой», чергувала

* У ліриці Лесі Українки — ціла народнопісенна поліметрія. Так, семистопний хорей асоціювався в неї з пісенним тринадцятискладником.

рівноскладові катрени з коломийковими дистихами, вдалася до типових «думних» фразеології, поетики, ритміки. Франко поставив на карб молодій поетці замалу пластичність опису фортеці (але ж власне описовий елемент займає другорядну роль у вірші, зводячись до однієї строфи; головне в ньому — потік думок і асоціацій оповідача), «пережованість» рефлексій про козацьку славу. Проте слід констатувати вищість твору «Ой високо сонце...» над багатьма варіаціями теми. Вбачаємо її в історіософських поглибленнях (дуалізм афоризму «Славо, наша згубо! Славо, наша мати!» чи «кулішівське» бачення давнини, в яку «кров'ю затопила долю Україна»), щирій поезії відзначеного Франком уступу (строфи 13—14), що оформився під впливом Олени Пчілки (див.: Українка Леся. Збір. творів: У 12 т.— Т. 10.— С. 22). Через посередництво видатних романтиків Леся Українка спілкувалася з місцевими кримськими переказами і легендами. «Зустріч» із фольклорною легендою про чортові сходи («Мердвен») позначилася самобутньою її ідейною й емоційною трансформацією. Набутий підтекст прочитується засторогою: лихі сили в «сій нещасній країні» існують не лише у легендах!

Вибірковий характер фольклоризму Лесі Українки, яка могла пожертвувати ефектним сюжетом любові й смерті задля суспільно вагомої думки, показують її сонети про серце Криму «Бахчисарайський дворець» і «Бахчисарайська гробниця». Лише принагідною згадкою в них є фольклорний переказ про гробницю хана Керіма-Гірея на могилі тієї невільниці, яку він дуже кохав (нібито Марії Потоцької), тобто те, чому присвячені «Бахчисарайський фонтан» і «Фонтану Бахчисарайського палацу» Пушкіна та сонет «Гробниця Потоцької» Міцкевича. Не тілько бранки, любої співцям із чужого краю, у Лесі Українки виходить на перший план. І навіть не інша «тінь», кривава, бахчисарайської слави, а та нова неволя — царату, що все затінила.

У другій («Думи і мрії», 1899) та третій («Відгуки», 1902) поетичних книжках Лесі Українки спостерігається розширення творчого діапазону. Зв'язки з фольклором у другий період творчості підпорядкувалися національно-визвольній ідеї, поглибилися психологічно і драматизувалися (зі смертю С. Мержинського 1901 р.), стали тривкішими внаслідок знайомства з фольклористом К. Квіткою та нових «фольклорних акцій». А ще вони зросли, якщо не кількісно, то якісно. Вже не зовнішня орнаментика, а глибинне «перестворення» міфо-фольклорної стихії, підпорядкування її оригінальним художнім концепціям визначили домінують фольклоризму поетки. Лесина «винозора» муза циклів «Мелодії», «Відгуки», «Хвилини» спілкувалася з уснопоетичним світом не тільки і не стільки у позверхніх лексико-стилістичних виявах. Більш ваговитими і характерними бачаться її входження в контекст фольклорного мислення, органічне творення у дусі народної словесності тощо. Так, маємо накладання моментальної фотографії внутрішнього стану ліричного героя на з дитинства знайому фольклорну матрицю («Не вражайте серденька мого!»). Аналогічно вірша «Калина» — на «Казку про дивну сопілку», опубліковану Кулішем, Манжурою і самою Лесею Українкою разом із мелодією (1903). Універсалізація ситуацій відбувалась у неї й на основі виокремлення характерного, що властиве фольклорному образотворенню («Поет під час облоги»).

Яскравими прикладами мислення у дусі народного мелосу можуть бути колоритна «Східна мелодія» жіночої принадності чи гроно карпатських віршів 1901 р. К.Квіткою пояснив їхню появу впливом знайомих суджень про потребу писати у доступній народній формі. Та справа, певне, у тому, що авторка виявила в західноукраїнських співанках, зібраних нею тоді у гуцульських селах Довгополе і Буркут, образи, адекватні власним внутрішнім переживанням. Так, у записаній від І. Франка пісні «Чому, сину, не п'єш...» і особливо в «Ой де б я із досадоньки пішла...» спорідненою внутрішньо з віршами 1901 р. є емоційна атмосфера, образність. Глибоко відчувши специфіку місцевого пісенного ансамблю, літературні можливості оволодіння співанками-коломийками, Леся Українка не стилізувала, а співтворила з народним мелосом. У цьому переконує зіставлення поезії «Ой, здається — не журюся...» та пісні «Ой де б я із досадоньки пішла...». Попри деякі

розбіжності, тексти єднає спільний лейтмотив, характер ліризму і т. п. У той же час рядки Лесі Українки висловлюють персональне світосприймання, хоч і сусіднє з фольклорним.

У драматичному вірші «Калина» самобутньо витлумачено світовий міфопоетичний мотив «одеревіння» людини від закляття. Зафіксований ще Головацьким, Метлинським, Костомаровим, Чубинським та ін., у тому числі з голосу Лесі Українки* К. Квіткою, він генетично й асоціативно закорінений у «Казці про дивну сопілку». Її простими, знаними письменницею «зроду» словами, без найменшого пафосу, але вражаюче передано драму серця. Особливості підходу до фольклорних моделей простежуються як гранична драматизація. У неї «козак умирає», з ним готова піти у небуття дівчина; в запису ж З. Доленга-Ходаковського чи й Лесі Українки («Під гай, коню, під гай, коню...») пісенний мотив інший: «козак від'їжджає». Вражає естетичною довершеністю фінал «Калини», гідний гармонізації трагічного в кращих піснях,— подив людей із тої «пригодоньки», що дівчина-калина цвіте на морозі, а між «цвітом-білесеньким ягідки криваві».

Вдаючись до вже випробуваної форми розгорнутого монологу-саморозкриття, авторка «Ніобеї» (1902) досягла майже антично-скульптурної пластики у відтворенні материнської скорботи. Героїня міфу вже була втілена у малярстві Європи (Караваджо, Тінторетто, Ж.-Л. Давід), у світовій літературі від Гесіода й Овідія до Пушкіна. Леся ж Українка оформила твір як голосіння-плач, зберегла міфо-фольклорний поширений мотив про метаморфозу матері з туги за загабленими дітьми. Та родовід героїні вона вивела від Прометея, чого немає в античному міфі. Її Ніобея, хоч у «горе закована», є гордою дочкою титана, непідвладною богам. Трагедійне нескорене світовідчуття неоромантичного персонажа своєрідно резонує з авторським (у підтексті), зумовленим репресіями царату проти української студентської молоді, гармонійно поєднало образи на кшталт античних («Він був, мов кедр на верхів'ї гори») зі стабільними українськими («устонька гожі», «дитяточко любе»). Подібно в «Східну мелодію» (1897) ввійшли й українські пісенні засоби — символіка рясту; антитеза веселого дівування та сирієй землі — в «біблійну» «Дочку Ісаї» (1904). Тож спостерігши в «Ніобеї» чіпким художницьким зором триваюче життя міфологічного мотиву, Леся Українка реконструювала його таким чином, що плач матері зазвучав утвердженням тираноборчої несхитності героїв визвольних змагань.

Відфольклорні літературні акції поетки стимулювалися її безпосередньою збирацькою діяльністю, впливом лектури та студіюванням збірників народної творчості, перекладацькою працею і перебуванням у країнах побутування тих чи тих фольклорних сюжетів і образів. Так, побут у Болгарії й інтерес до південнослов'янського героїчного епосу був одним із імпульсів до створення поеми «Віла-посестра». Перебування в Єгипті — до появи «Таємного дару» і перекладів давньоєгипетських ліричних пісень. В Італії — переспіву італійської народної пісні «Тебе не бачу, хоч вікно низенько...» та почасті «Бранця». Втілюючи в цьому творі середньовічний мотив вимушеного інтермеццо лицаря ді Кастельнеро, поетка бачить італійське узгір'я очима героя, та відтворює спалений красвид слов'янською антитезою пісні про Романа і продану сестру (записана І. Франком, Н. Кобринською, М. Яцковим). Це говорить про те, якою була сила влади відшліфоаних пісенних структур над нею, наскільки природно зливалися в єдину ідейно-естетичну цілісність барви власні та народнопоетичні. Еолова арфа лірики Лесі Українки відгукнулася новими акордами на події 1905 р. У легенді «Граф фон Айнзідель» за оболонкою середньовічної саксонської родинної історії добре відчутна напруга суспільних стосунків нової доби (в цьому переконує й сюжетна аналогія «суд предками нащадка» з повісті-казки «Під тихий вечір» Б.Лепкого). На цьому тлі виділяється драма шляхетної душі, для якої панство стало «ганебними путами». Знаючи сумлінність письменниці у вивченні джерел і вірячи в достеменну джерельність її історизму, вдалося встановити: Айнзіделі — відомий із XII ст. саксонський дворянський рід. Серед

* Пісня «Ой у полю, полю береза стояла».

численних його представників прообразом героя твору міг бути Генріх Гільдебрандт II фон Айнзідель (1497—1557). Прихильник Реформації, він за порадою Лютера значно зменшив податки з підданців. Магнатство стало для нього, як і для героя твору, прикрим тягарем, і навіть дружина стала ворогом (певну аналогію можна провести і з Л. Толстим).

У гармонії музи з громадським настроєм Леся Українка створила під безпосередніми враженнями цикл «Пісні про волю» (1905). У трьох його віршах авторка негативно оцінила перспективи масових гімнів минулого. Зокрема, «пісні-отрути», яка «Про неволю плаче, й голосить, і тужить до болю», наче каже — «не діждеш до зорі!» (таке образно-емоційне сприйняття народовольчого гімну М. Михайлова «Смело, друзья!»). Не час, на думку поетки, співати «Марсельезу», адже «славний день» ще не настав, пута не розірвано. А хвацький танцювальний ритм «Нагасчки» взагалі недоречний у час, коли по «громадоньці» гуляє царсько-козацька нагайка. Художньо відбиті в циклі спостереження фольклористики над втратою масовими піснями революціонізуючого значення у пізнішу добу, висновок про потребу нових дійових пісень є цінним набутком фольклористики.

У добу реакції Леся Українка наснажує гострим політичним підтекстом сатиричні вірші «Казка про Оха-чародія» і «Казочка про край царя Гороха» (обидва 1906). Зумисне наївна казковість із вказівкою на джерело (текст може бути оформлено як звертання розповідача до слухачів: «Ви чули казочку про край царя Гороха?..») відтворює події 1905 р. у побутово-алегоричних картинах за сприяння народної гумористики оповідань про дурнів (війт «радив притлумить соломою пожежу»), що підсилюють ущипливість сатиричного письма. В «Казці про Оха-чародія» авторка по-своєму витлумачила мотиви чарівної казки про зеленого лісового пана, вміщену в збірниках Чубинського і Драгоманова. Прозорою езопівською мовою розкрила вона російські «свободи» в альтернативі Охові служить чи «головою наложить». Відкинувши з варіантів казки все, що не стосувалося підземного царства, Леся Українка докладніше змалювала світ Оха. Від фольклорної фабули залишилися хіба що спосіб викликання Оха й основні його портретні риси. Цілком самостійними рисами літературної казки є фантазійні описи палат правителя, де під пазуристими ведмедами у рукавичках угадуються жандарми, де господар незгодного йому служити — «зараз цок... в лобок». Ця формула запозичена з записаної Лесею Українкою в Миропіллі «Казки про Котика та Півника». Основним творчим принципом при написанні цієї сатири стало поєднання казкових мотивів: Жар-птиці; бранки підземного двору, яка жде юнака-молодця; царя тридев'ятого славного царства Гороха. Відкритий у життя фінал показує повне оволодіння традиційною манерою народного казкарства. Поетеса, яка взагалі любила казки і могла їх «видумувати мільйони», на цей раз уміло використала традиційну манеру для викриття ворожих народам імперії сил, політичного і соціального зла.

Широке коло відображуваних Лесею Українкою фольклорних жанрів, а головне високий естетичний рівень їхнього відтворення в 900-ті рр. гідно представляє колядка «Ой в раю, раю, близько Дунаю...». Високорозвинута художня свідомість авторки виявилася вже в незрівнянній пластиці оречевлень. В окресленому заголовком топосі виростає «зело, всім на весело. В нього стебельце — з коп'я деревце, На ньому гілки — золоті стрілки. А на вершечку квіточка сяє, Квіточка сяє, рай звеселяє». Оригінальна архаїзована колядкова поетика Лесі Українки суголосна тут тим творам календарно-обрядової лірики слов'ян, що ґрунтуються на міфопоетичній концепції світового древа. Бо ж це зело райське зі стебельцем, гілками і квіткою на вершечку є всі підстави виводити з довготривалої культурної традиції індоевропейських та інших племен. За нею «триярусна вертикальна структура світового древа відповідає триєдиній просторовій моделі світу, за допомогою якої здійснюється поєднання Всесвіту (макрокосму) і людини (мікрокосму) і яка є місцем їхнього перетину»⁶⁰. В цьому запевнюють паралелі з колядками в записах З. Доленги-Ходаковського, І. Вагилевича, Є. Ярошинської й ін. Хоча б, скажімо, така з двотомника «Колядки і щедрівки» В. Гнатюка: «Райське древо з трьома вершеньки...».

Наступний розвиток мотиву — самотній, із єдиним лише кліше з обрядового фольклору (розігнання райських птахів непроханими гістьми), та й то в оригінальному контексті,— співвідноситься вже не з ідеєю космогонічного творення світу, як на початку, а зі світовим древом як міфознаком парного протиставлення: життя — смерть, веселість — скорбота. «Білий молодець, всім переборець» підстрелює люту змію (поширений мотив змієборства) — і життя та веселість ізнову перемагають. Іменні димінутиви, внутрішні рими (зело-весело тощо), прийом зіткнення («...квіточка сяє, Квіточка сяє, рай звеселяє»), ритмомелодика колядкового вірша (5+5) надають віршеві явних рис ще дохристиянської пісенності. Щоб так довершено і любовно його виписати, треба було мати ліричний талант, чуття жанру та розуміння його поетики, володіти народнопісенною скарбницею (з голосу Лесі Українки колядки записував К. Квітка), а, може, й народитися донькою знавця і дослідниці українських колядок.

Лірична й епічна поезія письменниці — широкий густозаселений світ, нерідко вперше нею відкритий для рідної літератури. Так, вона була піонеркою в художньому освоєнні давнього і нового Єгипту. Цикл із шести віршів «Весна в Єгипті» (1910) — перший, що постав із живих вражень перебування на землі фараонів. Поетка відтворила в ньому крізь призму міфологічного бачення єгиптян динамічну картину піщаної бурі («Хамсін»). За допомогою персоніфікацій фольклорного типу зобразила стани природи («Вітряна ніч», «Вість з півночі»). В легенді «Таємний дар», студії єгипетського національного характеру, з майстерністю жанрового живописця передала життєрадісність «великого загадкового народу». Для цього вона послуговувалася фактурою давньої єгипетської легенди про дарунки богинь долі Гатор новонародженому Нілові. Серед дарів були вічна ласка сонця-Ра, «пальмовий щит проти Сета»-пустелі тощо. Ще — дар таємний від сьомої Гатори: радість народної душі, що її не здолають ні гніт фараонів, ні кормига чужинців. Цю ж «ясність і радощі духа» Леся Українка відчула в обраних нею для перекладу ліричних піснях давнього Єгипту. В передмові до них, полемізуючи з німецьким єгиптологом А. Відеманом, зауважила: «власне, н а р о д н а [розрядка авторки – В.П.] душа могла зродити сі співи, прості, нештучні і щирі, хоч не позбавлені майстерності в вислові»⁶¹.

Багатство лірики Лесі Українки 10-х рр., зокрема її останнього циклу «3 подорожньої книжки» (1911), зумовлюється особливою виразністю фольклорної деталі. Психологічною є її функція у вірші «На стоянці», що виявляє дар поетки перевтілюватися. Тут ліричне «я» розповідачки спершу розщеплюється на колективно-єдине «ми» (строфи 4–5). Потім «переселяється» у корабельного служку, розкриваючи його мрії здивувати товаришів на суходолі переказами бувалого морського вовка. Деталізування сюжеттики моряцьких оповідань «про зміїв попідводних, І про турків-людожерців, Про Великого Могола» характеризує традиційну від Марко Поло групу творів італійської народної розповідної прози й відбиває водночас замріяність хлопчини. Поряд із картинами непривітного моря та пишної візантійської землі у покрові снігів поетичний щоденник містить тяжкі мрії-марення. Одна з них нав'язана драматичним мотивом кобзарських дум — погоні ординців за втікачем (раніше мотив опосередковував літературно М. Чернявський у динамічних «Соколинних гонах»). Ця «сильна погоня», що загрожує полоном або розрубанням тіла втікача, набуває під пером авторки більшої, ніж у думі «Про трьох братів Азовських», експресії. Лаконізм, динаміка життєвих вражень, посилена увага до звуків у другому маренні, — все це говорить про новітні засоби освоєння фольклорних прототипів.

Лебедина пісня поетеси — «Триптих» (1913). Три його частини єдиного напрямку, хоча створені у різних жанрах: апокрифа, легенди і казки. Джерелом усеперемагаючої сили спочатку виступає моральний обов'язок, відчуття якого допомагає вбогому теслі здолати втому («Що дасть нам силу?»). В середній частині — мистецтво («Орфееве чудо»). У цій драматизованій легенді творчо сполучено фрагмент давньогрецького міфу про захисників Фів Зета й Амфіона з мотивом сили свирілі фракійського співця. Вона долає пасивність мешканців оточеного ворогами міста й вони стають до оборони.

Заклучна частина «Триптиха» є ідейно-естетичною трансформацією відомої авторці з дитинства народної казки про приспаного і зв'язаного залізними дротами велетня. Розповідь про нього, вже зарослого травною і деревами, обсілого ворогами, своєрідно паспортизовано. Зроблено це в автобіографічній вказівці, що відтворює колишнє дружнє спілкування героїні з сільськими дітьми: «Мені її розповідав Малий сільський хлопчина Без тенденційної мети...» (Лаврін). Нескладну алегорію «пригодоньки негожої» велета розкрила в заключному катрені сама письменниця, прямо вказуючи, що мова йде про її далеку (казку написано в Гелуані) батьківщину. Вислів непохитної переконаності в її скорому пробудженні та визволенні з усіх пут, у нездоланності життєвих і творчих сил рідного народу гідно увінчав спів поетеси, що лунав уже в ніч шовінізму і мілітаризму.

В поетки, натхненної народною словесністю, спостерігається створення на традиційній основі нового образу в новому контексті. Їй властива справжня співтворчість із народом, звернення до фольклорної поетики як до природної палітри для відтворення багатой гами світовідчуття. Врешті, увага до «народної фразеології й синтакси, ці не зовсім звичайні для наших поетів лексичні скарби, це стремління обходитися ресурсами народного словника, тільки полегшуючи, окриляючи його конкретність»⁶².

«Відфольклорна» камерна лірика

Тематичне й образне коло новітньої «жіночої» поезії здебільшого ще традиційне. Водночас бачимо в ній уже не тільки реалістичну увагу до суспільних аномалій, а й модерну — до внутрішнього світу людини. Так, до певної міри орієнтуючись на «Думи і мрії» Лесі Українки, **Галина Комарова** розпочала власні «пісні, думи та мрії» (такий підзаголовок збірки «Починок», 1905) тихим весняним співом ліричної героїні, в якій «щось серденько болить». Традиційні засоби інтимізації (уособлення сонця, моря, хвиль) співдіють з іще стійко не кодифікованими у фольклорі урбаністичними мотивами («Поснуле місто»). Драматична експресія чуття в дочки укладача «Бібліографії з питань українського фольклору» генетично коріниться подекуди у фольклорі, як-от у «Пісні козачки», одному з кращих відгуків молоді поетки на мотиви народного мелосу.

Вірш зітканий із барвистих образів, суголосних ліро-драматичному пісенному психологізмові. Обставини дії традиційні (пісенні, казкові): гаптуючи, героїня вкололася. Зчервоніла біла квітка* навіяла їй думку про милого: «Він далеко в кривавім бою, Може, ворог його вже змагає... І пройняв біль всю душу мою»⁶³. Сугестивність слухових образів третьої строфи («Наче кінь прилетів до воріт») контактує з народною поезією, в якій кінь нерідко є вісником нещастя. Тривожний настрій, набуття нової емоційності з опертям на традиційну народнопоетичну, підпорядковану власному образному мисленню, визначають «Пісню козачки». Головна вага внеску Комарової-лірика, заснованого на принципах творчої трансформації народнопоетичної образності, бачиться, всупереч не надто значній активності останньої, у належній поетичній культурі цієї трансформації, відзначеній І. Франком гарній формі «від-» і «позафольклорних» віршів.

«Народнопісенно-ліричний» стан суб'єкта є характерною прикметою збірки «Поезії» 1913-го р. **Надії Кибальчич**, внучки пареміографа М. Номиса та доньки письменниці Н. М.Кибальчич. Розкривається стан в опозиції «батьківщина — чужина», вужче «південна країна» (Італія)—«далека північ» (Україна). Так, у вірші «Ой пливуть хмарини в далекий той край...», однотемному з «Вітряною ніччю» та «Вістю з півночі» Лесі Українки, героїня з чужини звертається до «вітру буйненького» (фольклорна традиція, опосередкована ще в «Слові о полку Ігоревім») з проханням віднести хмари на північ для одержання звісток із сумного міста. Висхідна градація ностальгійного почуття,

* У новітній світовій літературі білий став кольором смерті, як і в античній міфології, кельтському фольклорі. Цей червоно-білий кольоропис — символічний у Лесиній «Кассандрі».

інтенсифікуючи його, творить порив героїні полинати вслід за хмарами на рідну сторону. Він має підґрунтя в прагненнях жіночих персонажів українських народних пісень (на зразок присвячених родинному життю на чужині: «Ой давно, давно я в батька була...»).

За природою обдаровання (витоки його — у вихованні нянею, спілкуванні з поетами і фольклористами, співацькому хисті тощо) авторка десяти поетичних книжок **Христина Алчевська** була майстром пейзажно-особистісної лірики. Ті з віршів дебютної збірки «Туга за сонцем» (1907), що після Лесі Українки та перед Олександром Олесею лірично розкривали краянам красу гуцульського краю, приваблюють ідеалістичною концепцією природи як джерела гармонії і краси. Карпатське літо поетки 1906 р. та входження в світ гуцульського фольклору (про це згадується в автобіографії «Спомини і зустрічі») спричинилися до перейняття міфопоетичного погляду у відтворенні краю, «де живуть русалки». В поезії «Дві сестри» співчуття «рідної сестроньки-голубоньки» горлиці з холодної країни, згодованій неволею, набуває маніфестаційного звучання братерського єднання Західної та Східної України. Так фольклоризм ставав у пригоді Алчевській в осмисленні долі рідних краю і народу.

Йшла авторка і шляхом символізації, в «Калині й Тополі», наприклад, осмислюючи народну символіку дерев при словесно-образному втіленні почуттів щирої приязні, кохання, суму. В цьому вірші пестливо-зменшувальні словоформи передали взаємну ніжність двох дерев, що є символічними відповідниками подруг-дівчат; висловили співчуття «калиноньці», потім — «тополеньці», по черзі одуреним «доленькою зрадливою». Досягши ліричності й мелодійності, поетеса перевантажила твір димінутивами. В неї фігурують не будь-які, а якраз ті лексеми, що вживаються найчастіше в цій формі в уснопоетичній творчості. Крім згаданих, це «голівонька», «сонечко», «квітоньки», що, поставлені в оригінальний контекст, сприяють емоційності звучання.

Книжці «Пісні серця і просторів» поєднала національно виразні картини української природи, деколи споріднені з фольклорними, та викликані ними ліричні переживання. Суголосним настроєм поетки виявився і романтичний мариністичний краєвид, озвучений східною мелодією викликання юнаком красуні Заїри («Пісня грека», в якій срібне море вторує рефренові серенади). В тонко виписаній грецькій пісні Алчевській удалося передати ніжність любовного мелосу нової Еллади — прикмету, властиву пісенності й України. Це саме можна сказати про послання «До Леїли» з книжечки «Встань, Сонце!»: барви ліричної палітри взяті з татарських пісень.

Індивідуальна біографія, злита з ретро- й інтроспективному екскурсі з долею любого авторці гуцульського краю, визначають хід думки в ліричній поемі «Спомини» зі збірки «Сльози» (1915). Трагедія «краю веселого», що з 1914 р. його «доля зла занастала», з тяжким болем подається за синекдохальним принципом (постійним у словесності українців) — через сум лісів, зажуру смерек, плач чорногорського шпилю. Фінал поеми прикметний тим, що Алчевська, легка в літературно-фольклорному спілкуванні, підхоплює мотиви і ритми пісні «Верховино, світку ти наш...» М. Устияновича та народний приспів до «божевільного» танцю «Єсть у мене топір, топір...».

Успадкований неоромантизмом від класичного романтизму конфлікт із дійсністю, чутлива реакція на її болі породила сум зболеної душі ліричних героїнь Н. Кибальчич, О. Березинської й ін. У вірші «Скотилася зірка...» Кибальчич, заснованому на народних віруваннях у це явище як вияв повернення людської душі до Бога, мотив співвідноситься з антифольклорним виправданням самогубців. Проте мотивування вчинку цілком із народнопісенної сфери: «Вона ж уродилась без щастя, без долі». Ці слова трагічно резонують у долі авторки, яка по смерті чоловіка наклала на себе руки.

Разом з тим у жіночій поезії, що інакше й не була б жіночою, значною є питома вага суто ліричних переломлень мотивів, образів народної пісенності, зокрема, наймитських і заробітчанських тужливих співів — у «Не жаль мені...» Л. Волошки, сирітських пісень — у «Пролозі» М. Виноградової і сповідально-трагедійному вірші «Попрошала я вас, любі...»

циклу «Із теки сільської учительки» М. Були. Попри неоднаковий рівень літературної виробленості, ці ліро-драматичні «людські історії» лаконічно показують жіночу неволю мовою українських народних пісень.

Мотив народного життя

Значне місце серед «відфольклорних» віршів поеток початку ХХ ст. посідають вірші з життя селян, почасти й робітників. Осмислення буття українських селян велося переважно в традиційному плані, так що мотто до описового вірша Ганни Супруненко (псевдонім Галини Стелецької) «На селі» цілком могли б бути Грінченкові «Смутні картини». В стилі народних оповідань подається низка сумних малюнків — наслідків убогості, безземелля. Йдуть нечупарні дівчата, кричить побита дитина, клене життя жінка, навіть тополя «чудно стоїть» — така натуралістична картина сільського «ідіотизму». Вона досить промовиста, й авторка не пропонує жодних рішень, залишаючи твір відкритим у життя.

Болісно переживала ці явища **Віра Лебедова** (Костянтина Малицька), вчителька й авторка пісень січового стрілецтва. В тужливо-пісенному вірші «Далеко!» тема весняного пробудження обертається в тему суспільну, викривальну щодо тих, що безкарно топчуть права, мають бідного за раба. В цих гірких роздумах над долею селян немає й грана оптимістичного світобачення. Це ще раз підкреслюють тужливими звуками пісні з поля «Ой ти доле нещаслива!». Творення по фольклорній канві було в Лебедової і разовими, і циклічними акціями. До числа кращих виявів фольклоризму поетки належить «Тріо з мотивів народних». Робота над західноукраїнськими співанками полягала не в обробці народних текстів, а у прагненні (реалізованому Шевченком і Франком) подати життя зсередини, передоручивши виражальну функцію знедоленій дівчині з простолюду. Вона й виповіла своє сирітське життя в душі оновлено-реалістичної настанови авторки відтворити і підвладну фольклорові сферу народного буття, й індивідуальний внутрішній світ дівчини. Будучи репрезентанткою національного характеру з часткою долі народу (в цьому розумінні втрата «матінки» набуває метафоричного звучання), героїня природно саморозкривається народнопоетичним голосом і мовою. Фольклорний тембр починається з зачину «Тільки світа, що в віконці» та смислу-кліше «Росла собі, як билина». Надалі наспівний перший вірш (шумка) то близько стає до сирітських пісень (як у зачині «Тяжко, важко в світі жити»), то імпровізаційно відходить. Разом із тим текст є структурно «поліжанровим». У ньому присутня стилістика чумацьких («Мати коси не чесала, Буря волос розплітала... Ранні роси личко мили»: пісня «Вилітає соколонько» чи й ін.), образи ліричних пісень про кохання (пор.: «У них скрині і корови, В мене лишень чорні брови...») — та пісенне «У цієї близенької — Воли та корови, А в тієї далекої — Та чорнії брови»).

Центральна етнографічна картина «Тріо», вечорниці, поглиблює психологічний малюнок характеру, а поезія заключна — вивершує. Оскарження героїнею недолі перед матір'ю в її місці спочинку (типовий мотив народної пісенності) витримане в ліро-драматичному тоні, близькому до пісенного. «Тріо з мотивів народних» Віри Лебедової, відбиваючи напружені роздуми письменниці над долею людини, справедливістю суспільного устрою, показало непересічне фольклоризуюче обдаровання Лебедової. Завдячуючи йому, деякі з її ліричних творів, як-от патріотичний вірш «Чом, чом, чом, земле моя...», стали популярними народними піснями.

Разом із тим у ліриці початку ХХ ст. міцніє тенденція до прямолінійного вислову громадських почуттів при відтворенні ускладнених «злою неволюю; темного люду мачухою-долею»⁶⁴ обставин життя українського народу. В книжці «Моєму краю» (1914) Х. Алчевської звучать відгомони масових гімнів-пісень початку ХХ ст.— як волеславно-революційних загальноросійських, так і маршів національно-визвольного звучання. Так, у марші «Гей, на бій!» авторка піднесено закликала всіх зневолених людей спільно стати в борні за свободу. Ця одна з яскравих революційних пісень літературного походження,

покладена на музику (як і інший зразок масової піснетворчості Алчевської «Забезпечен час свободи...» її братом композитором Г. Алчевським), здобула популярність. А ось реакція індивідуальної художньої свідомості на історичні події відродження України прибралась у бадьорі метри й ритми давньої козацької пісні про Хмельницького і Кривоноса «Не дивуйтеся, добрії люди» (датований квітнем 1917 р. «Народний марш»). Зберігши лиш архетиповий заспів, поетеса осучаснила зміст пісні:

*Не дивуйтеся, добрії люди,
Що на Україні повстало:
Ой за Дашевим, під Сорокою,
Множество ляхів пропало!*⁶⁵

*Ген, не дивуйтеся, добрії люди,
Що на Україні повстало:
Що сонце, правди, свято свободи
Най із небес засіяло!*⁶⁶

Маніфестація громадянських настроїв, пафос національних і загальнолюдських ідеалів набув народнопісенних форм і в основній частині твору. Загалом же заслуга авторки в тому, що вона помітила можливість ідейного й естетичного оновлення пісні, збереженої в пам'яті народу, вдихнула в неї нове життя, надала актуального змісту.

Від минулого до сучасного

Епічному образному мисленню властивий «відфольклорний» історизм, як епічно-героєцентричний (поєми «Роксолана» й «Гіпатія» Г. Комарової), так і історіософський (ліро-епічний «Заспів» Л. Старицької-Черняхівської). Цей вірш переростає бенкетно-застільний подієвий контекст. Передусім архаїчною сценерією, що включає збирання пишних гостей під розкішним княжим наметом, тру володимирських медів у кінві, як доленька тяжкій». Також — принагідним ліричним студюванням історико-патріотичного пафосу дідівських «сивих дум», у яких встають «Наші славні мерці, Й турбувати їх не стануть Візантійські ченці». Нарешті «думним» же, хоч оформленим індивідуально, «Нашу славу неомірну Не поборе навіть смерть!..».

Перспективні опосередковані форми пов'язаного з авторовою сучасністю історичного фольклоризму властиві Х. Алчевській. Її антисамодержавницькі погляди привели через капіляри історизму до доби тріумфу самоволі епохи Івана Грозного. Фрагмент із поеми, що зберігся, «Пісня Кудеяра», показує: поетесі були близькі симпатії народу до так званих соціальних розбійників. Один із них, Кудеяр-отаман (герой спільносхіднослов'янської фольклорної традиції), певно й привабив її саме як борець проти влади Івана Грозного. Легенди та перекази про цю історичну особу (розбійник Кудеяр Тишенков 1571 р. привів татар під Москву) на той час уже літературно опрацювали В. Кюхельбекер (балада «Кудеяр»), М. Некрасов (у поемі «Кому на Русі жити добре»), М. Костомаров (повість «Кудеяр») та інші, записував О. Русов (опублікував у «Киевской старине». –1889. – № 6), М. Добротворський. «Пісня Кудеяра» Алчевської є моментальним саморозкриттям душі — не самотнього, як у Костомарова, «похмурого богатиря, жорстокого й вразливого водночас» (В. Смілянська), ані покутуючого великого грішника, як у Некрасова. Солоспів-автохарактеристика, продовжений «Піснею Кудеярової дружини», розкрив його як фольклорного заступника за гноблених людей, борця проти царства темряви й сваволі «за волю до загину». Він наміряється силою козацтва зруйнувати гніт, піснею волі розбудити «в серцях народну думу». Такий отаман розбійників може стати й на чолі козацтва. Пісня Кудеяра (і його дружини: наскільки можна судити зі скупого текстового матеріалу другого з творів Алчевської, жінка героя гідна ідеальної Насті у Костомарова) тактовно споряджена мовностильовими фольклоризмами. Їхні функції — показ ставлення героя до дійсності (Кудеяр: «Ой піду я на шляхи широкі, З буйним вітром в полі побратаюсь!..»), опосередковані характеристики тощо.

До доби Івана Грозного та його завойовницьких походів належить центральна з «Трьох пісень». Цей цикл входить до числа цікавих спроб осмислення історичних доль народів-сусідів (пісня перша «польська», друга «московська», третя — «українська») не через дух і тим більше «букву», а через умовне моделювання різнонаціональних народнопісенних джерел. Усі твори суголосністю свого трагізму показують болісну чутливість поетки до навіть віддаленого в часі колоніального уярмлення вільних країв та викликаних ним руйнацій до родинних включно. Від вірша до вірша думка розгортається послідовно-доповнювально. В першій і третій піснях — у тому самому метрі. Важкі душевні переживання ліричної героїні-молодої полька, яка осиротіла (батько впав у битві в одному з польських повстань; «братуха почвалав» — бурлескна лексика тут дисонує — з військом на Кавказ; «сива мати вмерла з горя»), змінюються неминучим нещастям вільного Пскова. До нього під звуки вічового дзвону «грізний цар, цар Іван наближається». Промовиста деталь: його жертвою має впасти не лише республіканський уклад міста, а навіть вільні пісні, що «мов річки розливалися». Висловлене в творі (через «ми», що створює враження хорového співу: «Як орли, ми на волі пишалися») народне ставлення до загарбницької політики царя близьке до російських історичних пісень зі збірників Чулкова, Сахарова, Новикова. Наприклад, до народної пісні «Гнів Грозного на сина», де згадуються каральні експедиції проти Новгороду та Пскова. Третя пісня, «українська», теж оформлена як колективний вираз народної свідомості. Це тренос-плач під «думними» ясними зорями внутрішньо споріднений із позасюжетною частиною пісні «Ой Морозе, Морозоньку» з архіву Д. Яворницького, що добре передає народне державницьке мислення: «Ой, верніте нам, верніте Волю дорогу». За своєрідності кожної пісні об'єднує антицентралізм, у т. ч. із боку демократичного Пскова: «Нема щастя в нашім краї, Ой, нема, нема!», Польщі («Гей ти, воля, ой де ти поділася... Ой нема в нас долі-таланнячка») й України в тому ж фольклорному вислові («Не вертає давня доля»). Тож творчий експеримент дав перспективні з точки зору врізноманітнення фольклоризму наслідки.

Х. Алчевська, як писав в «Українській хаті» М. Сріблянський, бере відомі зразки української народної і літературної поезії і стилізує їх, варіює, наповнює сучасним громадським змістом, хоча не завжди поетично. Такі ж підходи, крім стилізації, властиві й збірці «Пісні волі» (1917) **Людмили Волошки** (Морозова-Курек). На першому плані тут щира громадянська риторика, образи Матері-України, фольклорно-алегоричний — народу, «приспаного долею злою», заклики прокидатися, стати одностайно. Для віршів Волошки громадського, політичного плану («Вітай, Україно!», «Весна», «Молитва», «Не глузуйте, воріженьки») спільним є аплікування мотиву фольклорними ремінісценціями. Її «Маніфестації в Києві» притаманні мотиви й образи (але не настрої) романтичної балади. Це образ високої козацької могили, пробудження й вихід із неї, потім повернення назад того, хто там спочиває. Найближча до «Великих роковин» Франка, балада продовжує традиційні мотиви і концентрується на подіях новітньої історії України. Їх свідком став сивоусий козак-Невмирака. Опинившись у святому Києві, панорама якого так по-народному, піднесено вимальовується з берегів Славути, він дивується, радіє людському святковому піднесенню, стоголосому гомону «Слава вільній Україні!», «Минула неволя!», виступу війська з бунчуками і корогами. Стилізований фольклорно внутрішній монолог-роздум про те, куди виряджає синів Україна («Чи з ляхами посварилась, Чи татари клятї, Чи може й сам султан турський іде воювати?...»⁶⁷), переливається в ідейну серцевину твору. Вона наснажена прагненням бачити розкутим не лише свій народ, одухотворена пошевченківськи високою мрією про «одну сім'ю великую» народів.

В інший період новітньої історії України авторські ідейно-емоційні узагальнення набували інакших, як-от іронічного, значень. Прикладом — «Співанка» Х. Алчевської. Опинившись за Скоропадського в темниці, поетка адресувала її в'язничному вартовому. За допомогою алегорії, по-фольклорному прозорої, відтворено затьмарення сонця в

«ласкавому краї», згасання пташиного співу (є й момент автоідентифікації себе з солов'єм із гаю). Ритмомелодійне кільце замикають слова «Гей, Ванунцю, вартовий мій, Що зробила «влада рідна!» Так у лірику Алчевської входять трагічні дисонанси доби: поряд із радістю з приводу залюднення хати-пустки по-народному вписується зажура («правдоньки нема!»: вірш «До моєї хати»).

Переломлення усталених жанрів і тем

Аналіз фольклорних жанрових основ «жіночої» поезії початку ХХ. ст. показує більшу чи меншу міру художнього їх наповнення новим змістом при збереженні традиційних рис. Одним із цікавіших зразків такого плану є опрацювання Н. Кибальчич мотивів купальських пісень. Її «Співи на Йвана Купала» — далеко не номінальний вияв колективно-дівочого «ми». В адресованому «сестрицям-дівчатам» солоспіві, що виражає гуртові настрої, якась одчайдушна козацька веселість («Не двічі, не двічі вмирати») бере гору над відчуттям плинності, нетривкості дівочого віку. Вислів його проникливо-ліричний, емоційно виразний, як у кращих народних піснях: «Літа молодії минуться, ой швидко минуться!» Зі звертання до теми жіночої долі та відповідних фольклорних джерел впливає основна епікурейська ідея вірша: «Гуляйте, дівчата! Минуться ці ночі...». Це спивання солодких медів молодості не чуже народним купальським співам, наприклад записаній Лесею Українкою в Колодяжному пісні «Ой на Купала-Купалочка»:

*Ой дай же, Боже, довші ночі
На Наталчині чорні гочі.*

Вірш визначається й етнографічною вірністю звичаям — «Ми човном поплинем гуляти по волі. Питати про щастя в Купала»⁶⁸, нетрадиційною розробкою народної нижчої міфології. Купальський спів із його ідеєю краси і щастя зробив можливим відхід від поширеного в слов'янському фольклорі смислу-кліше «побоювання русалок». Їхне підводне життя імпонує героїні тим, що вони забувають усе немиле, насолоджуються вічною молодістю. Так олітературені вірування народу протиставляються нелегкому життю його дочок. Ліро-драматичний тон, наблизений до інтонації народної пісні («Поки в віночку, то тільки і долі»), обрамлення пісенної композиції і т. п. надають автентики купальським співам Кибальчич. Таким чином, фольклоризм її лірики не є простим переспівуванням чи наслідуванням. Це оригінальне творення на підставі розвитку певної особливості уснопоетичної традиції. Лагідно-казкове бачення теми дала мініатюра «Русалчина хатка» Х. Алчевської. Твір приваблює несподіваним ракурсом русалчиного мотиву на тлі інших варіацій: модерністської «Сопілки» О. Воропая, еротичного «Кохання русалок» М. Коваленка, «етнографічної» «Пісні русалок» Д. Куліди, романтичної «Казки ночі» Т. Романченка, високопоетично-міфологічного «Русалчиного заклик» П. Тенянка, навіть оригінальної несподіваним батальним поворотом теми «Русалки» Якова Жарка. В поезії Алчевської сама русалка неprisутня. Про неї тільки без упину шепочуть казку тихі сосни, про мешканку промовляє загадка-опис її обійстя.

Поетика українського неоромантизму, до якого тяжіли більшість зі згаданих письменниць (зокрема, Лесинога кола), була зорієнтована на поєднання компонентів рідного й інонаціонального фольклору з новочасними літературними засобами з метою органічного й яскравого виразу омріяних ідеалів. Епічна поезія Алчевської закорінена при цьому в міф, легенду, казку. Наприклад, діапазон осмислюваних нею жанрів легенда «Ніч в Партеніті» поширює розробкою світового літературно-мистецького сюжету про Іфігенію в Тавриді. Рецепція античного міфу про доньку Клітемнестри й Агамемнона (Гомер, Есхіл, Софокл, Евріпід, Расін, Гете; опери Глюка, Керубіні, Скарлатті) набула вже певних загальних рис на початок ХХ ст. В українському письменстві найближчою (і відомою

Алчевській) попередницею була драматична сцена «Іфігенія в Тавриді», створена Лесею Українкою в класичному стилі. Ця монодрама героїні-патріотки, яка невимовне тяжко переживає розлуку з батьківщиною, і задала тон «Ночі в Партеніті». Тут також акцентується патріотизм Іфігенії. Їй немілі лаври й кипариси чужини — вона-бо «зітха за греками-братами». Сумуюча героїня Алчевської не має тої сили обов'язку та самопожертви, що то ними наділена Іфігенія Лесі Українки. Поступається їй і за драматичною силою чуття. Однак не можна сказати, що в легенді не використано сповна поетичних можливостей сюжету. Адже є у творі мальовничі пейзажі ласкавої і палкої південної природи, що сприяють розкриттю внутрішнього стану героїні, прекрасний вступ із трояндами Греції, оригінальне обрамлення («І Греції легенд галера відплива»), що містить вказівку авторки на джерело «Ночі...» — грецьку легенду чи казку.

«Південна казка» Х. Алчевської безпосередньо не звернена до фольклорного жанру. Використовуючи оживляючу силу міфу, поетка сполучила в свідомості героїні стихію чуттєвої і «відчуваючої» природи, марення й інші форми романтичної умовності — казкове, легендне як вияви прекрасного, чарівного тощо. Загалом така міфологізація свідомості (переважно «книжних» поетів), уперше виявившись у романтиків, ішла в східнослов'янських літературах двома хвилями: 80 — 90-ті рр. (особливо в поезії російській) і друга половина 90-х минулого — початок 10-х рр. нового століття (білорус М. Богданович, українські «молодомузці» та передсимволісти). Що ж до Х. Алчевської, то для неї природа не була засобом порятунку від людського нерозуміння (як для більшості російських авторів старшого покоління «чистого мистецтва»). Не була казка й виявом втечі від дійсності. До життя, нехай і крізь умовно-історичну призму, спрямована перша з легенд «Південної казки»: про «князя вольнодумного» та його потайні з друзями сходини, наради про «праведне царство». Навіть пейзажне обрамлення (тло палаццо й парку з сумуючим за вбитою подругою білим лебедем — це вже друга легенда про вірність), у якому сходяться обидві сюжетні лінії, не вільне від ідеї народження волі.

Власною розробкою «світової» теми є поема «Возвращение весны» з єдиної в Алчевської російськомовної збірки «Грезы» (1916). Основою її — давньогрецький міф про викрадення Кори владикою підземного царства. До сюжету звертались іще Гомер, Гесіод, Овідій, згодом Мільтон, Гете (драма «Прозерпіна»), Шеллі («Пісня Прозерпіни»), Суїнберн («Гімн П.»), А. Жід та ін. Мистецьку презентацію його здійснили Рубенс і Рембрандт, Монтеверді і Люллі, Сен-Санс. В українському письменстві творчу переробку поеми Котельницького-Люценка про викрадення дочки Деметри (а не самої цієї богині, як стверджує в примітках до «Творів» Алчевської Л. Грузинська) дав у травестії «Горпинида, чи Вхопленая Прозерпіна» П. Білецький-Носенко. Дві українські поеми — твори надто різні, належні до взаємно віддалених літературних епох. Окрім спільної найзагальнішої сюжетної основи, «Горпиниду...» і «Возвращение Весны» єднає певна актуальність. Ідеться про натяки на суспільні явища, сучасні авторові, в першому творі та передчуття суспільних змін (визволення нації й особи, настання часу «сердце расцветает») у другому. Мистецька асиміляція античного міфу Х. Алчевською відрізняється від попередніх варіацій відмовою від докладнішої розробки мотивів першоджерела. Найбільшу площу в її поемі займають картини апофеозу Весни алегорично-соціального спрямування. Ліричний характер цієї частини твору, в якій хорами німф оспівується повернення Кори, Пан, показує поетичне язичництво поеми універсального звучання (на відміну від вужчого національно в Білецького-Носенка)..

Технікою фольклорного «примітиву»

Поряд із такими літературно рафінованими творами, як розглянуті вище, варті уваги й художні явища так званого фольклорного «примітиву», в руслі якого часом працював і сам Шевченко. Поетика цього роду визначає, наприклад, медитацію «Правда» акторки

і письменниці Марії Юльченко (на сцені Здановська). Відчуваючи пістет перед «піснею селянською, піснею людовою», вона у техніці «примітиву» співвідносила індивідуальне образне слово з наївним, неускладненим, але також багатим і характеристичним, репрезентуючим народний погляд на всесвіт. Саме від нього походить зображення правди як дивної «ростини», мотив пошуку місця, де ця квітка «росте-процвітає». Гіпотетичне вміщення Правди, так по-народному названої святою, то у середовище багатів, де гарно живеться, то у світ бідняцький, де від праці від тяжкої «піт кривавий лється», дає народно-філософський зріз суспільства. Врешті спричиняється до довгого «тиняння-блукання» (фольклорні тавтологія, внутрішня рима) ліричного героя в пошуках Правди «по білому світу». Цей романтичний персонаж із гарячим серцем правдошукача заходить у конфлікт із емпіричними обставинами життя та людьми, що розбивають його мрії-душевні цінності. Розв'язка конфлікту — традиційна формою і змістом.

Простота, безпосередність і природність, що характеризують техніку фольклорного «примітиву», чи не найвищою мірою властиві поезії **Марійки Підгірянки** (М. Ленерт-Домбровська). Її збірка «Відгуки душі» (1908), публікації у періодиці належать до вершинних виявів тогочасної «наївної» лірики. До того ж її творчість пройнята старовічною гармонією з природою: недаремно дочка лісничого з Прикарпаття сорок років учителювала в глухих горах. Рідна верховина, вітри, полонини, смерічки, вівці, чорнопері птахи і т. п. виступають, як і в гуцульських народних співанках, тим макро- і мікросвітом, що здатні допомогти людині, посприяти у здійсненні сподівань ліричної героїні. Ця традиція у новітній добімогла існувати там, де поетична культура народу ще недостатньо була опрацьована книжною писемністю й тому ніби безпосередньо змикалась із міфом і переказом, легендою, співанкою, замовлянням.

Так і в «Коломийках», «Співанках» Підгірянки. Народнопоетичні ритми і малюнки не тільки передали стани природи й порухи людської душі. Це переливи інтимного почуття (коломийки I, V), «жалі—жалі» жовніра (III), ностальгія за родиною, рідним краєм (II, IV), трагедія розбитого життя (VI—українські «рубай»). Все ж ці коломийки не є тільки стилізаціями народних пісень, як пише Вал. Шевчук у передмові до антології «Українська хата», зводячи до цього типу фольклоризму мало не всю поезію Підгірянки. Адже маємо художню й ідейну авторську спрямованість коломийок, свідомо сформовану поетичну цілісність циклів. Тобто є це цілковите оволодіння характерним світосприйманням фольклорних співанок, паралелістично-символічним принципом моделювання дійсності та виразу ліричного «я», вживання традиційних поетики, ритмомелодики. В цьому переконує зіставлення мотиву чорних очей у коломийках Підгірянки («Насіяла дівчинонька...») та в записаній М. Яцковим («Прийди, прийди, мій миленький...»), а чи й рекрутської теми у «Впадуть панам попід ноги кучерики круті» з аналогічною пісенною.

Немає нарочито підкреслюваного наслідування зовнішніх, формальних рис і прикмет народного західноукраїнського мелосу (що й визначається як стилізація) й у віршах «Що роблю я, що я дію?», «Моя донечка», деяких «Співанках». Є, навпаки, той чи той ступінь індивідуалізації. Мислення в душі фольклорної лірики з її типовими поетичними ходами, збереження автентичної народної форми, зумовлені тривалим життям в атмосфері фольклоризму, не перешкоджало наспівним віршам поетки бути виявом її індивідуально-емоційного світосприймання. Тож у зв'язку з цим є підстави визначати як головні такі форми фольклоризму лірики Марійки Підгірянки, як: художня обробка фольклору («Смереко, смереко...»); індивідуально-творче осмислення ного мотивів, образів, символів («Співанки», «Іду я в чар діброви...»); засвоєння й розвиток традиційних прийомів («Коломийки» I, IV та ін.), а також стилізація (II — IV).

Таким чином, «жіноча» неоромантична, реалістична й інша поезія початку ХХ ст. збирала актуальні ідеї доби, поєднувала різною мірою тенденції громадськи ангажованого мистецтва з модерними віяннями, збагатила українське письменство культурою ідейного, емоційного й естетичного трансформування (Г. Комарова, Н. Кибальчич) фольклорних

джерел, згустками народної моралі (М. Юльченко, В. Лебедова), самобутніми проєкціями «сучасне—минуле» (Л. Старицька-Черняхівська, Х. Алчевська), поетикою фольклорного «примітиву» (М. Підгірянка) та національно-визвольними гімнами (Людмила Волошка). Майже все це є й у Лесі Українки, велика заслуга якої — у витворенні віршами, циклами, поемами фольклорної основи органічної «третьої поетики» (О. Веселовський), у міжчасовому глибокофілософському перестворенні джерел народної творчості. Цей самобутній підхід співзвучний пошукам нових удосконалених форм образного мислення в європейських літературах.

ПІДХОДИ ДО НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ МОДЕРНІСТІВ

В Україну нові мистецькі віяння йшли в основному через Галичину (не без польських впливів), хоча були й російські у формі виступів проти суспільного призначення літератури. В умовах недержавного українського письменства, чільні діячі якого мусили жертвувати артистичними замірами задля «випікання щоденного хліба», заповнювання всіляких і мало не всіх лакун (найяскравіші приклади: галицький — І. Франко, наддніпрянський — Б. Грінченко), цей шлях не міг бути простим і загальносприйнятним. Тим паче, що до «чистого мистецтва» неприхильно ставилися такі авторитети, як І. Франко, М. Грушевський, С. Єфремов.

Сприятливими ж факторами були криза «старого» реалізму, наявність певного теоретичного підґрунтя (суголосні символістській доктрині погляди О. Потебні з царини психології слова й ін.), поширення новітніх напрямів у Європі та безпосереднє з ними ознайомлення українських письменників (В. Стефаник, С. Яричевський і ін.), багатьма відчута потреба європеїзації рідної літератури на базі синтезу модерних засобів і національного ґрунту. Якщо називати українських поетів, яким властиві модерністські тенденції, то, крім уже згадуваних О. Маковея, М. Чернявського, С. Яричевського, до ранніх речників символізму Б. Рубчак цілком слушно зараховує О. Козловського. Систематично вводили символістський досвід у власні писання А. Кримський, популяризатор нових течій В. Щурат, спорадично — І. Франко, Леся Українка. Першими символістами були Олександр Олесь, М. Вороний, С. Черкасенко. Модерністсько-естетські впливи визначали теорію й часто практику львівської «Молодої музи», доробок поетів «Української хати», твори П. Тичини, М. Рильського, І. Кочерги й ін. Цікавими і перспективними були пошуки цих поетів, зокрема на тлі фольклору. До творення культури опосередкованого фольклоризму безпосередньо причетні передусім з поетів, що виявили естетичну автономність у процесі спілкування зі словесністю народу, хоч і продовжували в нових умовах стильові тенденції, що вже визначилися. Мова, зокрема, про О. Маковея і М. Чернявського. Самобутній ліричний і епічний доробок обидвох сприяв реформуванню української поезії, хоча мав моментом відліку школу стилізування та парафразування народнопоетичної творчості.

Розмаїття фольклорних відображень

Зросла на життєвих враженнях, літературних впливах і фольклорному прикорні рання лірика Маковея не має естетичних переваг над позафольклорною. Та вона сприяла формуванню арсеналу зображально-виражальних засобів письменника, його поетичних структур. Уже тоді їхня диференціація була досить широкою: критично-моралізаторська парабола дрібного житейського епізоду («Відважний»), рольовий монолог народної оповіді з аплікаціями із заробітчанських пісень («Селянин»), народні притчеві («Жерело») та гумористичні («Сон вдівця») форми. Серед ранніх, але не таких уже учнівських проб

пера зустрічаються зразки «чистої лірики». Та, зрікаючися мистецьких симпатій свідомо, Маковей удається до самозаперечення, витісняє ліризм іронією («Пісня»).

Широким, як і в Маковей, був діапазон творчої, в т. ч. «фольклористичної», думки молодого Чернявського помежів'я 80-х і 90-х рр. На той час він, хоча не пристав, за власним визнанням, до жодного напрямку, відбив у своєму поетичному мистецтві єднання реалізму з пост- і неоромантизмом. У 900-ті рр. сприйняв віяння модернізму, давши в мініатюрі картину саморуху всієї поезії. Коли за темарієм і образністю ранній Чернявський іще традиціоналіст, то фольклоризм його виявляє й оригінальні риси.

Картину повитої неволею землі, де зла доля змусила німувати й кобзарів, подано у взаємодоповнюючих віршах «Не лебідка ячить...» і «Україно, Україно, отчизно моя!». Хоча ремінісценція, писав М. Зеров, зобов'язує, та поет полемізує з нею, вважаючи марною надію України на те, що слава її «не поляже, про вчинки славетні вікам перекаже». Більше того, він по-кулішівськи зауважив: скрізь «димились руїни», де слава «йшла-проходила». Речником не скорботних, а пекучих слів гніву для пробудження двохсотлітньої раби, що їй час уже «з Єгипту йти», Чернявський робить співця Єремію. Цим проектує ще перед І. Франком і Лесею Українкою міжчасову біблійно-легендну ситуацію на українську дійсність («Коли, як віл, Ізраїль шию...»).

Представлена збірками «Поезії» (1895) та «Подорож до Києва» (1897) творчість Маковей виявляє широку гаму почувань інтелігентного галичанина, торкається соціальних і філософських мотивів. Цикл «Думки і образки» відкривається поетом (який із 15 років збирав фольклор) заспівом-стилізацією жнивварських пісень. Просто, але артистично виписані автентичні мотиви закінчення гуртової праці в'язанням жита і піднесенням господині віночка з побажаннями кращого врожаю на другий рік не випадково виконують у першій книжці препозиційну функцію. Адже вірш «Конець тій ниві, конець...» належить до рідкісного типу фольклоризму. Його можна визначити як алегоричне громадське осмислення пісенних моделей. Маковей-бо формує підтекст, пишучи про скромний ужинок із градом збитої нивки (рідного письменства) та кращі надії «на рік». Жнивварська пісня прочитується як скромна й «відфольклорна» презентація збірки.

Життєві та фольклорні інспірації спричинилися до появи скорботного вірша «Помер рекрут в непривітній столиці...». Успадкувавши традиції Шевченка, Могильницького і Федьковича, настрої народних пісень про загибель вояка на чужині, Маковей знайшов оригінальний ракурс теми. Почав він тим, чим пісні закінчуються. Не вдаючися до їх парафразування і ремінісценцій, автор зовні безсторонньо, виразно відтворив картину похоронів за неprisутності матері, любої дівчини. Фольклорні образотворчі засоби зведені до мінімуму. Та сам характер трагізму, посилений «листом дрібним» убогої матері до «сина наймилішого», тужлива тональність внутрішньо споріднюють вірш із жовнірськими піснями. Тут уже не мовно-стилістичний, як у циклі «Дружка», а фольклоризм поетичного ладу твору, що інформував про життя в Австро-Угорщині, відбив риси обдаровання й армійської біографії автора, окреслив джерела творчості.

Демонологічнкм акордом доповнила «Поезії» віршова казка «Чортова скала» (1893). Це не епічний доважок книжки, а філософське викінчення любовної тематики в стильових контурах народних легенд і казок про заляту і стережену чортами печеру зі скарбами. Пробити скелю і здобути скарб обіцяє чорнобривій закоханий у неї Степан. Він долає перешкоди та підступи старого чорта Антипка. У міру просування юнака до мети поет нагромадив, відповідно до фольклорних переказів (уміщених у «Знадобах до гуцульської демонології» В. Гнатюка й інших працях), усе нові перестороги нечистого. Це крик ворона, сичання гадини, поява панка із псом та біленької ласички, що перетворилась у ваблячу красуню. Виписані зі знанням фольклориста, який збирав казки, ці подробиці виявляють силу почуття і віру героя, який, мліючи в знесиллі, не відступається від свого наміру. Та в останньому епізоді в належному обрамленні (сумна північ, крик сови, порив вітру, в хіднику тріщать ратиці, щось сопе і стогне, стає видно «страшну рогату чорну

стать») з'являється Антипко й злітає з сонним Степаном, як джин із царівною в арабській казці, заносючи його в місто. Переконавшись: кохана його одурила (мотивація тут сакраментально-соціальна: «Не пара, нерівня!»), Степан утрачає волю до життя. Так казкова оболонка сприяла метафоризації вічної аксіоми: вірне кохання надихає людину на героїчне, зрада веде до розпуки.

Минуле й сучасне України, різні грані української дійсності, також Київ і кияни становлять коло поетової уваги в збірці «Подорож до Київва», що постала внаслідок напівнелегального перебування Маковея на Наддніпрянщині 1897-го р. Гнітючі враження й роздуми митця стали її змістом. Просторові координати великої України мають спершу вертикальні вектори: автор вимірив її, уярмлену царатом, мірками України козацької слави. При цьому до індивідуального стилю підключилися фольклорні образи, змінюючи в новому контексті початковий сенс і функцію: «Та як же живеться, Україно, тобі? Ні вітру від тебе, ні хвилі! На турка збираєшся, може, іти, Чи вже й говорити не в силі?»⁷⁰. Маємо тут входження героя-оповідача, редактора з-над Прута, в світ народного епосу (ідентифікація фольклорного мотиву веде до думи «Невольники на каторзі», де розвивається тема «з Низу та буйного вітру» і «бистої хвилі» як вісників батьківщини) та коротке в ньому перебування задля психологічної інтерпретації. Збірка виявила нові можливості традиційних образів у зображенні України без волі, розділеної кордонами.

Далі на зміну безпосереднім фольклоризмам «Привіту України» приходять не раз опосередковані: в «Розмові з могилою» це лише відлуння пісень про «любу Вкраїну» і славетного козака, тепер полохливого. В «Думці» — викликані лектурою візії («на гробі козацьким калина зацвіла, Під нею дівчина в сльозах»). У «Самсоні» після «подільського» ракурсу, позначеного літературно-фольклорним спілкуванням, зір галичанина повертає іронічно ним прокоментована скульптура Самсона «на псі дерев'яному». Маковей відштовхнувся від уже осмисленого Лесею Українкою в поемі «Самсон» фольклорного переказу про силача з Ветхого Заповіту та його місцевого продовження, легенди про перемогу Самсона над левом над Дніпром. Учинив це з тим, аби картати нащадків Палія, які «На прощу по воду цілющу прийшли До сеї собаки в криниці»*.

Розмаїтими за формами літературно-фольклорного синтезу й художньо націленими в інші — суміжні — об'єкти критики є вірші «На Лисій горі» та «Принципально». Даючи як суб'єктивний зріз, так і об'єктивні чи очуднені картини притлумленого національного життя, поет доповнив паноптикум «малоросів» новими іпостасями zdeформованого національного характеру. Лякливий патріот, опинившись на шабаші, підлягає «трансплантації». Відьми замість «серця народного» українського поета вкладають йому державне «советника штатського», й усе в Україні він бачить прегарним. Гротескний стиль Маковея виникає внаслідок суміщення плану реального (герой-оповідач, сидючи в царському саду над Дніпром, лякається можливих свідків думки про президента України в палаті царя-чужинця) й умовно-фантастичного. Останній план оригінально поєднує пов'язані з Лисою горою народні вірування (збережено позверхні їх риси: політ на мітлі, «розкішна ціла вечорниця» відьом). Зовнішня ж оболонка пісні «Ой не ходи, Грицю...» (чарівницею Чураївною названа дама з мітлою, що бере героя в політ) підпорядкована сатиричному письму. Головний політичний підтекст — у словах новоявленої Марусі «Так нині чаруємо Гриця!...». Пісенний парафраз, отже, виявляє механізм «перечарування» царатом Гриців у «благонадъожних» за допомогою «кадила, рублів і ордерів».

Не втратила актуальності казка «Принципально», де, як і в гуморесках В. Самійленка, «бачимо притаманний для зрілого етапу реалізму механізм нерозривного

* Цікаво: 1900 р. Чернявський «реабілітував» богатиря, створивши вірш-засторогу «Самсон окутий», де цей образ — символ українського народу.

зв'язку характеру і обставин, коли не тільки обставини творять характер, а й характер якоюсь мірою формує обставини»⁷¹. Ця діалектика суспільного національного життя розкрита через актуалізацію канви кобзарської «Думи про удову». Вона зазнала суттєвої переробки. Сюжет записаної Лесею Українкою й опублікованої Ф. Колесою думи перекроєно: драма невдячності набуває не побутово-психологічного — символічно-іронічного звучання. Псевдовчена розмова синів у час, коли бідна вдова потопає, характеризує сформовані типи й показує їхнє небажання врятувати неньку (Україну).

Багата фантазія поета користувалася все новими відфольклорними ходами: сумно іронічною переакцентацією бурлацької пісні («Нема ж то в світі так гірко нікому. Як народолобцеві, ще й молодому...»). Звертання до повної збірки, скороченої наполовину в двотомнику 1990 р. (за рахунок тих творів, які страхали українську радянську критику іронічним поданням форм і наслідків русифікації України), дозволяє доповнити панораму фольклорних зв'язків «Подорожі до Київа». Зокрема, історичною ретроспективою іронічного переакцентування легенд про Кия, Хорива і Щека чи промови Св. Андрія на Київських горах, уведенням у новий контекст ремінісценції пісні про гетьмана, який «жінку на люльку й тютюн проміняв І в похід пішов, необачний»⁷². Болючі думки ліричного героя про те, що «залляла московщина всю Україну», вилилися в кобзарській пісні «на нугу жалобну» («Нова дума»). Тема гіркої долі народу, що вже «заснув у московській широкій колісці», стилізувалася в традиційній манері: зі звертанням до Господа заспівним «гей, гей», внутрішньою римою і символами народнопісенного походження («Була чорна хмара, шляхетська кара, І наступила вже сива»). Виявившись майстром політичної «фольклоротворчості», Маковей підпорядкував її ідеї піднесення національної самосвідомості («Вечір на Дніпрі»). Носієм її виступила українка, яка словами змодифікованих народних пісень типу «Посіяв мужик гречку...» гостро картала свого чоловіка (мовним суржилом і «сладострастністю» міського романсу він нагадає героя «За двома зайцями») та, перелякавши, навернула до забутого «гаваріння па хахлацкі». Нарешті, оптимістичнішого звучання надав збірці фінальний вірш «Воскресення». Трагедійна картина похорону України в кедровій домовині із тужливим музичним супроводом усіх дзвонів Києва змінилася на візію легендарного характеру: від крапель крові з-під серця, офірованих невинними дітьми, мати оживає*. Таке розмаїття і вигадливість форм, як і політична гострота контактування автора збірки з фольклорною традицією, мало мають собі рівних ув українській поезії початку ХХ ст.

Твори Чернявського 90-х рр. виявляють оформлений, зрілий контакт автора з уснопоетичною творчістю, естетично розмаїті підходи до неї. Менша їх частина має аналоги в ранній ліриці, більша — показує напрям творчих пошуків. Наприклад, поезії зі збірок «Пісні кохання» (1895) і «Донецькі сонети» (1898) містять не один творчо перетоплений степовим бардом різножанровий, різночасовий і різнонаціональний народнопоетичний компонент до рідкісних включно. Індивідуальний голос поета ввібрав у себе язичницьке схиляння перед силами природи. Безпосереднє звертання до ясного, «красного» світила визначене у вірші «До сонця» гуманістичним уболінням за долю бідарів. На відміну від Янки Купали, який у «Пісні сонцю» кликав його для завітання лугових покосів, Чернявський осмислив природу в паралелізмі «нива — ратай» і з побоюванням, чи не спалить злotosяйне нещасні ті ниви.

Художній світ митця — густо заселений, у тому числі фольклорно-літературними образами. Звернувшись в «Останній пісні Сафо» до цієї постаті та пов'язаних із нею легенд уже після переспіву І. Котляревського й описового вірша «Сафо» юної Лесі Українки, Чернявський став на перспективний шлях неоромантичного заглиблення у

* Ці трансформовані давні народні уявлення ввійшли й у поему І. Франка «Бідний Генріх».

переживання героїні. Аналогічні підходи, майстерно реалізовані Л. Старицькою-Черняхівською і Лесею Українкою (незавершена драма «Сапфо»), забезпечили їм творчий успіх. Окрім розробки античних легенд, поет мав смак у творенні українських відповідників міжнародним баладно-пісенним мотивам, опосередкованим літературно. Свідоме чи мимовільне змагання з попередниками породило «Північного воєводу» (зіставного з 30-31 частинами поеми «Мороз, Червоний ніс» Некрасова), «Царівну» (з європейськими романтичними баладами), орієнтальну пісню «Я і чорна, і смуглява...» (з «Піснею пісень», яку перекладав Черняхівський), «Пролог» до «Пісень кохання» (з традицією «русалчиної» поезії від О.Пушкіна до «Русалки» Лесі Українки).

«Пролог», наприклад, є характерним прикладом сполучення прикмет старої школи романтизму з неоромантичними особливостями. Від традиції романтизму — символічна картина гнаного морською хвилею розбитого човна, що служить додатковим засобом психологічної характеристики; зустріч героя з морською царівною, до нього небайдужою; опис морських чудес і підводних царських чертогів. Неоромантичні віяння позначилися насамперед на характеристиці головних персонажів. Хоча героя «давить журба», царівна відчула пал його серця, молоду силу буйного співу. Сама вона подана не як фольклорна лоскотарка, а як вірна товаришка, що надихає нести святі ідеї, мужньо боротися з ворогом, а в разі поразки обіцяє втишити горе в «підводних краях». Отже, «Пролог», сконцентрувавши мотиви циклу, став мистецькою (про це говорять зміни ритму, афористичність вислову) дифузиею «поетичного язичництва» та неоромантичних рис.

Серед віршів Черняхівського 1897 — 1898 рр. переважають ті, що є варіаціями сталого ряду генетично фольклорних образів і мотивів. Найчастіше символи тут виростають із калини, криниці та тополі. Скажімо, в поезіях «Пташка» і «Тополя», що відтворюють трагедії кохання в стилі Шевченкових балад, — смерть дівчини від недуги та зростання на її могилі пишної калини, під якою стогне-ридає сопілка; всихання стрункої тополі. Воно символізує передчасну смерть дівчини. Густота символічних знаків при цьому різниться, розташовуючись між двома полюсами-текстами, де символічного значення майже немає, та тими, де ступінь символізації найвищий. Це, на нашу думку, «Криниця та калина», причому її образність похідна від фольклористичних зацікавлень Черняхівського. Йдеться, зокрема, про Грінченків збірник «Живі струни» (Чернігів, 1895). Сліди спілкування з ним помітні, наприклад, в поезії «Ранесенько зіходила...» (пор. із піснею № 1 збірника «Пливи, пливи, селезню»). Змістове ж наповнення «Криниці та калини» становить індивідуальний мотив відданої любові матері та дочки, про що можна судити з художніх подробиць і тропів. Так що й пісня № 11 «Ой зацвіла червона калина» могла дати імпульс для подальшої розробки її образності. Нарешті, в прихованому стані «калиновий» мотив присутній у поезії 1898 р. «Ой помалу, мій милесенький...» Це, безперечно, нова емоційно-естетична трансформація пісні з «Казки про дивну сопілку»*. В цьому впевнюють як сам принцип характеризування внутрішнього стану грою «чарівниченька» на «скрипоньці», так і конкретні міжтекстуальні збіги.

Попри перевагу віршів, у яких постають дівчата з мукою співпережитого автором кохання, художній вислів Черняхівського все ж значно багатогранніший. Ліричного героя доповнили інші репрезентативні типи людини з народу. Індивідуальні характери, життєво психологічні ситуації увиразнюються у віршах «Харпак», «Косар», «Гультьай», «Жінка». Монолог «Харпак» можна назвати новочасною «передолесівською» варіацією на мотив думи «Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер». Без будь-якого епічного зачину чи портрету поет одразу розгорнув соціально вмотивовану ситуацію мовця. Колись, багатому, йому всяк був рад, а тепер харпака проганяють купці, п'ючи в кабаці горілочку. Тут і

* Див.: Українка Леся. Збір. творів: У 12 т.— К., 1977.— Т. 9— С. 121. Черняхівський міг знати казку або в живому побутуванні, або в записках Куліша з «Записок о Южной Руси» чи Манжури.

розпочинаються істотні сходження з думою. Стосуються вони передусім характерів. Герой вірша, як і його прототип-нетяга, сидить за столом «між круків орлом» і не приймає дукачів до гурту. Сюжетне завершення знову відходить від думи. Чернявський вивершує конфлікт маніфестацією гідності (репліка харпака: «Не стану я сам прислужником вам»). Два інші твори врізноманітнюють фольклоризм лірично-жартівливими інтонаціями (в пісні гулятя, за яким услід вихиляються молодіці, аж тріщать тини) чи й іронічними (у віршованих народних анекдотах про кума, вельми сміливого на словах до появи жінки).

Лірика Маковея 1898—1917 рр. поза збірками відбиває еволюцію його фольклоризму від дрібних форм і кореспонденцій до поглиблено конденсованого спілкування з пісенністю (цикли «Пісні», «Строфи», «Пісні з поля»). Певне звуження фольклорної бази його творчості чи її, мовити б, концентрація зумовлені обставинами життя (щодо останнього циклу — початком світової війни), переважаючими підходами до пісенного фольклору. Вже перша після «Подорожі до Києва» зустріч Маковея з усною поетичною творчістю, «Казка» з циклу «Гірські думи», свідчить про пошуки нових підходів до її арсеналу, естетично модерніших і вишуканіших порівняно з запізнілою романтичною поезією. Хоча тематично саме до неї та до балад типу «Царівна» М. Чернявського чи «Криниця кохання» Б. Лепкого й належить «Казка», мистецьки нетрадиційна, прив'язана до «диких гір» Карпат спільноєвропейським сюжетом. Є у творах поета такий знак опанування образами пісенного інонаціонального фольклору, як ремінісценція зачину італійської баркароли «Sul mare lucisa» («Дві пригоди пана Ом»).

Цикл із шести віршів «Пісні» (1911) — перший із трьох, що репрезентують у ліриці Маковея поширений у галицькій поезії того часу феномен ідейно-художньої цілісності творів «із людських мотивів», об'єднаних ліричними переживаннями. Вже з першого вірша «Хоч сплетуться на ніч віти...», настроївши читача на народнопісенні мелодію і поетику (шумкою 4+4, паралелізмами тощо), автор і далі зображує кохання в загальних ознаках почуття. Цикл скомпонований за взірцем пісень: заспів (перший вірш) — діалог дівчини (її рольова партія — вірш другий і третій) та парубка (четвертий — шостий). До того ж мотив заспіву розвинула пісенно-діалогічна макроструктура «таких, що покохались, повинчати б». Та це бажання залишається, як часто це буває в народній ліриці, нереалізованим. Не допомагає й ворожіння («Ой возьми-но, нене, воску...»). В підсумковому «Ой дівчино, дівчино...» на дорозі сина до щастя стають не традиційні людські язика, а його-таки батьки. Поет залишає цикл відкритим, а ліричного героя в задумі. Маковей не творив варіацій на тему записаних ним пісень кохання, але мовив по-народному. Впливи пісень типу «Ой зацвіли фіалочки, зацвіли» ніби приглушують вияви індивідуального голосу, та він «прорізається» в гармонізації образів, у закроєнні циклу.

Цикл із п'яти пісень «Строфи» надрукований у «Неділі» 1911 р. Нетрадиційною в ньому є пісня «Ой не гнися, не хилися...». Лірична героїня виявила таку силу волі й почуття, що ладна порушити народний звичай і жити з «козаченьком миленьким» без згоди батьків, шлюбу і хати. Експресивна виразність монологу-пісні, його драматизм відбивають внутрішній світ і стан дівчини, витворюють національний характер виразами, освяченими фольклором: «А не дасть нам вража сила І розірве-переможе, То з'єднає нас могила І тисове злучить ложе». Як постпозиція циклу може розглядатися «Пісня» (1912) — структурний тип справжньої співтворчості поета з народом. Дві перші «стрічки» твору (також дві перші останньої строфи — кільце), як зазначає в примітці Маковей, із народної пісні «Розлука — не розлука, чужая сторона», вдало доповнені й розвинуті без зміни ритмомелодики й строфіки («Розлучниця-гадюка, Розлука навісна»).

Мовою історизму

Найвищий злет фольклоризму Маковея становить його осмислення подій першої світової війни у триптиху «Пісні з поля» та вірші, що його продовжують, — «Похід»,

«Жовняр за плугом» (усі—1915) та стрілецький марш «В горах грім гуде...». В ньому до власних слів автор підібрав народну мелодію лемківської пісні «Я до ліса не пуйду». З великою художньою силою в трьох перших віршах і циклі передано трагедію братовбивчої для українців війни та сплюндрованого краю, відтворено вояцьку «доріженьку криваву», «рани на риллі». Гуманістичне призначення цих поезій (рятувати людей, «щоб не дичіли») визначило показ воєнного лихоліття на галицькому терені та за його межами («Похід»), переломлення трагедії через людську душу. Народний погляд на війну, відбитий у віршах, артистичне трансформування пісенного фольклору (як традицій рекрутського мелосу, так і пісенних новотворів часу війни) з метою осягнення і відтворення мартирологу українського народу визначають поняття «фольклорно-творчі зв'язки» «Пісень з поля». Вступний вірш триптиха зачинає цикл тужливим акордом смерті козака далеко від Дніпра, в уподобаних ним Карпатах, до того ж від рук галицьких братів. Типова фольклорна ситуація (відтінена в поезії «Налетіла куля з воля...» народністю світосприймання, в тому ж його відтінкові, що й у приказці «Шандар стріляє, а Пан Біг кулі носить») до краю драматизована реаліями доби. Фінал співвідносний із картинами похорону козака в епічній поезії, бракує лише китайки і калини. Ліро-драматичне письмо фіналу суголосне фольклорній традиції, але й індивідуальне мистецькою культурою її опосередкування. Коли в другому вірші щемні рефлексії ліричного героя, викликані графікою білого снігу на пожарищах, висловлені позафольклорними засобами, то в заключній поезії «Де ж то подівся господар хати...» подієва основа розповіді про один акт із драми війни переходить у фольклорний алегоризм.

Дві артистично виконані в тому ж пісенному реєстрі поезії «Похід» і «Жовняр за плугом» збирач і дослідник вояцьких пісень присвятив не так сумовитим роздумам героїв, як їхній рішучості хоча б ціною власної загибелі відібрати свій край із ворожих рук, оборонити рідню від неволі («Похід»), вилікувати рани землі («Жовняр за плугом»). «Ниви наші рідні» набувають полісмісловості значень «доріженьок кривавих», місця майбутньої праці на своїй дідизні, поля слави в борні з ворогом, об'єкту патріотичної думи-пам'яті про полеглих. Є ще один аспект образу — національно-символічний. На місці зраненої «москалями» та гоєної жовнярем риллі «пшениця поросте, синій блават зацвіте». Постать плугатаря, який тужить за родиною, але оре «ниву не свою, добре, що в своїм краю», переростає в прекрасному вірші, що фольклоризувався і став прекрасною піснею, в символ незнищенності народу-хлібороба, його історичної пам'яті.

До цього переконання прийшов і М. Чернявський (через осмислення подій свого часу, спроектованих у минуле), поглибивши в 900-ті рр. літературно-фольклорний синтез. Нові грані праці письменника над народною поезією, в основному епічною, розкрив його історизм. З уривку «В огні повстання», епічного вірша «Соколині гони» почався історіософський комплекс «Україна понад безоднями». В канонах історичних пісень (і думи «Втеча трьох братів з города Азова...») відтворено історію втечі бранця з неволі та його загибелі від стріл ординців, що алегорично уособлює долю українців. Вектори подальшого руху історизму поета — поема «Козаки» та вірш «Січ», у яких історико-романтичні традиції співдіють із фольклорною аплікацією (див. пролог до «Козаків», пісню невольника «Ой щодня за морем сонце»).

У 90-ті й 900-ті рр. історичні координати поезії Чернявського ширшають, набувають значного діахронного спектру. Зібрані воедино, його твори на історичні теми становлять собою великий поетичний розділ, ширший від «Історичних пісень» В. Щурата. Поступаючися мірою цілісності і репрезентативності «Княжій Україні» Олександра Олеся, цей розділ перебуває в тіснішому зв'язку з реаліями і проблемами свого часу, дає краще їх розуміння з глибин історії (від царя Асоррагасти, біблійного Валтасара й хана Савура до Святогора, Святослава і козацьких гетьманів), «б'є» в минулому сучасне, вчить і застерігає. Навіть твори на інонаціональні мотиви показують: історизм Чернявського є

феноменом національного самоусвідомлення — іманентно трагічним, що символізує «Батуринаська весна».

Вертикально вибудований ряд починають «Святогор» і «Свшан». У першому з них письменник демократичного світогляду майже не відходив, як і Аполлон Коринфський у поемі «Святогор», від лейтмотиву билин кийвського циклу: «тяжа землі» посилення лише народів-ратаєві. Дотримуючися фольклорного епосу, поет адекватно передає народною розмовною мовою могутність богатиря-оборонця, в якому «сила живчиком гуля», «як весною у Славіті срібновода струя», навіть деталі («піт з лица кривавий»). Та наслідки намагань підняти торбину в змалюванні Чернявського інші, ніж у Коринфського, ближчі до М. Некрасова (розділ III «Савелій, богатир святоруський» із поеми «Кому на Русі жити добре»). Не піднявши її й на волосину, Святогор не гине, а визначає причини поразки (крім народного «доля не судила», це філософське «праця важча од меча»), сідає на «коня-золотогрива». Навіть у цих стислих цитаціях відчутна українська локалізація подій, підсилена пейзажем «повитого вільною волею» степу. І це не тільки відповідність кийвській природі циклу. Маємо тут повернення Україні давнього пласту її фольклору, що навіть українськими (Лесин — Пулинець) авторами визначався з нехтуванням кийвською прив'язаністю циклу як «найважливіший епічний жанр російського фольклору»⁷³.

У свою чергу, оповідання з «Літопису Руського», точніше, сконтамінована з ним легенда про свшан-зілля, літературно опрацьована Чернявським уже після поем Вороного і Франка, показала: приваблений суголосністю пафосу легенди політичній ситуації в Україні 1918 р. та складними завданнями відтворення колориту степової саги, поет не побоявся ступити на капітально зоране художнє поле. Наслідки цього не зашкодили його письменницькому реноме. Хоча вірш поступається ґрунтовністю розробки сюжету і характеристики героїв Франковій поемі, а артистичністю — творів Вороного, та ця ліро-патріотична розробка легенди не загубилася серед інших версій, маючи, зокрема, чи не найсильніше завершення южетної частини.

У низці творів 1901 — 1902 рр. на історичні теми міфи боротьби навіть поступаються кількісно трагічному чи й безперспективному для України баченню дійсності, соціально-викривальним ноткам («Богданова інтродукція», «Богданова слава», «Суботівське подзвіння»). Виступ із Січі війська Запорозького для визволу уярмлених братів, зображений традиційними засобами («То не хмара від лиману Сонце заступає...»), пор.: «То не чорна хмара світу закрила»⁷⁴), прощання козаків із степовою матір'ю Чурай-могилою, розмова вітру з бунчуком про мету виступу й відповідь-осудження «дукачів-магнатів», епічна народна поетика та коломийковий вірш — усе це відсилає до фольклорної історико-героїчної творчості. Та ще важливішим за наявні в усіх трьох віршах фольклорні ремінісценції видається те, що творчим настановам митця стали принципово близькими ідейно-естетичні засади українського народного епосу. Це, по-перше, культ героїзму й героїчної особистості, козацької безстрашності та презирства до смерті. Вияви цього — в прямій авторській характеристиці («сміла душа» Богдана), психологічному малюнку, підкріпленому справді героїчним чином («Підійму, збуджу Україну...») й ускладненому сумнівом у кінцевому успіхові розпочатого. По-друге, антиколоніальна, гостросоціальна, прохристиянська спрямованість (висловлена в другій частині «Богданової слави», прямій мові «Інтродукції»). Нарешті, по-третє, єдність героя-ватажка та його товариства, всього поспільства. Втрата вождя, провіщена куванням сизокрилою зозулі, означає не більше не менше як втрату Україною щастя.

Разом із тим фольклоризм Чернявського вибіркового характеру. Часом поет свідомо оминає «поверхневі» можливості народнопоетичного матеріалу і йде в глибину сюжету. Так було з віршем «Савур-могила», що не має нічого спільного з записаним Я. Новицьким і опублікованим Драгомановим у «Малорусских народних преданиях й рассказах» сюжетом про чумаків і розбійників, а пов'язаний із половицькою історією топоніма. Тут виявилися постійні риси історизму письменника: «археологічна» достовірність (в

етнографічному описі поховального обряду), нахил до філософського потрактування теми. Ще одна суттєва ознака «відфольклорної» поезії Чернявського, естетична співдія «старого» й «нового» романтизму, поступила на початку 10-х рр. авангардним рисам («Пан Глоба»). У цьому вірші в контекст новочасних вимог художності вписуються пісенні паралелізми й образність: «Ой старий, старий пан Глоба, Пилом припада. А у Глоби — зірка в лобі: Пані молода». Фольклорна поетика творить певний настрій.

Характер жанрової студії має вірш «Чув я казку стародавню...», в який уведено старовинний фольклорно-легендарний сюжет про походження пісень від співучих морських істот, таких собі чорноморських сирен. Письменнику, як пізніше М. Рильському («В суботу грає море»), заїмпонувала присутня в легендах, уміщених Кулішем у другому томі «Записок о Южной Руси» та використаних у дослідженнях Франка й Олени Пчілки, думка про красу й силу пісень. Він надав осмисленню фольклорної основи філософсько-автобіографічного сенсу: «Людське серце теж, як море, І співуче, і бурхливе». Громадсько-філософським ракурсом розкривається образ пісні — засобу гуртування братів у книжці «Зорі». Емоційно виразна «Пісня» розробила інший аспект мотиву: катарсису завдяки дідами складеним пісням про «дітей плавнів і степів», про руйнування їхньої останньої Січі москалями. Пісня передала сугестивну силу народної пісенності, сформулювала її переважаюче значення «ридання-плачу». Мотив пісні-джерела віри в часи зневіри («Пісні предків»), запоруки життя славних предків («Чаша Святослава») природно поєднуються з образом її носіїв — слов'янських кобзарів. Його масштаби якою зросли до символу волелюбного слов'янського океану в терцинах «Слов'янський заповіт».

Такий чином, багата формами художня літературно-фольклорна дифузія поезії Миколи Чернявського й Осипа Маковея, знайшовши найдовершеніший вияв в історичній епіці першого, гумористично-сатиричних і «жовнірських» віршах другого, характерна актуалізацією, загостренням національного звучання джерел, осучаснюючою патріотичною їх інтерпретацією, засвоєнням фольклорних надбань інших народів.

Ліричні й епічні акорди

Вагомими були контакти з народними лірикою й епосом (і не лише українським) двох поетів, перекладачів, фольклористів і літературознавців **Василя Щурата** й **Агатангела Кримського**. Так, юний галичанин ще в гімназійні роки виявив великий інтерес до співанок с. Кобиволок на Тернопільщині, де й записав від сільської співачки Марини Баран цілий їх зошит. Ці зацікавлення фольклором переросли в глибокі наукові студії, відбилися в оригінальній творчості. Характерним виявом фольклорно-творчих зв'язків цього лірика є пісні «Зацвів цвіт на калині» й «Ой дівчино, явір чахне!» зі збірки «Мої листи» (1898). Перша з них, відкриваючи збірку і розділ «З весни любові», — мініатюра-парафраз народної лірики кохання. Перегукуючися з записаною Щуратом піснею «Червона калино, чого в лузі стоїш...», вірш розвиває пісенний мотив розлуки закоханих. Наявні збіги (побудова на образі цвіту калини паралелізму зачину, далекість милого чи милої, епізод писання листа) визначені фольклорними естетичними канонами. Фінал поезії ввібрав уже цілком оригінальні, власне літературні засоби. Фольклоризм поетичного ладу другої поезії постав на перехрещенні традицій народної пісенності (найближча — записана ще З. Доленгою-Ходаковським пісня «На добраніч всім на ніч») й опосередковуючих їх літературних («Зелений, явір, зелений явір» Франка) нав'янь. Були саме ці твори моделями* для вірша «Ой дівчино, явір чахне!» чи ні, проте безперечним

* На користь цього припущення говорять: розгортання психологічного паралелізму з «яворовим» складником; мотив оспівування краси дівчини; однотипна будова строф; наявність двох ритмічних колін 4+4; близькість тематична й емоційного колориту.

було в даному разі плідне спілкування автора з народною лірикою кохання. Введена в новий контекст — не надто оптимістичний, як і в «Зів'ялому листі» (див. останні рядки), вона не втратила питомих родових прикмет при трансформуванні. Крім згаданих, це типові пісенні деталі портрета, фольклорна числова символіка.

Збірка Щурата «На трембіті» (1904) стала результатом перебування письменника на Гуцульщині, спілкування з горянами й їхнім фольклором, зокрема з народною оповідною прозою про походи опришків. Найближчими попередниками автора в карпатській темі були Франко («Буркутські станси») та Леся Українка (вірші 1901 р.). Проте Щурат не пішов шляхом об'єктивації суб'єктивних переживань пісенними засобами. Вдавшись до синекдохального принципу «частина замість цілого», він спробував лірично й епічно відтворити й узагальнити суттєві та характерні реалії минулого і сучасного Гуцульщини, дати власне бачення краю і його мешканців. Аналогічні підходи згодом реалізували Х. Алчевська в «гуцульських» віршах збірки «Туга за сонцем» і Олександр Олесь у циклі «На зелених горах». Концепцію книжки Щурата концентровано розкрив вступний вірш «Чи знаєте ви землі тіі...». Вона полягає в розкритті в «образах реальних», «не дуже ідеальних» гніту, тьми й неволі колись вільних краю і люду. Пісенна мініатюра «Над Прутом» саме й скерована до підневільного становища гуцулів, причому досить тонко, через адресовану «другові-братові» з верховинців пораду. Мовляв, угадати, яку Прут «шумить шумку», гідний лише той, хто сам «на волі!.. Хто свободний!..». Талановитий поет досяг відповідності художньої форми висловленому роздумові, вдаючися до народної версифікації та двонаголошеного восьмискладника (шумки).

Магістральна лінія книжки — тема Довбуша в діахронному зрізі. Походження її «відфольклорне» як безпосередньо (внаслідок обізнаності з народним опришківським епосом), так і опосередковано (через поему Ю. Федьковича «Добуш», яку Щурат інтерпретував тоді по-польськи). Якщо поема «Олекса Довбуш» заснована на творчо перероблених мотивах переказів про спалення ним панського замку в Делятині, то епічний вірш «На синій Чорногорі», подібно до балади «Гетьман» М. Старицького, — на народних віруваннях у те, що герої-захисники не гинуть. У зав'язці автор узагалі орієнтується на збереження одиниць фольклору в наближеному до протомотивів вигляді: в Чорногорі на кам'яному кріслі* Довбуш спить не один рік у чарівному сні. Перервати його може лише сьомий клич (фольклорна числова символіка) його соколів. А далі, починаючи від пробудження ватажка, виписаного за допомогою засобів умовності, народний переказ видозмінюється так, щоби твір служив визвольним змаганням. Узагальнений їхній показ крізь сприймання героя, розчуленого масьом на Дніпрових кручах прапорів «З-над Дону аж по Сян» і стотисячним «ур-р-а!», розшифровується підзаголовком твору в «Зорі» (1904.—№ 4.— С. 51): «В Шевченкові роковини».

У вірші «Довбушеві комори» фольклорна тема залятих скарбів підпорядкована суспільно ширшій — неминучої відплати ворогові за «кривди гуцульські криваві». Їх, а не скарби, за якими бушують у горах цікаві, заховав у печерних коморах Довбуш. Таке вирішення фіналу, як і застережливе та несхитне звучання віршів «Капливець» і «Серед Прута каменище...», дійсно показують, як зауважив С. Трофимук, певний «поворот В. Щурата до громадських мотивів у поетичній творчості, до суспільної тематики»⁷⁵. Та некоректно вбачати в розробці ним історичної сюжеттики протистояння «молодомузцям», як намагався дослідник, — цього просто немає.

Високо оцінена Франком збірка «Історичні пісні» (1907) оживила у новій поетичній формі яскраві епізоди української історії, відштовхуючись переважно від літописних свідчень чи праць дослідників. Привертає увагу своєрідне пісенне обрамлення збірки —

* Такий самий інтер'єр печери в переказі «Топірець Довбуша»: Легенди та перекази.— К., 1985.— С. 255.

вступний вірш «Боян», що розвинув мотто зі «Слова о полку Ігоревім», та заключний «У волинській тихій стороні...» — оригінальне осмислення долі національного епосу. Тобто внутрішній сюжет збірки, розпочавшись поетизацією піснетворення, завершився романтичною опозицією: «дивний склад, сила слова давніх пісень», що дивували Царград і Варшаву,— столітнє сумне німування «кобзи-трумна». Воно викликало в поета-фольклориста бажання: «Встаньте з трумна, давнії пісні!». Це бажання зумовлене літературно-естетичною концепцією митця, складником якої було глибоке розуміння суспільної зумовленості й ваги народнопісенної творчості, ідейно-естетичної її сили.

Про те, що народна поезія ддя Щурата була суттєвим фактором його літературної праці, говорять епічні пісні історико-джерельної обізнаності. Так, маюючи в піднесеному тоні Св. Андрія на Київських горах, його провіщення появи «города-Господнього воїна» (Маковей відповідні слова апостола присолив іронією: в місті, мовляв, буде більше церков, як вірних), Щурат спирався не лише на Іпатіївський літопис, а й на українські перекази. Зокрема, той, що зафіксований у збірнику М. Возняка «Українські перекази» (Краків – Львів, 1944. – С. 5). У наступних творах збірки віршованим літописним свідченням передують зачини, утворені за зразками фольклорного епосу. В пісні «Грюнвальд» — фольклоризм обрамлення «Гей, ти, старесенька, Гей, ти, густесенька Грюнвальдська діброво!». Воно вводить історичний концепт-замір автора дослідження Грюнвальдської пісні «Богородиця дівиця», релігійного поета Щурата, віддати належне (на противагу деяким варшавським «скальдам») участі в битві руських полків. Збільшення масштабів фольклоризму збірки співмірне зі зростанням активності народу в будіванні власної історії. Відштовхуючися від латинського мотто в «Історії...» Грондського, поет створив нову пісню вчорашніх рабів-гречкосіїв, сьогодні повсталого народу: «Як звір наш топір, а коса як оса»⁷⁶ («Похід на Жовті Води»). На тлі народного епосу виділена сильна, активна особистість борця за волю народу (поема «Отаман Сірко»). Взагалі ж цим історичним пісням, зродженим літературно-фольклорними зустрічами, притаманне майстерне параболічне пов'язання минулих часів та української дійсності початку ХХ ст. Так, у «Посіві пана Чарнецького» давній фольклорний мотив «Гей посіялось насіння» (лицарських костей Богданових), оригінально наближений до сучасності, набув прикладного звучання в звертанні розповідача-виконавця до женців на лану, зрослого з того засіву,— «Дух Богдана вже між вами!..».

Поетична творчість В. Щурата, якою він пожертвував після 1909 р. задля наукової діяльності, доповнилась у «відфольклорній» частині, відповідно до усталеної структури доробку, переспівами і перекладами. Українська інтерпретація «Пісні про Роланда», «Царя Мідаса» М. Аксакова, «Дойни» М. Емінеску, «Пісні» Ш. Петефі, «Бойової пісні» К. Хрстова розширили діапазон фольклоризму письменника.

На струнах східного саза

На час виходу першої. частини (1901) екзотичних поезій А. Кримського «Пальмове гілля» її автор уже розпочав багатолітню фольклористичну працю на Звенигородщині. Захоплювався «до сльози», за власним виразом, красою рідних пісень. Виступав зі статтями про фольклор і рецензіями на фольклорні збірники. Публікацією добірки турецьких народних пісень у часописі «Народ» 1890 р. Кримський-перекладач уперше почав ознайомлювати українських читачів із народною поезією Сходу. Все це окреслювало параметри художнього світу письменника. У творах 1898—1901 рр. цей світ розкрився як сирійсько-лівансько-(з 1896 по 1898 р. був там у науковому відрядженні) український. Важливими джерелами формування поетики Кримського стала орієнтальна (арабська, османська) давня і нова народна поезія й український пісенний фольклор.

У призначеній «для людей трохи слабих, із надламанною життєвою снагою або нервами»⁷⁷ самобутній збірці, цій маніфестації цінності духовного життя індивіда навіть

у час «бою з громадською гідрою», провідною лінією є життя серця — вже не в селянських грудях іздебільшого. В диптиху пісень кохання із ідилії «В горах Ліванських» екзотизм місцевих реалій утворив орієнтальне тло для вияву станів дівочого серця: ранньої закоханості («Зимою») й стривожено-марного чекання («Влітку»). Генетично, композиційно та за поетикою вірші тяжіють до українського народного мелосу. Так, у першому з них симетрія діалогу дочки з «мамою, голубкою», поширення метафори цвіту серед зими відсилають саме до форм вислову, опосередковуючого фольклор.

«Уривки із щоденника» «Самотою на чужині» теж підтверджують навіювальну силу народної пісенності над ученим, утомленим читанням арабських фоліантів. Однак фольклоризм першого і другого віршів циклу — це не зовнішня подібність архітекtonіки чи образності народнопісенним, а спорідненість образного мислення, світосприймання (наприклад, бачення розлуки, нудьги злого гадюкою, що обгортається вкруг серця). Тут поет переймає не фольклорну форму, а її принцип. Аналогічно в «уривках з ліричного роману» «Нечестиве кохання» ліричний герой, «один бідолашний дегенерат», виразив внутрішній стан через «сріблесті звуки» лютні. При цьому в реакції на смутну музику персоніфікованої південної флори прорвалося образне мислення «Казки про дивну сопілку»: «Ой, годі! не грай І нашого серця на смерть не вражай!». У віршах XVII — XIX і XXV фольклорні рольові ситуації створюють подієвий сюжет. На тлі пересічної лірики кохання ці твори вирізняються, попри естетичні приваби, ще й зовнішньою арабською оболонкою. Майже в усіх випадках за нею, подекуди наближеною до лексики рідного фольклору, стоять міжнародні іосі communes народної словесності (вірш XIX).

Наступний цикл чи, як своєрідно визначив автор, «уривки з ліричної ілюзії» «Кохання по-людському» є справжнім тріумфом різнонаціональної народної пісенності, майстерно опосередкованої Кримським. Переклад із давньоарабського роману про Антара (вірш VII) донесеного до нових часів співаками-антаріями, знаменитою формулою «Хай до шовку доторкнеться, То на пучках буде кров» підсумував куртуазну лінію оспівування вроди красунь (мова про шовк їхньої шкіри у IV—VII). У той же час дав імпульс розвитку наступної лінії саморозкриття закоханого ліричного героя. Започаткувавши її перекладом пісні 489-ї зі збірника староарабських пісень «Хамаса» (XII), поет продовжив ліричні монологи власними варіаціями на ноту іспанського (XX) та російського (XXVII) романсів. Настрій задуми-очікування (не марного на цей раз) увиразнюється звукописом. Окрім асонансу, поет витримав інші канони любовного романсу. Так, «З-поза срібного туману...» є римованим віршем восьмикладного хорей. Натомість другий із віршів, російський, відходить від вимог жанру, втілюючи духовну неспроможність пересічного любовного альянсу. Канони розмиває й форма потоку свідомості розчарованого ліричного героя, в яку введено мотто з російського романсу. До того прихована в «Пальмовому гіллі» думка про рідний край зазвучала в кінці «Кохання по-людському» пам'яттю про свій уярмлений народ (XI, XIII) і його пророка. В річницю Шевченка поет створив образ України, вільний від безпосередніх фольклорних впливів, але сповнений високої народнопісенної ідеальності (строфа 3), гірких констатацій (антиномія «зlidнів селянських»—«лютощів панських»). Звертання до «нені-голубки», набуваючи сили нової клятви Гораціїв і врочистості старослов'янізмів («до тебе я лину: Тут я чужий-чужениця. Аще забуду тя, Єрусалиме, Будь ми забвенна десниця!»), по-шевченківськи опредметнюється заключним образом омріяного «В і л ь н о г о (розрядка автора – В. П.) рідного дома».

Фольклоризм лірики Кримського — вибіркового характеру, зумовленого спромогами внутрішньолітературної передачі усної народної творчості, специфікою обраного жанру й особливостями авторського задуму. Так, перша з «Передсмертних мелодій» внаслідок драматизму становища ліричного героя, який чекає «холодної смерті неблаганної», відходить від бадьорого ритмомелодійного малюнка танкових пісень мотто. Кримський зберіг образність і поетичний синтаксис рядків веснянки «Дивувалась зима...» Франка, не надавши темі боротьби зими й весни алегоричного звучання. Додав ще дві ланки:

«Дивувала й земля» та песимістичну «Тільки я ні на що не дивуюся», створив нове роздумливе звучання амфібрахія гіперкаталектикою.

Більшість із пасторальних віршів інтерлюдії «З Єрусалимських околиць», сімнадцять перекладів-переробок османських народних пісень під назвою «Між дітьми природи» та варіації «В неволі» (з «Хамаси»), як раніше «Кохання по-людському», — важливий етап у розвитку фольклоризму, світогляду і образного мислення поета. Тривале безпосереднє контактування з народами Сходу й їхньою пісенною творчістю, глибоке вивчення давньої багатой культури з численних книжних джерел зробили можливим створення Кримським масиву оригінальних, перероблених чи перекладених (із турецької, арабської) пісень. Зрівнятися масштабами з цією антологією книжної та народної поезії «Пальмового листя» може в українській літературі хіба що Франкове спілкування з поезією народів світу. Так, незатерте враження лірика від сучасних арабських пісень із-під Віфлеєма лягли, за його свідченням, в основу X і XII—XIII віршів інтерлюдії. Солоспів героїнь у X і XIII піснях розкрив душевну щедрість і силу чуття арабських дівчат, що споріднило твори з українським мелосом. Кримський відчув цю внутрішню спорідненість. Адже, попри екзотичні подробиці, всі вірші, в т.ч. віфлеємська серенада-викликання «біленької кізки» (дівчини), промовляють щось знайоме і близьке. Так що коломийковий ритм і триколінність наших пісень самохіть пристали до змісту арабських пісень. Та й не тільки у ритміці тут справа. До цього «щось» увіходять спільні принципи народнопоетичного розкриття краси в праці (X), дифузія українсько-арабських компонентів поезики.

Звертання поета-перекладача в циклі «Між дітьми природи» до народних пісень турків, якими в той час, як писав Кримський, займалися дуже мало, виявило властиве йому тонке відчуття краси цих пісень. Майже нездійсненою внаслідок специфіки турецької «бесіди» була настанова дати інтерпретацію точну, еквіритмічну і щонайближчу до первісного тексту. Український перекладач полонився саме усією принадою народної творчості записаних Г. Куношем співанок про любов. І показово: працюючи над ними ще на українській землі, поет у випадку непередаваної гри турецьких слів удався до заміни-введення фольклорного символу «нашого любого українського любистка» (IX), вжив рідні народнопоетичні лексичні відповідники на зразок «сірома», «косонька», «час-година» та симбіозні форми («бей-серденятко»). Або ж дав пісенний заголовок «Ой зійди, моя зірко вечірня!» (IV), перебуваючи в силовому полі українського фольклору.

Третя частина (1917–1920) «Пальмового гілля», подібно до попередніх, що надали ліриці Кримського пантеїстичного світобачення й неоромантичних рис у відтворенні «культу незрозумілої оточенню любові» (М. Бондар), привнесла циклом «В Трапезунті» нові штрихи до розуміння особливостей поетового фольклоризму та літературно-уснопоетичного синтезу в українській ліриці. Віршові спомини про місто, позначені докладністю туристських путівників в екскурсах в історичне минуле, в епіграматиці храмів, поступаються місцем романтичній козакофільській візії. До Трапезунта, що ввійшов у фольклор України як резиденція паші Алкана та невільницький ринок, тихо підходять козацькі чайки з Сагайдачним на чолі. Оригінально відтворений епізод із відомою думою зв'язують лише загальні мотиви гіркого пробудження бусурманської залози разом з пашею Алканом від січових ятаганів, визволення прикутих до каторг бранців, шлях додому. Водночас автор витворив міф визволення символічної глибини. Радісні рядки про прихід волі до всіх, хто карається по тюрмах і каторгах, про «гуки» й «щасливі стрічі», вільний народ звучать як відображення загальнонаціонального піднесення в добу краху царату.

Пафос великоднього воскресіння краю, звістка про визволення якого дійшла до поета в Трапезунті влітку 1917 р., визначає характер викінченості циклу — віршів «Гірський гребінь «10 000 греків» і «Українське кладовище в Туреччині». Води Понта викликали у ліричного героя, не менш обізнаного в історії стародавнього світу за самого Кримського, згадку про воїнів Ксенофонта, що після битви біля Кунакси шукали шляху додому. Вигук

«Талясса!» («More!»), що ввійшов у грецьку легенду як уособлення віднайденної дороги, артистично розгортається у вимріяні, вкрай важкі для здійснення прогностичні слова: «І тобі, Україно, вільная дорога Зараз заблищала до життя нового...».

Мотиви народного «теорбанка»

Буковинський поет і педагог козацького роду **Сильвестр Яричевський** дебютував як лірик віршем «Доля» у 1892 р. у «Зорі». Публікації в періодиці принесли йому визнання. За оцінкою В. Калиновича, «ось автор, який має що сказати людям і знає, як те сказати. Він проникав глибоко в душу свого народу і черпав звідти свої пісні, які йшли до серця народу. Його поетичне мистецтво чисто народне. Він ніколи не стоїть осторонь від того, чим живе народ, а, навпаки, бореться поруч із ним за його волю»⁷⁸.

На час видання першої й єдиної ліричної книжки «Пестрі звуки» (1904) Яричевський відбув уже студії в університетах Львова і Відня. Тут він близько став до австрійського різновиду модернізму сецесіонізму. Знайомив читачів «Буковини» в серії дописів із виставкою малярів-сецесіоністів 1898 р., яка справила на нього глибоке враження та сприймалася віденським загалом як новаторський виступ проти закостенілих мистецьких традицій і моральних норм на захист волі й краси. Якщо в літературі течія намагалася поєднати символізм і психологізм із натуралізмом, «чисте» мистецтво з ідейно заангажованим, то Яричевський, не сприйнявши хворобливі чи й екстравагантні прояви австрійського модернізму, виявився особливо чутливим «до його життєствердних начал» (М.Ласло-Куцюк). В аспекті творчому течія сприяла збагаченню доробку українського письменника жанрово («поєми в прозі», ліро-драматична поема) та формами викладу (оповідь, підвладна засобам умовності). Врешті, визначила такий принцип фольклоризму його лірики, як орнаментальність, похідну від естетики сецесіонізму.

Рання поезія Яричевського, творена 1890—1898 рр., показує: молодий автор свідомо орієнтувався на народнопісенні зразки («Жаль», «Чом голівоньку склонила?», «Стоїть хатина») до метрики і строфіки включно. Гуманістичну інтерпретацію фольклорного образу «князя ночі» поет дав у мініатюрі 1895 р. «Місяць». Якщо в неоромантичній поезії образ набув домінуючих трансцендентних значень, у символістів (цикл Карманського, адресований Люті) фігурує в містичних рамках, то у Яричевського він найближчий до побудованого на архаїчних уявленнях вірша «Місяцю-князю» Франка. «Місяць» не тільки співвіднесений із народним переказом про вбивство Каїном Авеля (мотив, спеціально опрацьований автором у поемі в прозі «Каїн»), а й остеріг перед «ділами кривавими».

У поетичному набуткові автора «Пестрих звуків» превалюють у 90-ті рр. твори громадянської лірики. Створені в усталеному реалістичному плані, вони пройняті ширим співпереживанням тяжкій неволі («Похорон», зіставний із «Сиротами» Грабовського, «Новобранці», позначені впливом Шевченка, народного мелосу). Пошуки індивідуального голосу, нових форм самовиразу виявились особливо перспективними там, де Яричевський розробляв урбаністичні теми («Наддунайські мелодії»). У пошуках новітніх структур Яричевський не без впливу сецесіоністських структур акцентував на сугестивній силі народної пісенності (в «Як пісня грає!» в цьому зв'язку створено цілий культ краси), пов'язуючи з нею ідею боротьби за волю («Пісня-пробудителька»); вдавався до культивованих сецесіоністами історичних алегорій («Вставай, Україно!» з народним епічним заспівом і образом козака-невмираки, що його не знищать ні «ляцька злоба», ні «підлість московська»); оздоблював фольклорними аплікаціями поезії 900-х рр. про народні релігійні свята («На Різдво», «Свят вечір»). Однак для повного творчого успіху лірикові бракувало свіжого духу. Його поетичне обдаровання виявилось дещо скромнішим, ніж у інших значних передсимволістів.

Неначе відчувши висихання джерела поезії, Яричевський звертається до баладного жанру в збірці «Ангел-убійник» (1908). Вже ранні в ньому спроби показують: канонів не

дотримано. Походження переважної більшості балад збірки місцево-містечкове. Задум «Ангела-убійника» цікавий. Це спроба подати найзнаменніші чи найнезвичайніші події з історії своєї малої батьківщини через народну словесність (у фольклористиці так робили П. Кузьменко, І. Журавський, В. Степаненко й інші, у літературі – П. Куліш, Я. Щоголів). Як зауважив сам Яричевський у примітці до видання 1908 р., до Рогатина й відносяться «оці балади (за виїмком послідньої), що розповідав мені старий рогатинський міщанин». Отже, п'ять балад із шести, «Ангел-убійник», «Опир», «Чортова гора», «Огняна рука» та «Бегеба», крім «Маминої слізки», засновані на місцевих переказах, вправно звіршованих.

У баладі, що дала назву книжечці, два взаємозв'язані плани: родинно-побутова історія, розпочата в тоні «Думи про удову» («Жила ж в нашій місті славна удовиця...»), й лінія злочину перед «мовою рідною і вірою» та його покарання. З одруження вдовиччиної «білолицької донечки красуні» з шляхтичем зав'язується конфлікт балади «Ангел-убійник». Важко судити про міру адекватності чутій розповіді, та структуру народного мовлення з її живомовними зворотами («дівчина, бачте, от плоха натура, Стала танцювати, як заграв шляхтюра») автор зберіг. Напружені перипетії, що їх складають вигнання вдови з хати, вияви шляхетської пихи дочки-«панії», підвели до кульмінації та розв'язки балади, спроектованої у сучасність. Вона заснована на ототожненні двох ангелів: того, від руки якого загинула зрадниця, та його дерев'яної подоби. Про неї старші люди кажуть: як не стане перевертнів на «руській землиці», то ангел повернеться до небесного хору.

Подібно до німецьких романтиків, Яричевський у родинній баладі «Опир» через реальні людські заємини (у достовірності подій мають упевнити точна локальна прив'язаність до місцевості Бабинці та цвинтаря при церкві Св. Миколая, реалістичні подробиці передісторії персонажів) перейшов до міфопоетичного світу народних вірувань. Сконтамінувавши українську версію про Каїна й Авеля, в якій мотивом братовбивства Йваном Максима через отруєння диким зіллям є прагнення заволодіти майном рідного брата, з фольклорними переказами про упирів, поет зумів відтворити автентичну зловісну атмосферу романтичної балади. Наприклад, коли після похорону братовбивник вернув і щасливо заснув, опівночі зашуміли вітри (це характерна обставина й час появи нечистої сили за фольклорними уявленнями), в хату зі свистом влетів мрець. Вірність баладним принципам визначила відповідність дії розбурханому стані природи, коли за спільним присудом «груди мерця розірвали осики колом...». Однак загалом властивої баладам Яричевського перемоги добра над злом у творі немає. Помста страшеного опиря із роздертою груддю паде на випадкових перехожих, у яких небіжчик живцем виїдає серце. Погоджуючись із оцінкою балади М. Ласло-Куцюк як свідченням яскравості соціальних характеристик, несподіваності сюжетних поворотів, прийняти твердження дослідниці про виразність діалогу можна з заміною діалогу, в баладі відсутнього, на виразність двох монологічних реплік опиря й місцево забарвленої мови.

Народні демонологічні уявлення лягли в основу й «Чортової гори», розпочатої екскурсом у минуле Рогатина. Балада додає до виробленої структури дещо нове. Зокрема, притаманну фольклорним оповіданням апологетизацію минулого, принади якого (в даному разі безмірність постів і щедрість офір) розповідач протиставляє змалілому сьогоденню, оригінальне жартівливе закінчення. Серцевинне в творі — протистояння християнського добродійного світу фантастичному. Вужче змальовано спробу пекельних сил, усіх цих «безп'ятих антипків», упирів, чарівниць, дідьків на чолі з самим Люципером, засипати «город святий». Прекрасно змальована поетом гідна буйної фантазії народу картина несення в повітрі чортами цілої гори, перерваного співом когута. Вона витримана в стилістиці фольклорної розповіді зі звертаннями до слухачів («Чи знаєте, де є Лопушна-село?»), формулами правдивості («І кажу вам, вірте, се правда. бігме!»). В естетичному освоєнні народної демонології відчутний не тільки романтичний підхід, а й просвітницько-жартівливий компонент ставлення до неї: «Таку мали силу тоді когуги, Що нині і люди такої не мають!», що заміняє вираз авторської позиції.

Важливим художнім началом, що організовує зміст балади «Огняна рука», стають морально-етичні норми народу. Ними керуючися, поет осуджує здириство старого мандатора. Покарання зла здійснюється за допомогою надприродних сил. По наглій смерті пана (причому лихо на господу, відповідно до народної ідеї Божої відплати, стягають людські сльози та прокльони) вдовиця не знає спокою. Згідно з уявленням про посмертне життя, залишена мандатором у хаті душа-покутниця тероризує квітучу до того вдовицю явищами полтергейсту. Фольклорна тема заклятого місця розв'язується через порозуміння ченця з духом, що передає першому повноваження покарати грішницю та на їх підтвердження дошку з вогняним відбитком п'яти пальців. Деталь «Та дошка з рукою», з'явившись вперше в зачині, де через контраст її, зчорнілої, з зеленим узгір'ям виникає тривога, в фіналі обігрується в дидактичному ключі: «Ой, гляньте на неї, малі і старі!..»

Балада «Мамина слізка» привертає увагу тим, що тут автор не дотримувався готових прототипів при ліризації жанру. Повне опанування традиційною манерою засвідчив зачин твору. Надприродна поява любої дитини, гірко оплакуваної матір'ю- «підстреленою пташкою», в північну годину та ще й у «шатках», змочених маминими слізками, формує єдність надприродного і людського в останній секстині. Таким чином, збірка балад Яричевського, творчо спираючись на засади народного світосприймання й естетики, показала плідність літературення місцевих переказів. Унісши новий тематично-мовний струмінь у літературу, вона показала розмаїття ритмомелодійного та строфічного арсеналу поета (всі балади в книжці цим різняться).

Сюжет балади «Брат-Біс» (1912) почерпнуто, як указав поет, із народного повір'я. Дійсно, він доволі близько стоїть до мотивів казок «Два брати» і «Кирик», щоправда, найзагальніших: егоїзму старшого брата-багача (в баладі він здобуває ім'я і виразну соціальну характеристику «Гриць, сільський надутий дука»), який не хоче допомогти бідному брату («Іван, добряча дитина») навіть гідно поховати їхню матір. Ще хіба лінія заслуженого збагачення бідного брата. Причому без елемента містики в баладі: копаючи могилу серед поля, Іван викопав чисте золото. Про це здогадався з золотого залишку в позиченій мірці брат-багач і з заздощів убрався в «косматую кожу» з рогами і хвостом, як священик у казці «Кирик», щоб одібрати скарб. У розв'язці поворот несподіваний. На регіт і свист страшила відгукується «Антипо правдивий» і забирає фальшивого диявола. Це є покаранням негідному життю, невідповідному народній етиці.

Балади Яричевського доби першої світової війни «Наречена», «Три сини», «Щаслива мати» і «В лазареті» головним джерелом мають реалії страшної дійсності. набувають трагедійного пафосу. Баладний зміст майже не оновлюється, такі архетипові ці ситуації. Виняток становить хіба що двочастинна балада «В лазареті». Тут малюється примирення вчорашніх мимовільних ворогів, буковинця та його сусіди-брата з Наддніпрянщини. Справедливо вважаючи: війна — це трагедія розділеного кордонами народу, горе матерів, Яричевський майстерно стилізував згадані твори під давній народний епос і фольклорну лірику, драматизував їх. «Чисто народним духом, – слушно зауважила М. Ласло-Куцюк, – віс із балади Яричевського «Щаслива мати» — чудового монументу синівської любові, тональність якої — чисто місцева, буковинська нагадує в певній мірі жовнірські вірші Федьковича, які, до речі, також мають фольклорну основу»⁷⁹.

Один із найталановитіших, за Франком, поетів молодшої генерації **Олександр Козловський**, незважаючи на трагічні обставини життя, встиг поповнити українську поезію артистичними віршами виняткової щирості та глибокого ліризму, написаними буквально «власною кров'ю» (М. Мочульський). Від раннього, цитованого Франком вірша «Сиротою ізмаленьку Батенько покинув Мене на злую доленьку, На лиху годину» до написаного перед смертю («Минуло») поет спорадично спілкувався з фольклором, передусім із народною пісенністю. Вже тяжко хворим 1897 р. він записував казки і пісні з уст народу.

Фольклорний «теорбанок» поета звучав і ясними етнографічними тонами («Весілля»), і варіаціями гумористично-іронічними («Співав собі раз ляшок»), і народноліричним діалогом матері з донькою, що їй «вісімнадцятий годок, і сподобавсь парубок» («Замуж!»), і ніжною обрядовою піснею з драми «Лешко» («Гей у ярі-ярі бджілонька летіла») – частиною ворожільного дійства дівчат за народним звичаєм. Поезія Козловського прикметна типом ліризму, традиційним і для фольклорного репертуару. Вірші «До пташки», «Колисанка», «Ворон-віщун» на теми кохання і материнської любові здебільшого розкривають нещасливе почуття. В останньому творі такий його характер пояснено не матеріальними чи психологічними чинниками, а відбитим фольклором історичним драматизмом доби («миленький» гине в жорстокій битві з ворогами).

Не так особливостями світосприймання, як приреченістю сухітника пояснюється відчайдушна бравада та вдаване упокорення перед «свахою», що вже «маха косою», «костомахою», яка їде «на сухотяній кобилі» («До костомахи»). Важко знайти аналогію емоційній силі жаских вражень, основаних на інтерпретації фольклорної алегорії смерті. Хіба що в «Зозулі» Козловського: віщування «сивенькою» цілої купи «літочок» трагічно спростовується станом ліричного героя, якому «легке в грудях чахотка шматує». Пройнята уснопоетичною творчістю художниця свідомість перерослого канони традиціоналізму і москвофільські впливи Козловського спиралася на фольклор як на данність народного життя, сучасного («Весілля») й минулого («Ворон-віщун»), трансплантувала компоненти «відфольклорні» як реально-речовинний складник мислення, підпорядковуючи їх індивідуально-психологічному виразу чуття.

Таким чином, поезія перших українських передсимволістів, зберігаючи питоми національні прикмети, стверджувала при цьому модерний — не ілюстративний — підхід до художнього освоєння фольклору. Він виявився в більшій вибірковості процесу, підпорядкуванні освоєваних фольклорних джерел підходам історіософським (М. Чернявський, В.Щурат), іронічно-сатиричним (О.Маковей), психологічним (А. Кримський, О. Козловський, той же О. Маковей) тощо. Поезія цих авторів творилася часто-густо на перетині літературної і фольклорної традицій (в Кримського до того ж української й орієнтальної пісенності), старих і нових віянь, але збагатила рідне письменство рядом новочасних явищ суцільного художнього ефекту.

ПОЕЗІЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ПЕРЕДСИМВОЛІСТІВ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ, М.ВОРОНОГО ТА СИМВОЛІСТА С. ЧЕРКАСЕНКА

Названі поети теж сприяли доланню відсталості в розвитку нашого письменства порівняно із західноєвропейськими, наближали його до інтернаціональних течій і напрямів. Вони засвоїли не цілком ще вичерпані резерви романтизму. Їхні індивідуальні, нерідко новаторські поетичні структури в пошукові нових виражальних засобів оформилися не без впливу символістського складника неоромантизму. Літературно-фольклорний синтез цих письменників показує чи не найвищий свого часу естетичний вияв свідомої художницької «сили» при використанні народної основи.

Овіяний подихом пісні

Олександр Олесь (Кандиба) стояв при початку творчої діяльності на традиційному просвітницько-демократичному шляху. Змолоду прагнув досягнути й розкрити особливості національного буття, чому сприяла художня культура народу. З одинадцяти років знав напам'ять і співав «Кобзаря». Вагомою бачиться й така згадка в «Автобіографії»: «Щороку (до 13 років) їздив до діда [в с. Верхосулля Лебединського повіту – В. П.], де

познайомився з сільським життям, піснями, звичаями»⁸⁰, прислухався до мови і записував пісні. Вже ранні вірші з зошита «Стихотворения. Первые опыты» (1896–1897) свідчать: Олесь одразу був «овіяний чистим подихом народної пісні» (М. Рильський). У дебютній книжці обдарованого автора з концептуальною назвою «З журбою радість обнялась» (1907), що відбила мінливість настроїв, задушевність лірики, висока питома вага громадянських мотивів, сполучуваних із пейзажно-інтимними. Ліричним героєм опановує рвійний мотив національно-визвольної боротьби («Ой не квітни, весно...»). В цьому вірші перехрещення літературно-фольклорних традицій породило новаторське суспільної напруги прочитання алегоричної образності: «Ой ті хмари-кари ... Смерть вам, яничари!»

Одним із героїв, наближаючих свята волі, автор бачив капітана Шмідта, якому присвятив вірш ускладненого естетично, прихованого фольклоризму. Вже перша строфа не що інше, як перифраз (але не наслідування) слів пісні з «Казки про дивну сопілку» «брат мене вбив, в землю зарив» (пор.: «Хай його по-звірськи вбито, Хай його в пісок зарито,—Він не вмер...»). Друге видання тексту (1917) показує ще вищою мірою опосередкування і метафоризації. В ньому замість кличу до бою з ханською ордою історичного супротивника з українських дум змінив актуальніший: із «царською ордою». Третя строфа знову закорінена глибше. Зокрема, в казковій традиції (мотив скинення в море/річку, опрацьований ще в «Казці про царя Салтана»). Можливо, коріння сягає ще біблійного переказу про Мойсея чи й сюжетів про Саргона, Ромула й Рема, також мотиву загрози життю (завершений у «Капітані Шмідті») з міфу про дитинство Зевса. Розповіді про героя простим стилем фольклорної традиції, створити на «прихованій» основі вірш-реквієм, заклик, — для цього треба було бути співцем боротьби з талантом Олесь.

Вже перша збірка вповні розкрила незрівнянне ліричне обдаровання поета, його музичність, витoki якої в народній пісні. Коли в громадській ліриці виявові авторської індивідуальності дещо ставали на заваді літературні впливи (російської поезії й українського «не вельми барвистого романтизму» — М. Зеров), то в ліриці пейзажно-інтимній Олесь зумів оновити ту традицію фольклору та класичного романтизму, що виявилася в віднайденні поезії в красі життя природи, поетизації мови квітів, чарів ночі, зір, птахів і т. п. У вступній статті до «Вибраних творів» Олесь 1925 р. П. Филипович розкрив відносну простоту світовідчуження лірика, що за суттю своєю далеке від символізму, засноване на протиставленні житейської буденщини та поезії природи, емпіричної дійсності та мрії. Навіть у знаменитих «Айстрах» із мотивом передчасного квітування — символічним, чи, за визначенням М. Бондаря, неоромантичним мотивом — немає того символістського розгалуження на складне плетиво ряду значень, як немає і змістової неясності. Це й спричинило думку М. Зерова про більшу близькість «Айстр» до однозначного алегоризму, ніж до поліфонії Малларме чи Блока. Натомість, в «Айстрах», «Чарах ночі», двох віршах про «Дві хмароньки...» й ін. є успішне намагання внести в поезію музичність і пісенність. Зокрема ту, що йде від народної лірики,— хіба не пронизує її музичний лад, образність «Чари ночі»? Це й шопенгаверівський* дух музики як мистецтва трансцендентного, найближчого до світу таємного, небуденного. В такому контексті глибше прочитується й поезія «З пісень неволі», де низка заключних «анафорованих» образів — не просто народнопісенний парафраз, а неоромантичний порив «у голубінь», компонент образного світу поета, заснований на неприйнятті дійсності.

Спільне для Олесь, Вороного, ранніх Тичини, Кочерги й інших письменників шукання краси пов'язане не з метафізичними шуканнями світового духа, навіть не з намаганнями наблизитися до таємниць буття, а насамперед із поетизацією української природи. Сприйняття її пантеїстичне, «поетично-язичницьке» (термін П. Волинського): все суще одухотворене; природа заселена міфологічними істотами — античними фавнами поряд із нашою фольклорною горючою чайкою, русалками. Ці істоти асоціюються в

* Є свідчення «Автобіографії» про глибоке враження від філософа.

багатій уяві ліричного суб'єкта зі змінами природи («В саду восени»). Вони виникають у контексті казкової образності (вільні переливи фольклорних жанрових структур, відображуваних Олесем, у нього не рідкість), у вигадливому змалюванні очей коханої («Твої очі—тихий вечір...»), врешті, в оригінальній варіації фольклорної теми «виклику» (романтично умовна «Казка ночі»). Її герой, наділений билинно-казковою здатністю ходити дном морським, хоче бачити милу «русалкою в цю ніч», кличе її виплисти в море.

Вже згаданий як майстер «відфольклорної» поезики зачинів, Олесь не меншою мірою вмів дати в разі потреби «таке природне і таке народне» (М. Рильський) завершення («А трави в свої рученьки Ловили радо їх і грали, ніби в крем'яхи, Сльозами хмарок тих») чи таке ж ліричне, але ще й драматичне уособленням «горенька» («Дві хмароньки...»). Поетика персоніфікацій особливих станів і об'єктів природи — живої, багатобарвної, зігрітої ліричним переживанням («Хвиля», «Понад руїнами шумить журливо гай...»), «Полилась по срібній ночі») утривалоє зв'язок лірики Олеся з народнопоетичною творчістю, притаманний і тим творам, де немає її видимих слідів. В аспекті фольклоризму Олесь цікавий і тим, що при спілкуванні відтворює народну традицію не в абсолюті, як це маємо в численних пересічних зразках, а в індивідуально-оригінальній розробці.

До першої збірки Олеся мав увійти вірш із сюжетним елементом «Переселенці», та російська цензура його вилучила. Разом із тим за поезикою він генетично тяжіє до народних голосінь, а за тематикою до народної оповідної прози про переселення в Сибір. Якщо ж брати загальноукраїнський фольклорний ансамбль — то до співанок-хронік. Силою впливу вірш завдячує вживанню автором емоційно найвиразніших стильових засобів ліро-драматичної передачі туги і сердечного жалю. Насамперед це розгорнута слов'янська антитеза заспіву, контрастні паралелізми та порівняння («А у ярмах воли все по пароньках; На возах все добро, Як на мароньках») щемного психологізму, зокрема через вживання пестливо-здрібнених словоформ. Природний, внутрішній фольклоризм «Переселенців» як естетичний компонент мислення виявляється й у прямомовних інтонаціях голосінь: «Ой Сибіре, Сибіре, Наш синочку, Чи даси ж ти нам Хоч скориночку?». За художньою гармонією злутування трагізму й ліризму твір Олеся переважає лише вірш Г. Левченка «Переселенці», а поряд слід поставити однойменну поезію К. Білнловського.

Поеднання тонкого ліризму (природу якого важко уявити в ізоляції від розмаїтої пісенності народу) і психологізму характеризує збірку Олеся «Будь мечем моїм!..» (1909) «особливої драматичної напруги і глибини» (М. Жулинський). Свідчення цьому символістсько-візіонерські «Тіні». Тут каталізатором психологічної напруги стають «чийсь» співи (можна припустити, батька-батьківщини). Художню ефективність досягнуто вражаючим розвінчанням ренегата тими ж, що й у «Переселенцях», словесними засобами:

<i>Ой синочку, порадишчу,</i>	<i>І топтано, і палено,</i>
<i>Ой, де ж ти був, мій зрадничку,</i>	<i>І глиною привалено.</i>
<i>Як в бік мене улучено,</i>	<i>Чому не йшов хоч віченьки</i>
<i>Як в'язано і мучено,</i>	<i>Стулить мені на ніченьки...</i>

Не нижчі за рівнем артистизму й інші твори.

Багатство тональностей, в яких створено вірші фольклорного колориту, відбила пісня матері «Над колискою», з одного боку, та етюд «Пісня сліпих» і «дума» «Ой була на світі та удівонька...» — з другого. Колискова задумана й виконана дещо в іншому ключі, порівнюючи з «МІ» Лесі Українки чи «Над колискою» Руданського, — більш камерному. Мати з вірша Олеся не виявила в солоспіві громадських поглядів, чим відрізняється від попередниць. Вона більше зосереджена на материнському почутті. Однак за виразністю і красою колискової мелодії, цими питомими властивостями жанру, твір Олеся належить до числа кращих. Трагедійно-болісне відтворення доби («Пісня сліпих») занурене, крім

дисонансів самої доби, в пісні перехожих калік. На це вказує рефрен «Дайте сліпим, дайте незрячим», мандри персонажів ярмарками, типові повтори і тропи («сонечко ясне»), сегментація рядків.

У вірші про вдову та її милих синів — Івашечка, котрий хати відцурався, «килимом під чоботи панські послався»; Василечка, що «неньку свою бідну обікрав»; найменшого Незнайчка* — його стріли люди, «розкололи груди, на очі наклали полуди» — маємо прекрасний зразок суспільно-філософської інтерпретації народного епічного архетипу. Ним є відома дума «Про бідну удову і трьох синів»**. Зіставлення підтверджує джерельну функцію фольклорного тексту, розкриваючи високу міру творчої самостійності поета. Зберігши лише найзагальнішу сюжетну схему тих варіантів дум, в яких мати не прощає синам і не повертається додому, Олесь лаконічно, та глибоко розробив відсутню в думі індивідуальну характерологію синів. Драматичніше вмотивував їхнє відступництво (в думі вони, вже одружені, бояться через матір осоромитися перед гістьми-панами). Відмовився від традиційного зачину й архаїчної кінцівки-«славословія». Натомість увів епізоди трагедійної сили (можливо, нав'язні «Королем Ліром»): як голодна мати припадала до вікон невдячних синів, «Плакала-ридала, Руки свої схудлі простягала», та у відповідь чула сакраментальне мікромалоросійське «Моя хата скраю», іншу матір маю. Відкритий фінал колізії, в якому мати з Незнайчком йдуть селами, а на їх голосіння «Дають їм каміння, Лушпиння з насіння», показує: під пером митця дума набула символічної узагальненості, міжчасового універсалізму, стала трагедійним зліпком бідної вдови-України, опосілої ренегатами.

Біль патріота проймає вже не підтекст, а сам текст діалогізованого монологу «поза збірками» «Говориш їм — знущаються, сміються...» (1909). Структура твору оригінальна. На прохання тих, що не сприймають українську мову й визвольні змагання, але буцімто люблять усі «пісні малоросійські — душа, мелодія, чуття...», співець виконує пісню «Повій, вітре, на Україну». В Олесевій пісні небагато залишилося від тексту Руданського, що став піснею і ширився по Україні з 60-х рр. XIX ст. Вірш-пісня був об'єктом переробок, у т.ч. мало не інвективної А. Худоби. Вже після знаменитого заспівного рядка Олесева пісня різко ламається. Мова в ній іде вже не про тугу за милою. Розкривається багатостраждальна любов до Батьківщини-«безславної руїни, Що сконала в лютих муках І знайшла труну в онуках». Ще раз виринуло ліричне нав'язання цієї пісні літературного походження (топос долини, де стоїть хатина). Та образ одразу ж кардинально переосмислено. Це не помешкання «голубоньки-дівчиноньки», як у Руданського. Ця «Пустка гола і похила — То моя Україна мила». Анафору «Повій, вітре» в Олесья змінює пісенна антитетична апострофа-тавтологія «Не вий, вітре, не вий, вітре» з такою мотивацією: там «отруєне повітря», там брат «ланцюг волоче», «чужинцеві поклони б'ючи», врешті там «недолюдки-каліки» навіки продають Україну, «ганебну руїну...». Експресивна сила трансформації літературно-фольклорного джерела гідна Шевченка.

Вірші багатющого циклу «Щороку» з «Книги III» «Поезії» Олесья 1911 р. пластично відтворюють мінливе життя серця ліричного героя на тлі річного календарного кола природи. Освоєно і фольклорні мотиви. Вже перший вірш циклу розгорнутим додатковим предметом порівняння завдав етнографічний тон, дотримуючись якого Олесь виявив незрівнянне багатство фантазії. У циклі, що розпочинається з зими (М. Філянський почав рік, згідно з давньою традицією, з вересня), оживає дух веснянки. Персоніфікується

* Що за емоційна сила називання—два сини-зрадники названі найпопулярнішими пісенними іменами, третій же й єдиний серед них порядний — іменем фольклорним і характеристичним.

** Дума відома більш як у п'ятдесяти записах. Є квінтесенцією мотиву про карану Богом і людським осудом непоштивість до матері. На 1908 р. дума була записана від О. Вересая і видана П. Чубинським — О. Русовим, записана на фонограф від кобзаря Г. Гончаренка Лесею Українкою і К. Квіткою.

Весна, улюблена пора пейзажної лірики поета. Давньої, ще язичницької обрядовості сягає «Веснянка» з молінням «сонечка-бачечка» та «землі-матінки» про добрий урожай. Високопоетичні та ніжні вірші-веснянки, що ввібрали в себе фольклорні традиції, символізують, згідно слушного зауваження Р.Радишевського, оновлення природи й життя, розквіт людського духу. Таке ж пантеїстичне світосприймання, гармонія між ліричними переживаннями людського «я» та різними станами життя природи властиві всьому циклові вишуканих уособлень. Маніфестом Олесевого своєрідного світосприймання є продовження «Щороку» вірш «В степу». В ньому ця національно виразна місцина сприймається як «один суцільний храм! Скрізь церкви, церкви, дзвіниці, Співи, дзвони, фіміам». Почуття, яким проймається ліричний герой перед чудовими виявами природи, всім живим (до найменшого коника, любовно означеного як «дзвонарик світовий»), — майже релігійно-екстатичне: «Я молюсь. Душа моя Скрізь в повітрі розлилася...».

Друга частина збірки також оригінально пов'язується: з народною лірикою кохання — «Стань, дівчино, стань!»; з косарськими піснями — «Косять коси...»; з казково-легендною стихією — «Ніжніша від ночі...». В цих творах фольклорні аплікації підпорядковані нетрадиційним поетизмам Олесея, виразові авторових думок, оцінок і асоціацій. Це заслуговує на увагу на прикладі одного з кращих віршів про косарів, побудованому на постійному зближенні описового й імпресіоністичного* моментів. Перші рядки милозвучністю (алітерація на «с» передає звучання коси), ритмомелодикою й строфікою передають процес праці. Наступні відтворили піднесений стан ліричного героя, в душі якого співають-грають кобзарі, «в сріблі, в золоті виступають козаки». Контрастними до цього стану є реалії дійсності: босі ноги та діряві сорочки козацьких нащадків. Цим викликане звертання героя-оповідача до юрби: «Чи готові до боротьби?!». Спокусливо, вважаючи Олесея «співцем бойової стихії»** (як дещо спрощено нотує Р. Радишевський), виводити мотив боротьби з її порівнянням в уяві героя з косовицею. Та цей компонент відсутній у породжуючому мотив тричлені «злидні — прагнення волі — боротьба». Нарешті, в відповіді «когось» на поставлене питання чутна «збайдужілість до своєї долі», традиційна селянська обережність, іронія на адресу панича з його голосними словами, фольклорного типу «обрядовість» репліки (бо ж господар завжди турбувався про косарів чи принаймні обіцяв подбати про них: пісня «Як пішов я по дворам» та ін.). Вражає каданс останньої строфи з її затихаючою музикою пісні: гнуться низько косарі, «Тане військо... Замирають кобзарі...». Він нагадує: Олесь був-таки вчителем П.Тичини, адже у «На майдані» маємо подібний ефект. В цілому вірш Олесея, якщо зіставляти з однотемним уривком із поеми «Заробітчани» П. Панченка (це добра, та все-таки стилізація пісні «Вийшли в поле косарі»), глибше творче переосмислення фольклору.

Поезія Олесея поза збірками 10-х рр. в аспекті еволюції фольклоризму прикметна розширенням кола відображуваних традиційних структур. Так, лірик усталює високу культуру опосередкованого спілкування з істотами, зродженими уявою народу («Ти не признаєшся, а я знаю, хто ти...»: Мавка). Навіть із сілезьким фольклорним ансамблем через винесений у мотто образ із «Затопленого дзвону» Г. Гауптмана («О, він ще задзвонить, мій бідний дзвін...»). Олесь несподівано прочитав переказ про Каїна й Авеля («Сміх і плач») та концептуально — тему багатьох колядок («Христос народився не в хорах...»), революційної пісні («Чом «Марсельєза» в краї не лунає...»).

Книжка V «Поезії» (1917) включила твори 1909—1917 рр. У тім числі «пісні, які розкажуть Волі, як... любили її і як журились за нею». Вдаючися до образів Олесея, можна скажемо: тут явлено два типи його пісень. Перша «Десять літ змагалась! Скаржилась!

* Від імпресіонізму — ясний тон, мальовничість, музичність, краса виразу, «живе і гостре спостереження», «шукання виразу сьогочасності» (К. Моклер).

** Вже в третій збірці Олесея є помічений С. Єфремовим песимізм, «смуга ліквідації рядового громадянина, якому обставини накиннули чужу його природі ролю» (М. Зеров).

Молилась! Билася об скелі мертві, кам'яні» («Десять літ»). Друга «співала людям — як живуть русалки, Як у лісі темнім папороть цвіте», хоча не була безжурною і легкою.

Цикл «На зелених горах» постав 1915-го р. після перебування на Гуцульщині. Край до глибини душі вразив поета. Передусім вільною душею, мовою і старосвітськими звичаями гуцулів. Враження митця безпосередньо перелилось у вірші, подекуди майже без літературного огранення (пор. другий твір циклу з мальовничим тогочасним листом до дружини). Олесь утворив на підставі художнього осмислення побуту, звичаїв, фольклору верховинців свій міф про Гуцульщину. Але й свій тренос над мартирологом гуцулів у війну та «голод голодний». Міфопоетичні образи Лісовика, Лісовки, Чугайстра, Мавки, Русалки, Скарбника, Діда, виявлені поетом для наддніпрянських читачів, розвинулися на підставі анімізму природи (Голод же — узаальнення соціально-побутового й історичного становища людини). Всі вони формують неоромантичний струмінь циклу.

В Олеся, як і у всій новітній літературі, цей зворот до поетичного язичництва, до міфологічних образів, якими уява гуцулів населила довкілля, більше літературного характеру, ніж у попередні епохи. В циклі, як і у «Тінях забутих предків» Коцюбинського чи «Лісовій пісні» Лесі Українки, народна фантастика виступила живою реальністю, а дійсність воєнного часу перевищила найстрашніші фантазії. Межі між міфопоетичним світом і реальним баченням життя немає, демонологічні істоти й реальні персонажі мають однаковий життєвий статус. Отже, характер фольклоризму «На зелених горах» (як і ряду повістей О. Кобялянської і Г. Хоткевича) причетний уже не до «старої» етнографічної школи, а до новочасної — неофольклоризму. Манера Олеся барвіста, олюднена в майстерному відтворенні життя гуцулів (храм у Криворівні, полонинський хід, озвучений коломишкою «Гей, зелена полонино...», виписаною в згоді з ритмомелодикою і лексикою народних співанок), «автентична» в характеристиках демонологічних персонажів. Кожен має смисл поведінки: Лісниця приманюють легінів, Чугайстер чигає на Мавку, Водяник «людей мороче», а Скарбник стереже. Зі звісткою про початок війни функціональність і краса світу безповоротно (за Олесем назавжди) руйнуються. Вже на початку II частини створюється атмосфера нещастя. Голосять тумани, виникає образ «великої гуцульської труни». Навіть перша спільна рада злих і добрих демонів не в змозі врятувати край. Виклад драматизується наданням міфологічним істотам раніш їм не властивої дії. Мавки танцюють танок прощання. Русалки шкодують, що їх навесні не вловили рибалки, а патрон гір Дідо взагалі втікає з сизих гір. Кульмінаційний сплав вражаючого поетизму XII вірша (співні терцети про те, як Мавка годує повними нектару і тепла материнськими грудьми знайдене в лісі «гуцулятко, немовлятко, янголятко») й символістсько-апокаліптичних візій (у них Голод іде насипати могилу з кісток, а Мавки танцюють під трембіти з кісток) не є еkleктичним поєднанням. Міфи-бо органічно властиві мові символічного мистецтва, а символи є способом мислення міфології і фольклору.

В еміграційних збірках Олеся фольклор сприяв осмисленню національних проблем (збірка «Минуле України в піснях. Княжі часи», оперта на літописні й історіографічні джерела), слугують виразу особистого болю: «Ой чужино, чужинонько, Зрадливая дружинонько! Одружився я з тобою Після січі, після бою» («Пісня»). Поза збірками у вірші, присвяченому М. Фабіановій і написаному добірною чеською мовою («Ти була тепер так дуже мила...»)*, переклад Г. Булаха), Олесь творив у душі чеського мелосу, вміло передаючи його композиційні, образні особливості. Масштаби фольклоризму розширила віршова сатира, гумористика письменника («У крилатого орла...», «Гора завагітніла!», «Романс» дотепно обігрують народні паремії й пісню) поетична драматургія («Над Дніпром», «Хвесько Андібєр», «Ніч на полонині»), проза («На Івана Купала», розробка записаної Олесем у Приельбруссі кавказької легенди «Казбек і Машука», «Інтродукція»), також переклади «Пісні про Гайавату» Г. Лонгфелло, казок В. Гауфа і народних

* Публікація М. Неврлого: Вітчизна,—1988.—№ 4.— С. 205.

арабських. Майбутнє повне зібрання творів Олеся ще більше розширить знання про спілкування з народною словесністю лірика, заслуга якого полягає в умінні поєднувати поетику фольклору з витонченою версифікацією модерної поезії.

Із чистих джерел

Модерніст у теорії, та скоріше романтик у практиці, естет і поет-«горожанин» **Микола Вороний**, широко обізнаний із світовим мистецьким набутком, був опозиційно настроєним до неглибокої етнографічної поезії-«катеринки», що переспівувала шаблонні старі співи з «харчанням, притичинами й свистом». Не задовольняючися реалістичними стереотипами та провінційним станом української літератури, він декларував необхідність наближення до новітніх течій і напрямів сучасного європейського письменства. Писав про потребу піднести «естетичний бік творців» поезії, яку досить суворо оцінював (рецензії на збірки Алчевської, Чупринки, Кибальчич, Семенка). Цим теоретичним настановам (робилися кроки до їх реалізації: видання альманаху «З-над хмар і долин») не суперечив принцип звертання до фольклору. Бо на цій основі могли зрости не лиш етнографічні кліше, а й модерні твори «дистильованої краси». Та Вороний-поет, який ще змалку засвоїв неньчині пісні та казки, розпочав творчість традиційними пісенними рядками послання «Дівчині» (опубл. 1893 р. у «Зорі»). Над початківцем тяжіла попередня усталена манера версифікації. З цього часу в його лірику входять народнопоетичні походженням прийоми і засоби, співдіють із позафольклорними, сприяючи мистецькій реалізації задуму.

Багате на розмаїті почування серце ліричного героя то плаче самотнє, «квилить-проквиліє», мов чайка сумна; то німіє в захваті, побачивши синє море, вітає його по-козацьки «чолом тобі»; то посилає жалі в астральний простір до народних назвою Чумацького Шляху, Волосожару й Возу, до «зіроньки вечірньої» Венери; то знаходить розраду в щирій приязні у «любий час Зелених свят, Коли вквітчається Вкраїна»⁸¹, припадає до «рученьки милої» та дзбана любовних утіх Ізольди й Трістана. Чулий куртуазний ліризм естетики страждання у модерно-вишуканому виразі («Чорне доміно») чи й «відфольклорному» (пісня «Молдавська» з народної теми) розвивався паралельно з національно-патріотичним пафосом лірики Вороного. Цей пафос наскрізний у розділі «З хвили боротьби», що його складають народний гімн «За Україну!», вірш «Горами, горами...», «Ти не моя!» (навіть тут самотнє переакцентування пісні Руданського та народної полягало в наданні любовній темі пристрасного громадського звучання). Строфічна анафора «Та, коли ти Вкраїни не кохаєш,— Ти не моя!» підкреслює цей найвищий для ліричного героя критерій, який переважає вроду, чудове серце, розум.

Обидві збірки М. Вороного 10-х рр., «Ліричні поезії» і «В сьайві мрій» (відповідно 1911 й 1913 рр.), щедрі на літературне спілкування, в т. ч. на фольклорні аплікації. Ця форма прилучення поезії до світової традиції виявилась у підпорядкуванні образів Арімана, Антея, Харона, Ікара й Дедала, Гіменей, Псіхеї й Ерота, «семи самоцвітів зоряного грона» Плеяд, Сивілли, Афродіти, Лаокоона, Моргани, німф — виразу індивідуальної думки. Це надало творам неокласицистичного характеру, європейськості. Є у Вороного, подібно до Олеся чи ранньої Лесі Українки, й трафаретний «арсенал поетичних значимостей» (О. Білецький): зорі, квіти, казки, мрії, солов'ї, феї. «Це те епігонство старого романтизму, що трималося в поезії російській і нашій дуже довго, опускаючися все нижче і нижче»⁸². Талант поета вдихнув у ці образи нове життя. А образність фольклорного типу не згасла, оновила у ліриці молодого Тичини, Антонича.

У «серпанку срібнотканому» різдвяного «Срібного сну» (1913) модифікація рядків херувимського хоралу-колядки дала імпульс психологічним ретроспекціям. «Нова радість стала, Що на небі хвала»: з цим піднесеним співом резонує душа не лише ліричного героя. На нього відповідає гучним акордом уся земля. Твір, заснований на чергуванні візій і навіювань, змінив зловісні символістські картини, в яких водить мана, гедоністичною

сценою з милою. Згадка про неї викликала ще одну народнопоетичну ремінісценцію, на цей раз із бурлацьких пісень. Їхні мотиви інтерпретовані також індивідуально та строфічно вигадливо («Ох ти, доле, моя доле!.. Гей, моя бурлацька воле — Розкоше моя! Без дружини і без хати, Я не вбогий, я багатий: Є що в мене пригадати, Тим і гордий я!»). Оскільки «Срібний сон» — породження розколисаної уяви, то така поєднуваність позафольклорних і народних мотивів і образів не сприймається механічною.

Пісенну тему долі продовжила романтична «Балада козацька» (1895), навіяна перебуванням на узбережжі «синього моря». Це рідкісний у Вороного зразок цілісного творення на фольклорну ноту. Розробка сюжету про кароокого «козака чорнобривого» (уснопоетичний портрет) перебуває під постійним жанро-, формо-, образо- і стилетворчим впливом фольклорної традиції. Технічно досить вправна, козацька балада при виразності настрою, єдності станів людини і природи, автобіографізмі відповідала прототипам ще й сюжетно, синтаксично та поетикою. Два останні твори циклу «Балади й легенди», «Легенда» й «Найдорожчий скарб» (відповідно 1905 і 1912), є апофеозом материнської і подружньої любові. Розробляючи баладну французьку (через опосередкування Ж. Рішпена) та середньовічну німецьку сюжетику, Вороний «націоналізував» чужі зразки, що відповіло духовним запитам українців. Художня асиміляція інонаціональних джерел увінчалась успіхом завдяки хисту тактовному наближенню їх до українського читача, що досягається відображенням рідного менталітету («Легенда»), вживанням українських фольклоризмів зачину та живомовних висловів.

Мандруючи світами «як Марко той проклятий», за висловом Вороного, поет створив дві «Пісні» — «І. Молдавську» (Кишинів, 1898) і «ІІ. Бурлацьку» (Відень, 1895). Це авторські варіації на народну тему. Поетові вдалося передати як український колорит і характер (герой-бурлака незалежної вдачі, «козарлюга — на всю губу», мріє про «Біле личко, карі очі. Чорні брови» й чуле дівоче серце, не хилить гордої шиї перед «багатим череватим»), так і молдавський ліричний «кольор локаль» («Зелені очі—зелена рута...» і далі). Наспівність віршів підтверджує пізніші слова Вороного: «Я починав не так од образу, як од з в у к а. І дійсно, м е л о с, спершу примітивний (почасти такий у «Піснях». — Розрядка автора. — В. П.), далі технічно все більш ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша». Скажімо, «Шумки» з циклу «Amoroso». Діалогічний зачин із пісенними звертаннями «Ой дівчино чорноброва...» й «Ой козаچه-небораче...», мелічні «загальні місця» («Темна нічка—рідна мати», «Гаю-гаю, мій розмаю»), витримана, хоч і дещо модернізована форма шумки, — всі ці особливості говорять про повне оволодіння манерою народної лірики, а не про формально-естетичну залежність від фольклору.

Патріотичне опрацювання легенди про євшан-зілля з Іпатіївського літопису в поемі Вороного 1899 р. широтою розкриття тематики та вірністю джерелу поступається Франковій поемі «Євшан-зілля». Проте артистичний рівень твору сильного в сюжетній ліро-епіці Вороного високий. Легенда стала для нього матеріалом для власного творення: ствердження сили патріотичного духу, так потрібного, на думку автора, його українським сучасникам. Народпоетичний половецький мотив чарівної сили степового євшану став провідним у побудові поеми Франка й «Євшан-зілля» Вороного. Проте тональність його вивершення неоднакова. Якщо у Франка пов'язання давнього фольклорного мотиву з часом автора — у піснях Ора (широкого діапазону: від колискового «Людська кровця — не водиця...» до індивідуально-«веснянкового» «Лиш борються—значить жити»), то в другому творі справа стоїть інакше. Вороний безпосередньо апелював до України риторичним питанням про шляхи віднайдення для неї зілля-привороту на певний цілях. В обох поемах — не підлеглість спільній моделі, а розширення інтелектуальних обріїв легенди як вияв творчого до неї ставлення для піднесення національно-патріотичної ідеї.

Була в літературній діяльності Вороного і така сама сторінка, що й у Олеся, який переклав українською «Марсельєзу», «Варшав'янку», «Сміло в ногу рушайте...», засвоїв масовий революційний репертуар і в оригінальній поезії «І мая». Вороний зінтерпретував

«Марсельезу» і «Варшав'янку», а 1919 р.— «Інтернаціонал», наснажив відповідними мотивами цикл «Пролетарські пісні». Та це не врятувало від смертельного вироку НКВС поета, який продемонстрував різноманітні можливості збагачення поетичної палітри.

В огні визвольних змагань

Процес різнорідної взаємодії літературного та народного факторів, різноступеневого творчого перетворення поетичної культури народу (як традиційно усталеної, так і посталої в огні національно-визвольних змагань) значною мірою позначився на поетичному доробку 900-х — початку 20-х рр. **Спиридона Черкасенка**. Якщо на початку століття в ліриці Черкасенка, представленій книжкою «Хвилини» (1909), маємо справу з простішими формами мовностилістичного фольклоризму (поетикою пісень і казок: «Ніч», «Зима і весна»), то «Твори» поета в трьох томах віденського видання 1920-го р. відбили еволюцію письменника до символізму й більш опосередкованих форм фольклоризму.

Нагнітання психологічного драматизму в циклі «Осінні шуми» вдало служить постійне в слов'янському фольклорі порівняння ворогів (ворожих думок) із круками та фразова конструкція народних пісень «констатація — припущення — заперечна відповідь зі ствердженням чогось іншого». Архітектоніка циклу витримана у згоді з пісенним принципом черговості змінних почуттів. Самотність ліричного героя посилюється в урбаністичних циклах. Тут панує символістська атмосфера присмерку й ночі Молоха-Міста, протилежного до пісенної «Нічки дрімливої, Нічки пестливої». Подекуди підґрунтям для символістської поетики натяків у Черкасенка стає емоційно суголосний символізм образів народної лірики, засвоєний, але не асимільований до невпізнання («Ясні очі...»). Селянське несприйняття великого міста (ще «свого» Києва, а не чужого Відня) трансформує навіть «тихомрійну колісанку», що її замість підгулялої матері наспівує Ніч. Витримана форма (лейтмотив сну, рефрен «Люлі, дитинонько!») роблять зміст пісні жаским: небуття, вічний сон. Так докорінно переосмислений фольклорний жанр, підпорядкований концепції циклу, забезпечив художню ефективність втілення теми «дітей міста», покинутих долею, але не Смертю, Хворобою. Характерна тональність фіналу символістського циклу: немов сприйнявши на мить оптимістичне світосприймання коліскових, поет добачив у тих дітях джерело надії, «радощів нових...».

Цикл за циклом від «На варті» до «Спокоїв» вимальовується, драматизуючися, головний образ і пафос лірики Черкасенка. Це край, де все тече «медами й молоком», де пісні линуць щастям із уст дівочих і де чигає ворог («Україна»). Вона в сльозах, «як в тихих росах» (лірик спирається на підводну течію фольклорної тропіки — «Не спіть»). Знищити марища та визволити зі страшного замку бранку, Дівчину-Красу, здатні віддати їй козацькі шаблі (балада «Бранка» перегукується зі значним колом відповідників від «Осіньої казки» Лесі Українки до публіцистики Романа Рахманного). Балада 1919 р. заснована на мотиві, присутньому в казковій творчості народів світу, опрацьованому літературно також Я.Райнісом («Золотий кінь») та ін. Черкасенко узяв лише загальний фольклорний стрижень ув'язнення «на горах високих» і тему визволення з кайданів та підпорядкував символіку провідній ідеї визволення бранки Краси. Цей образ трактується однозначно як емблема «любої України». Месниками за її муки й охоронцями майбуття постають, відповідно до традиції народної творчості, хоробрі козаки, в яких «коні, як змії»*. Юнаки згуртовані спільною ідеєю, не диференційовані за ставленням до бранки (лицарським), як робітники в Лесі Українки. Увінчує баладу змодифіковане славослів'я.

* Кінь, що несе, немов крилатий змії, на гірські шпилі, має фольклорні відповідники в переказах про Персея і Беллерофонта, піснях про Короленка Марка, тюркському епосі. Це епічне кліше закорінене, за Потебнею, в архаїчному уявленні швидкості вогнем і світлом.

Козацька тема розділів «В огні наш край» і «Відгуки» ширилася, безпосередньо пов'язувалась із історичними подіями, постатями новочасної доби. Заспівом до теми цілком може бути поезія «Наша доля» — пісенний екскурс в історію незгод козаків «із москалями». У творі відсутній шаблонний дуалізм людини і долі. Черкасеико до краю використав виражальні можливості конкретизації долі як дівчини-дитини та шлюбної метафорики, ніде не вийшовши за межі народної філософії невблаганності долі та стилю родинно-побутових пісень. Навіть тоді, коли повів мову про наслідки Переяславської угоди: «Свекрівонька ж дика, Люта — Тільки й думала про згубу...»⁸³.

Звертання до «Святої народного серця книги» працює в ліро-епіка на індивідуальне окреслення історичних і фольклорних персонажів, як Байда, Гонта, Залізняк для утривалення зв'язків між минулою і теперішньою боротьбою козаків і гайдамаків. Та й інші, узагальненіші постаті з творів Черкасенка цих років, як-от козак із однойменної поезії, засновані на традиції. Цього разу Шевченка й думи «Козак Голота»:

<i>Гей, діброво, темний гаю!</i>	<i>Чуб мій криє шапка-бирка.</i>
<i>Привітайте-бо нетягу:</i>	<i>Вовна вилізла із неї,</i>
<i>Ви багаті, я ж що маю?</i>	<i>Свита драна, в штанях дірка,</i>
<i>Волю. долю, силу, звагу.</i>	<i>Дужі плечі без кереї.</i>

На перехрещенні літературної і фольклорної традицій не згубився індивідуальний голос поета, що в огнях національної революції змінив символістську тугу на апологію лицарського духу. Його носіями є той же козак, який щосили «статкує» для України; запорожці, що сунуть на ворога «грізні хмари»; «славні молодці» стрільці, гайдамаки та повстанці, котрі «лиха-горенька» не знають, поспішають, «де воріженьки-поганці» («Козацька пісня»); старий повстанець-«зеленожупанник», син Січі й Зеленого луку (майже за козацькою піснею «Ой Січ-мати»). Тісно пов'язаний із героями світ природи. Він є не тільки тлом дії чи її місцем, а й рідним середовищем, що викохало козака (весна йому «пишну постіль слала» і т. п.) джерелом сили («Козак Байда»), бадьорості духа й тіла («Зеленожупанник»), алегоричним відповідником стану батьківщини. Ще однією традиційною функцією природи є знання та співпереживання майбутнього. Коли з любові до рідної землі в тяжкий бій «козаченьки виступають», то природа романтично збурилася: «Вітер буйний завива... Никне з жалощів трава». Тип героя, народного захисника і месника, передбачив, як у фольклорному епосі, єдність із рідною землею. У розкритті ліричного героя характеротворчою є його мова, найчастіше козацька, жартівливо-грізна: «Гей, москалю, кепсько дбаєш, Треба ж сором в людях мати: Тільки й робиш, що гуляєш, А ми мусим спать вкладати». Розкриття вірності згаданих персонажів духові народно-козацької етики й моралі, відтіснивши на другий план ідеальні богатирські риси, сприяє психологічному творенню Черкасенком неоромантичного героїчного образу.

Фольклорна канва мартирологічних розділів «На бойовищі», «Братам галичанам» і «Спокої» залучила чорну барву. Не снопами вкрите поле — трупами, і ця картина прокоментована по-народному: «Багаті жнива!». Саме ж поле назване п'яним від «червоного пива». На ньому хижі круки скаржаться: «Ой до хобоби ступили дзьоби Козацькі очі!». В укріпленому фольклорним «розчином» метанаративі визвольних змагань переважили «Колискові смерті». Проте в цьому щоденникові 1919—1920 рр., подібно до народного епосу, вищою формою трагічного постало трагічне, пов'язане з визвольною боротьбою, що конденсувало ідею безсмертя героїв. На цій високій ноті автор завершив «воєнні» розділи — віршем на смерть патріотки Ж. Клепачевської, розстріляною жмеринською «чрезвычайкою». Цю «смерть прославлять Кобзарі у думі превисокій!». Така теза відбила добре розуміння поетом особливостей фольклорного процесу (перекладуючи Шіллера: вмирає герой — народжується пісня), пістет до хранителів народної пам'яті кобзарів, відчуття необхідної в такому творі високостильності.

Учасник історичних подій, Черкасенко й у наступних, уже не батальних розділах, при осмисленні боротьби віднаходив в образній уяві свою уснопоетичну формулу. В «Двох братах» — казкову: братів «враг заіс» аж на чужину. В ріднім же «далекім пишнім царстві, В нашім давнім господарстві» «Десь-не-десь узався змій, Вкрав сестру, красу-дівчину...». Брати рушили на порятунок. Як бачимо, основна фабульна лінія зіставна з «Покотигорошком». Та в творі Черкасенка фантастика чарівної казки невіддільна від історично-психологічної правди. Бо сестрою-сиротиною є Україна. Пласт змієборського казкарства залучено для ствердження життя Батьківщини. Подібного звучання в розділі «З гір — орлята» набувають «умерські» мотиви поезії «Упали зими». Мова про тонко виписане поховальне голосіння гуцулки-небоги за сином. Тяжкий, ніколи не забутий жаль матері за єдиним сином, «красним легінем-стрільцем», вилився в емоційний монолог. У ньому сполучено голосільні рецитації («Та хто ж тя вкочичить... в віночок павиний?», «Вернись буйновітром... З далекого краю») та пісенні аплікації (метафора орання гадкою землі та зрошення її сльозами: пор. із піснею «Горе ж мені горе та нещасная доля!»).

Образність цих відгуків на події років національної революції не лише продовжила традиційно-фольклорний ряд символів (Краси-Дівчини й Нені-України, чорних круків тощо), оновлених Черкасенком. Вона включила й цілком нові, створені випробуваними способами. Наприклад, Спрута. Цей не знаний у народній символіці тварин октопус — на перший погляд несподіване, та вмотивоване втілення лютого ворога Дівчини, що присипляє ясну зорю ніжною колисковою з тим, щоб оповити всю її огидними мацаками. Причому його мовна партія основана на колискових («Ой люлі», «Засни в постілоньці шовковій»). Ці форми трагічного 1920-го р. набули драматичного («Спрут»), моторошно-трагедійного значення («Сон голодної смерті»). Тему завершила антибільшовицька «мозайка» «У бурі білій» (1921). У ній автор недавньої натхненної «Пролетарської пісні» показав антигуманність «найближчої лєнінської дороги до пролетарського нового бога», зокрема через протиставлення духовності «хохлацьких» колядок і колискових московським «пісням свободи» «Эх, яблочко...» й «Ой на Руси три сосны...».

На «чужині ганебного вигнання» рідна земля додавала сил рефлектуючому героєві, «як тому Антєсєві», навіть коли це була «мрія весняна» про Зелений Шум в Україні. Цей образ, як і аналогічні інші,— «Золотих пожарів, Білої Панни, Лицаря Лютого, що закорінені у народній міфології» (О. Мишанич), наскрізний у розділі, озвученому життєдайними веснянками. Оволодіння фольклорною стихією включило розробку демонологічних постатей (у «Преображенні» нетрадиційних: беспорядний лісовик, безсилий упир, в'янучий без жаги «дженджуристий перелесник»), оригінальне оперування іменами персонажів біблійних переказів і німецької народної книжки про Фауста («У вертепі»), власне тлумачення легенд (картина «Прометей», присвячена Шевченкові). Отже, асиміляція фольклору в поезії Черкасенка спричинилася до набуття нею мелодійної пісенності, того мистецького симбіозу, в якому по-новому зазвучали традиційні образи. Ряд віршів стали народними піснями (крім «Над річкою» — «Ніч», «В чаду кохання»). Твори Черкасенка 1919—1920 рр. показали не тільки можливості оновлення стилістичних і жанрових засобів поезії за рахунок традиційного і новоствореного фольклору, а й стали оберегом національно-народного ставлення до історії доби національної революції.

Тож «відфольклорна» частина художнього набутку Олександра Олеся й М. Вороного, сприяючи виконанню важливого, поставленого життям на порядок денний завдання «європеїзації» рідної літератури, започаткувала символістські підходи до осмислення народної творчості. Внаслідок цього виникли артистичні явища, на які орієнтувалася молодша генерація поетів. Символістові С. Черкасенку фольклор дав протомотиви й прообрази, що послужили виразом ставлення до світу. В його інтерпретації кожен із них ніс певний настрій; у цілому ж народна творчість стала розпрацьованим ресурсом поезики, підпорядкованої головній (національно-визвольній змагання) й іншим темам.

ТЕОРЕТИЧНІ КАНОНИ І ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ («МОЛОДА МУЗА» І ФОЛЬКЛОР)

Після майже шістдесятилітньої перерви в літературно-науковий обіг повернулася модерністська західноукраїнська поезія, звільняючися від звинувачень у занепадництві та декадентстві (хоча ще 1884 р. у «Киевской старине» — т. 8, с. 152 — авторитетний В. Горленко довів, що українська поезія завжди була осторонь «мистецтва для мистецтва»; відзначали це на матеріалі художнього набуtku Б.Лепкого й Л.Турбацький, В.Сімович і ін. критики). Більше того, за слушним міркуванням Вал. Шевчука, «нічого по-особливому модерного, а ще й занепадницького в поезії «хатян» [а ще чи не більшою мірою, ніж у митців «Української хати», в їхніх галицьких колег із «Молодої музи — В. П.] нема; вона, за мотивами своїми, цілком вписується в загальний контекст української літератури, хіба ширше і не так утилітарно, як «народники», використовує її традиції. Тобто вона ніби синтезує поетичні досягнення бароко, романтизму й тих-таки «народників»... Зате ця поезія стала ближче до індивідуального людського «я», тобто творила поезію не тільки для публічного вживання, а й для індивідуального сприйняття»⁸⁴.

Офіційне радянське літературознавство в силу «антинародності» об'єкта, «буржуазно-націоналістичного» його характеру не ставило питання про фольклоризм модерністів, попри навіть візуально явне занурення поезії «молодомузців» і «хатян» у фольклор. Водночас його олітературення, приміром «хатянами», часом сприяло доланню песимістичних й індивідуалістичних рис. Із поверненням творів змінилося на краще й дослідження проблеми, зосібна у творчості Б.Лепкого (розвідки в академічних часописах автора цих рядків і Т.Литвиненко, спостереження старшої генерації дослідників, стаття Б.Чопика). Однак для розв'язання питання комплексно слід ще докласти немало зусиль.

Заснування групою молодих галицьких письменників «Світу» 1906-го р., як і видання Вороним альманаху «З-над хмар і з долин», окремі літературні артефакти ще ХІХ ст. (дещо з поезії І.Франка другої половини 80-х – початку 90-х рр.) започаткували історію модернізму в Україні. Проголошена редколегією львівського часопису «в хвилях борби» орієнтація на забуті, та бажані Добро й Красу не була тільки маніфестацією аполітичності чи бажанням епатувати публіку. «Молодомузці» побачили в модернізмові можливість розвивати обдаровання без озирання раз у раз на те, як уявляє літературу широка маса чи старше покоління інтелігенції. Містичні, песимістські чи й гедоністські настрої деяких їхніх віршів (до речі. настрої не антинародні чи антифольклорні) значною мірою зумовлені конкретними біографіями, особистими настроями, історичним життям усієї України й специфічно галицькими обставинами, про які писав П. Карманський у передмові до збірки «Пливем по морі тьми» чи Б.Лепкий у листах, нещодавно виданих. Не без підстав вважаючи себе тими. що «нові стежки в пралісах рубають», «молодомузці», передусім у теорії, приєдналися до висловленої О. Луцьким творчої орієнтації на «облака нового містичного неба» (Діло.— 1907.—№ 249.—С. 1). Однак теорія теорією, тим паче сформульована навздогін рядові збірок, а в поетичній практиці вони часто зверталися до «немістичної» землі, громадських мотивів, до життя народу і його творчості. Для них фольклоризм став однією зі знахідок у пошуках нових зображально-виражальних форм.

Богдан Лепкий успадкував художній інтерес до буття українців і національно-народного їхнього світу від родинної традиції й зосібна батька-священика, талановитого літератора Марка Мурави (у поетичній «Книжці горя» він сполучив християнський етос із народними святощами). Серед різноманітних зацікавлень Б.Лепкого одне з чільних місць посіли народні мелос, традиційні звичаї українців. Про це говорять його свідчення: «Не можу не згадати сліпого на одно око музиканта із Поручина, котрий чудово грав на скрипці. Це був великий, хоч невчений митець. Не можу не згадати Соловейової Каськи в Жукові, що так гарно співала народних пісень, і Тодоски (прізвища не тямлю) з

Доброкута, що сама складала співанки. Згадую також моїх тіток Глібовицьких, які скоро й вірно переймали пісні з уст народу, мов який фонограф. Я записав їх був кількесот і цілий збірник передав О. Нижанківському (дещо записав від мене Ф. Колесса). Всім їм та ще нашій найбільшій співачці С. Крушельницькій завдячую ці, з нічим не порівнянні враження, які дала мені наша народна пісня»⁸⁵. Тому, гадаємо, не має рації В. Качкан, коли при констатації факту записування Б. Лепким фольклору наголошує в післямові до тому епістолярію: його, мовляв, більше цікавив суто літературний бік справи.

Фантазію й естетизм зачарованого рідним мелосом старшого священицького сина будили народні обрядовість і вірування (в т.ч. демонологічні, — у русалок, одну з яких Богдан-гімназист вивів у першій своїй поемі), пам'ятки старовини і твори мистецтва. Слід згадати ще й вплив бабусиних казок. Ліричне й епічне обдаровання митця формувалося в кліматі фольклоризму й етнографізму. Він добре усвідомлював висловлену «відпісенно» в листі до Й. Скрутеня істину: позбавлені традиції, українці будуть «рослиною без коріння». Багатоманітно зміцнював оте коріння як письменник-мислитель.

Коли Б. Лепкий виростав в оточенні фольклорної стихії сіл галицького Поділля, під впливом няні Яницької, неабиякої казкарки, — інший із першорядних поетів і не самої тільки «Молодої музи», **Петро Карманський**, народився в польському Чесанові, до дванадцяти років спілкувався лише з товариством поляків, із пафосом виспівував церковні та світські польські пісні. Все це, як і навчання у ватиканському Коледжі Рутено, не сприяло глибшому вивченню в молоді роки національної народної чи на ній заснованої культури. І якщо творчість Лепкого органічно пов'язана з фольклором, то ці зв'язки Карманського є виразом особливого симбіозу різних типів світовідчуття

Дослідження фольклоризму **Василя Пачовського** в параметрах, що їх завдало згадане естетське згуртування, підтверджує: він разом із Б. Лепким дійсно «чи не останній український поет, в якого ще іскриться українська народна пісня як найвищий мистецький вислів поетичного натхнення»⁸⁶. Писання «мовою «Молодої музи» й усної словесності» (В. Пачовський) вело, зокрема, до того, що деякі його вірші стали народними піснями завдяки власній милозвучності. Про її походження маємо цінне свідчення поета: «Тої тайни милозвучності навчився не з французьких книжок, а вслухався як син священика в милозвучність пісень на святах і жнивах, злеяний мріями казки з уст бабусі Гнатихи в рідному селі від дитинства»; «свою мову з діда прадіда... вивчився з уст народу в селі Жуличах» («Моя сповідь»). Те саме могли б сказати й інші «молодомузці», наприклад, **Степан Чарнецький**, тринадцята дитина в родині селянина зі Станіславщини, театральний діяч, який дав дорогу в життя пісні «Червона калина».

Тема природи

Перші книжки Б. Лепкого перебувають під великим впливом лірики класичного реалізму і мають за головні теми природи з філософським забарвленням та соціальні мотиви (людське горе). Реалії поетичного арсеналу фольклорних значимостей камертонно озиваються на початку т.І «Писань» у вірші а these «Коли тобі говорять...». Звідси — образи «гай зелений», «соловій у лузі на калині», куюча «зозуля сива». Підсилені літературними поетизмами (дзвіночки-квіти, що так само привабливо видзвонюють у карпатській пісні О. Маковея, строєна в імлу перлисту «казка-пані»), ці образи не просто витворили антураж, привабливий естетично, а й звучать повчальним *memento* всім кабінетним «ученим добродіям». Природа як вічне джерело і тема поезії – лейтмотив і розділу «В Розтоках». Природа й пісні гуцульського мальовничого села, опоетизованого Ю. Федьковичем, порівнюються за силою ділання з криницею давніх казок, що «від забуття скриває ліки». Як зазначив М. Степняк, «у відтворенні усної поезії Лепкий подекуди досягає значної майстерності»⁸⁷, зокрема, в модерній стилізації «До Черемоша». Її музичність, помічена ще С. Людкевичем, посприяла покладенню твору в основу

музичної композиції. До великої ріки гуцулів, їхнього Нілу ліричний герой розділу звернувся в діалогізованому монолозі народнопісенної структури звіряння об'єктів природи («Ялиця» й ін.), зокрема в пошуку коханої-долі. Багата відповідною поетикою пісня «Порадь мені». Є тут мелічні заспіви й риторичні питання, анафори й символіка (нещастя й поховальна, висловлена особливо ліро-драматично: «Білий човник із кедрини, Весельце з калини» – це човник-труна, що на той світ лине). Довершене художньо прощання з «горами барвінковими» виповнилося під пером Б.Лепкого щемним автобіографізмом («Бувайте здорові!»). Ця сама емоція утривавилася й вецлярським віршем 1919 р. «Гори мої, гори». В виразі ностальгійної пам'яті про їх «зелений розмай» ліриком мистецьки обіграно по канві народних символіки-семантики паронімічність об'єкта з іншим фольклорним поняттям: горя.

Культ краси Лепкого знайшов вдячний матеріал на Гуцульщині. Образ її опоетизовано в «Наших горах», зокрема, в згоді з народною міфологією: «Де трембіти грають, Як у Бога в раю, Де в коморах Довбушевих Легіні дрімають». Так поет «творить міт» (М.Драй-Хмара), естетично не позичений, а власний, про гуцульський, як висловився інший письменник-співець Верховини М.Ломацький, край чарів і краси. Та естетизм не означав у Б.Лепкого відходу від життя свого народу. Ба більше, задля виразного втілення соціальних мотивів поет зміг знехтувати баладними можливостями сюжету «Хреста на кручі». Пейзажний зачин твору змінюється розповіддю керманіча про самогубство гуцула, обплутаного орендарем. Останнє слово про нього істинно фольклорне: «А наш Гриць небесним плаєм в Бога вівці завертає». Твір споряджено приміткою Лепкого, який не цурається ролі коментатора регіональної поетичної архаїки задля порозуміння з читачами: «Гуцули вірять, що вівчарі по смерті пасуть на небі Божі вівці-зорі». 1904-го р. пейзаж «В місячну ніч», долучений до листа до Я.Веселовського, спадкоємно підхопив образ, але вже без серпанку гуцульських вірувань. Місяць серед зір уподібнений тут вівчиреві з пугою поміж «овець дрібних». Така постпозиція метафоричної «поезії світів» виявляє багату варіативність автора, певне «кружляння», на зразок пісенно-танечного, мотивів і тропіки його лірики.

Спільний типологічний ряд із «гірськими» віршами Б. Лепкого складають поезії «Гей, гори!.. Верхами...» зі збірки 1905-го р. «З моїх днів» ідеолога згуртування **Остапа Луцького** й «Як тужить трембіта...» з книжки «В свічаді плеса» (1908) поета і перекладача **Сидора Твердохліба**. Згідно з антологією «Обірвані струни» (Нью-Йорк, 1955), вірш Луцького нав'яний улюбленою піснею його батька і є мало не її переспівом. Автор зберіг важливі принципи вияву народного світовідчуження (єдність суб'єкта й об'єкта, підкреслена майже інтимною безпосередністю звертань героя до смерек і яруг), сам його дух, і сполучив такі засоби письма з позафольклорним художнім виразом. Якщо Луцький рідко коли не відходив від народної думки, то Твердохліб антитетично осмислив традиційну символіку в вірші, присвяченому популярному серед українських модерністів Ю.Словацькому. В протиставленні «гори — доли» перші беруться не в фольклорному значенні «неволі, горя» (О. Потебня). Навпаки, «як трумно» відчувається героєм хатина в долині. Його космічна туга розлита в природі, суголосна гуцульському поховальному контексту. Переживання наратора, співвіднесені з аналогічним почуттям польського поета (Твердохліб переклав поему Словацького «В Швейцарії»), подані й у стилі українських народних пісень (підхоплення «Ой виджу я. виджу...» тощо).

Фольклорно-творчі зв'язки збірки «В годині сумерку» Чарнецького (рік видання 1908), яка приваблює демократизмом і ліричною ширістю, обмежилися орнаментальною функцією, за винятком «Баркароли» та «Гуцульської пісні». Так, остання є вдалою стилізацією в дусі верховинських співанок. Її герой злився з гірською природою. Уснопоетичні зображально-виражальні засоби цього й інших віршів («Говерла», «Хом'як») об'єктивували і посилювали суб'єктивні почуття, підпорядкувавшись темброві індивідуального поетичного голосу.

Власне, в присвячених природі поезіях можна було б сподіватися на вияви модерністських віянь «музаків», як вони жартівливо себе називали. Та як вони підходять до теми? Наприклад, «перший богеміст на галицькому ґрунті» (П. Карманський) **Осип Шпитко**, який виступив як поет із книжками гумору, сатири та збіркою лірики «Осінні квіти» (1910), в першому її розділі під назвою «Народні мотиви» помістив низку народнопісенних наслідувань і стилізацій. «Ти питаєш, тихий вітре...», «Закувала зозуленька: Куку, куку!»*, «Ой кликала пташечка...», «Чом так небо похмарніло?», «Ой питало зіллячко...» й інші вірші не виходять за стильово-образні межі своїх моделей. Апробовані фольклором барви, слова, свідомо імперсональність, паралельність зображення природи і людських переживань тощо говорять про використання образотворчих можливостей, уснопоетичного «примітиву».

Традиціоналізм властивий і кільком поетичним спробам початку 900-х рр. композитора **Станіслава Людкевича**. Наприклад, «Фантазії», індивідуальній хіба що жартівливим вирішенням мотиву «Зійшов місяць, зійшов ясний з-за темної хмари; Між дрібними зіроньками шукав собі пари»⁸⁸. Якщо в поезії європейського преромантизму образ нічного світила став символом безсмертя⁸⁹, в романтиків виражав сумний чи таємничий настрій, у Карманського, згідно з теософськими поглядами, пов'язувався з покарою за гріхи — то Людкевич не виходив за межі фольклорної семантики образу. В народній поезії місяць або свідок любовних зустрічей, або символічний відповідник парубка (ці два значення в піснях «Ой місяцю, місяченьку» в запису П. Чубинського та «Зійшов місяць опівночі» — Манжури). В останній пісні саме й присутній мотив вінчання місяця, до чого безуспішно прагне «ясний місяченько» з «Фантазії». Маємо тут врешті оригінальне особистісне тлумачення: «Ще далі постаріюсь, то й не вийде жодна!».

Не виходив за межі значимостей, відомих із поезії останньої третини минулого століття, автор трьох поетичних збірок **Микола Голубець**. Мотиви й образи його лірики — туга, сльози, «квіти-квіточки», гори й горе, але й сонце, Прометей, воля людини. Традиційні, приміром, символічні наповнення вірша «Ой нагнувся дуб високий...». Він символізує парубка, який «жовкне»-в'яне в розлуці; лише в кінці до образу долучено його авторський складник. Тож Шпитко, Людкевич і Голубець, розробляючи народнопісенну образність, практично не послуговувалися в згаданих творах естетикою символізму.

А ось Б. Лепкий у розділі «Осінь», здавалося б, віддав належне тенденції символізму до переоцінки цінностей (замість весни — частотний у лірика культ осені). Та відтворюючи той же, що й Олесь чи Філянський, календаріум природи (від бабиного літа до першого снігу), Лепкий мотивував настрої туги й суму народолобним уболіванням гуманного ліричного героя, власного другого «я»: «сльози ріками по краю розлились». Символістське нюансування зображуваного за допомогою народної міфології, віщуючої суспільне лихо, стало лише приводом для висловлювання співчуття вбогим селам і їхнім мешканцям, про яких, ревно виконуючи свій душпастирський обов'язок, так піклувався, втім і як письменник, о.Сильвестр Лепкий: «Йде голод — сіл щорічний гість. Держить в руках мужицьку кість і грізно зиркає...»⁹⁰. Навіть при характеристиці небажаного антропоморфного персонажа, коли порівнювати з творами репрезентантів старшого покоління російського «чистого мистецтва» — М. Лохвицькою («Саламандри») й А. Корінфським («Легенда моря»), Б. Лепкий символізує з переживанням за простолюду, що загалом невластиве символістам із-за східного кордону. Це підводить до констатації демократично-народолобного характеру творчості Б.Лепкого зокрема й українського модернізму взагалі (він, як бачиться, був ближчим, наприклад, до чеської чи словацької модерни, ніж до російського символізму). Це переконує й у тому, що модерністська

* Дослівно таким є зачин строкарської пісні: Народна лірика.— К. 1956.—С. 156.

доктрина не торкнулася Лепкого надто сильно, і поезія його була не «штукою для штуки», а «штукою для життя» (Л. Турбацький), підпорядкованою антропоцентрично-гуманному модусові. Останню тезу, до речі, артистично ввиразнила і його творчість доби буряного поліття 1914 – 1920 рр.

Тема природи нерідко поставала тлом для вияву селянського життя, національного характеру. Так, обстоюючи думку, що земля має належати тим, хто її обробляє, Лепкий ще перед М.Рильським по-народному назвав її святою. Смерть «часті тої чорної землі» — хлібороба — оплакала не тільки його мати (і цей плач виписаний по канві народних голосінь), але й виплекане ним збіжжя. В одному з «найбільш сильних, найкращих» творів Лепкого, згідно слушної оцінки В. Сімовича, поемі «Сповідь землі», земля й вода в грізну ніч просять вибачити, що вони висмоктували й «жерли» мужика. Водночас у нерозривному зв'язку селянина з рідною природою, землею Лепкий убачає «здорове ядро народу, запоруку його безсмертя. Це була пам'ять колективної психології селянина, посилена ідеологією національної державності в християнсько-релігійному варіанті»⁹¹.

На відміну від Лепкого, символізуючи природу і народне життя, С. Твердохліб оперував фольклорними реаліями переважно як ремінісценціями, що слугували йому засобом заперечення несприйнятних причинно-наслідкових зв'язків дійсності. Так, у «Трьох сурмах» автор малює таку картину: вночі мужик, учувши дзенькіт коси, позірно рішуче міркує: «Гей! Де коса? На шлях!..», але зойк сича, наче острога природи, вертає його від воріт. Нерідко лірик вдавався до сюжетних ходів народної лірики, по-своєму їх трансформуючи: відійшовши на чужу чужину, герой шле звідти три срібних сурми...

Лягає шлях від рідних піль на чужину й героям поем Б. Лепкого «В світ за очі» і «За морем» (у маловідомій останній, присвяченій українським селянам-заробітчанами, уперше в нашій літературі малюються американські бавовняні плантації й тяжка праця на них) та вірша «Емігранти» Карманського. Драматизму цій симфонії «розпуки хлопського серця», присвяченій скульпторові М. Паращукові, додали фольклорні апеляції нещасного люду до лютої долі, народнопоетичні тропи.

Вірші й цикли про кохання

З особистісними мотивами пов'язана суміжна традиційна тема вільного артизму — кохання. До того ж на її втіленні «молодомузцями», як-от П. Карманським у дебютній книжці 1899 р. «З теки самоубийця» (ще «домолодомузівського» періоду), відбилася літературна традиція — насамперед «Страждання молодого Вертера» та «Зів'яле листя».

У «психологічному образкові у замітках і поезії» Карманського ввиразнюється характер ліричного героя, песиміста і мізантропа, якого змінює кохання. Вірші та щоденникові записи (цей персонаж наділений автобіографічними переживаннями: Карманський сам зазнав нещасливого кохання) виявляють широку освіченість поета. У тексті — цитації з Євангелія, А.Міцкевича, міфологічні образи (одежа Деяніри, Ніоба, Філоктет) і екзотичні реалії (Оріноко), персонажі Л.Толстого і Ф.Достоевського. Подекуди компонентами світосприймання лірика ставали народнописенні засоби. В «Заскоро ви, квіти...» — паралелізми в межах фольклорного й неоромантичного мотиву передчасного квітування («Веснівка! ще лютий, Сподійся ще зради»). Загалом фольклорність раннього Карманського малооригінального гатунку. Власне його творче обличчя ще не виявилось у портреті жорстокосердої коханої. Він романтично-фольклорний, майже імперсональний («личко рум'яне», «очі чорні», «руса коса», «біла шия», «мережана сорочка»). Та й виступає героїня з піснею про кохання «Ой вишеньки-черешеньки...» на устах. Перша книжка поета не збагатила чимось суттєвим взаємодію літератури з фольклором.

Цікаво взаємодіє з українською народною словесністю ліро-епічний цикл «Стара пісня»* Б.Лепкого. Це ще один виплід поетичної традиції, започаткованої «Зів'ялим листям». Сімнадцять віршів ліричної драми героя, чію кохану віддають за старого і багатого, передали еволюцію враженого почуття. В тих віршах, де думки і медитації героя-інтелігента з народу чи резони матері звернені до юнки, в Лепкого виникали пісенно-типізовані образи. Так, мати схиляє дочку «віддати своє серце за багатство, За тії палати». Під впливом народнопісенної поетики та за її принципом відтворювати загальні ознаки почуття й утворено цикл. До цих моделей відсилають традиційні зачини («Калино-малино, чом листячко клониш?.. Дівчино-рибчино, чому мене гониш?..»⁹² — пор.: «Ти, червона калиночко, чому гілля опускаєш? Ти, молода молодиче, чому сльози проливаєш?»⁹³), композиційна симетрія суголосних станів людини і сил природи. Естетична цілість майстерного вірша «Шовкова хустка, шовкова...» взагалі збудована на наскрізних драматично-психологічних відточених психологізмах. Але лірик не обмежувався цією палітрою, підключаючи естетські вирази чуття і психологізму. Загалом, цикл Лепкого, зорієнтований на мистецький високий канон ліричної драми Франка, ще раз підтвердив мистецьку спроможність синтезу фольклорних засобів із власною літературною образністю.

Це посвідчили також твори з інших циклів («Весною», «Intermezzo»), зі збірки «Сльота» 1926 р. і низка поезій поза збірками з того ж часу. Для поетизації любовних зустрічей і прощань, сердечних «незабудь» найпридатнішими під тонким стилем лірика виявилися поетика паралелізмів між станами людини й природи (так, майбутня зустріч мислиться закоханими з вірша «Гадали ми: зустрінемося...» саме в середовищі пісенної краси під «явір-горою» серед «калинових квітів», у емпатійному товаристві Черемоша й місяченька, проте бурі-тумани нещасливої долі роблять мрію нездійсненою), іменних димінутивів в «Ой скажи, чому ті доріженьки...». Рух любовних мотивів уводить конкретні топонімічні поїменування (зеленої гори Зелемінь), фабульні структури («Рожа»), проте основно не міняє архітектоніки. Вона ж по-символістськи неунікно веде ліричних персонажів до краху. Навіть у такій емоційно просвітленій та естетично привабливій мініатюрі, як «І настануть ночі сині весняні!..», щастя приходить під калину тоді, коли героїв там уже немає. Тож національно й регіонально виразні мелічні образи Б.Лепкий наповнював індивідуальним меланхолійним філософуванням. Міра ж його відповідності питомому народнопоетичному виразові чуття така висока, що навіть вірш без явних «фольклорних інкрустацій» (Ф.Погребенник) «Час рікою пливе» фольклоризувався, ввібравши в пісенному побутуванні до свого складу елегію «Як почуєш вночі...» Івана Франка.

Апологія кохання, вільного від суспільних передсудів, забобонів, але не поділеного численними «об'єктами», що врешті витворюють єдиний ідеальний образ жінки, сам тип героя-епікурейця притаманні збірці віршів «Розсипані перли» (1901) В. Пачовського. Вона внесла «окремі нові моменти в традиційне змалювання любовного почуття в українській поезії — протистояла аскетичним поглядам на нього в народницькій і просвітянській ліриці, а також на свій лад «урівноважувала» тему страждання від невзаємності, що в українській поезії була на той час представлена класичними зразками»⁹⁴. Поезія, що дала назву збірці, прояснює назву в контексті фольклорних символів: «Де розсипались ті перли [сльози ліричного героя.— В. П.], Незабудки походили... Та всі стежки, всі доріжки Коло Дзюні поросли»⁹⁵. Як відомо, заростання стежки в народній поезії провіщає розлуку. Низка пісень до Дзюні взагалі творилася за мотивами народної лірики кохання з п'ятого тому «Трудів» Чубинського. З ним, за свідченням приятеля В. Бірчака, лірик не розлучався, студіював їх, робив виписки. Кінцевий варіант, однак, не наслідував ту чи ту пісню. Найчастіше вона лише відлунювала. Приміром, «Моя Дзюню, моя роже...» є

* Назва дана в сенсі банальності подій, відомих із життя, пісень.

далекою поширеною варіацією пісні «Пливе шука з Кременчука». Від неї залишився лише мотив закохання й опорні образи «щастя—лихо». Аналогічно в «Як ми, Дзюню, спізнавались...» — сама еволюція символічних станів.

У поезіях із промовистими назвами «Ой як море стогне горе», «В ярім лісі від доріжки...», «Не зозулька пір'я ронить», «Віють вітри, віють буйні...», «Сидить лебідь над водою», «Шумка» головне — не в використанні фольклорної символіки (зокрема, числової), версифікаційних рис, компонуванні за пісенними моделями (зачин «Срібної русалки»: «Тихо, тихо Дунай воду несе, А ще тихше дівча косу чеше...»). Пачовський опанував і пластично відтворив саму фольклорну атмосферу, просту й водночас образну тональність народних пісень кохання:

<i>Ой приїду я у гості.</i>	<i>Ой приїду я вороним.</i>
<i>Як у тебе на помості</i>	<i>Як з каменя шлях червоним</i>
<i>Травка поросте.</i>	<i>Цвітом зацвіте.</i>

Плідним для поета напрямом роботи з фольклором була індивідуалізація фольклорних канонів. Ось, наприклад, дівочий портрет у ритміці шумки: «А у Галі, в тої Галі Уста красні як коралі, Уста красні, очі карі, личка ярі, Личка ярі, гей»⁹⁶. Так само грайливо-пісенно зображено інтер'єр кімнати, де спить Галя: «В білім ліжку у негліжку. У негліжку, гей». Акцентування настроєво-чутливого елемента говорить про інше розуміння поезії порівняно з «нашими громадівцями-радикалами» (В. Сімович). Артистичний же рівень цього спілкування відзначений у рецензії на «Розсипані перли» ще Франком. Із приводу таких творів, як «Орлиний лет», заснованого на рецепції виконуваний «бандою» коломийки і динамічно віддаючого танець-лет*, метр критики писав: «У д. Пачовським нам виявляється неабиякий майстер нашого слова, правдивий, талановитий поет, що незвичайно глибоко вслухався в мелодію нашої народної пісні і нашої мови, що володіє: технікою вірша, як мало хто у нас, і вміє за одним дотиком порушити в душі симпатичні струни, збудити пожаданий настрій і видержати його до кінця»⁹⁷.

Високою мірою притаманна модернізму, зокрема символізму, увага до художньої форми позначилася на фольклоризмі ліричних циклів Б.Лепкого й Пачовського прагненням обрати для них «якнайкращу і найпростішу форму» (Б. Лепкий), навіяну багатством народнопісенної ритміки («З любовних пісень») чи пов'язану з фольклором у суто мнемонічному смислі (про це у випадку циклу «На позиченій скрипці» писав сам автор). За його словами, останній цикл — це тільки слабкий відгук сильних вражень від народної пісенності («я грав лиш на позиченім струменті»), яку поет часто наслідував, стилізував, використовував її мотиви чи образи як ембріон задуму, парафразував, ідейно-емоційно, почасти естетично трансформував, самостійно творив за її моделями, врешті доглибно переосмислював. Що ж до названого циклу, то Б.Лепкий без зайвого теоретизування визначив типи його взаємин із народною піснею як її «відгукування», а вірші «Як була би я зозуля» й «Ой заржи, заржи» однозначно атрибутував як художні переробки народних мотивів. Автор капітальної праці Василь Лев прокоментував це у такий спосіб: «В цьому циклі поет переробляє пісні або наслідує їх форму й тон, яких змістом є любов милої дівчини, любов рідного краю, картини природи і вплив її на настрої поета, в більшості відрадні, менше сумовиті»⁹⁸.

У віршах циклу не завжди можна визначити, де та межа між поезією Лепкого в народному дусі та фольклорною пісенністю. Найменше сказане стосується вступного твору «Там у лісі». Поет свідомо уникав виявів індивідуальних поетичних ідей, не давав образному мисленню вийти за грань народнопоетичного способу ідеалізації, символіки

* У той час поет сам був дуже добрим танцюристом коломийки

(«Та хто ж тую доріженьку Терням обтернив»), узагалі фольклорних структур різного роду. При тім він майже не втручався в зміст мотивів народної лірики — лише подекуди можна відчутти автобіографічні внесення. Складно навіть сказати з певністю в кожному конкретному випадку, чи якась тема, творчий задум Лепкого виливалися в ту чи ту фольклорну структуру, а чи котрийсь її компонент став моментом кристалізування самого художнього цілого. Наприклад, що первинне в «Ой зриваю руту в гаю...»: тема нещасливого кохання чи народнопісенний образ зривання «рожі-гожі»? Так чи інак, але цей цікавий і успішний поетичний експеримент являє собою нетотожний із манерою П.Думки тип творчості на народну тональність. Пошуки фольклорних питомих зерен задуму чи цілих прототипів серед пісень, що побутували тоді на Поділлі, привели до можливих джерел окремих віршів циклу «На позиченій скрипці». Так, імпульсом для створення мелічного монологу «Ой була би я зозуля» могла бути народна пісня «Світи, світи, місяченьку...». Зокрема мотив прильоту птаха, його прохання подати руку (пор.: «подай, мила, руку» і «Подай, подай мені, милий, Хоч правую руку») та відповідь про неможливість це зробити впевнюють у такій можливості. Причини тут неоднакові, та для кохання рівно згубні. Пор. слова пісні: «Рада б я ті, мій миленький, Та й обі подати, Гой лежить нелюб На правій рученьці,— Не можу підняти» та у Б. Лепкого: "Ой рад би я тобі, мила, Обидві подати — Насипали сиру землю, Не можу підняти». Або поези́ми лепківські та народної пісні:

<i>Ой зацвіла синя цвітка</i>	<i>Он зацвіла синя цвітка</i>
<i>В жовтім ячмені.</i>	<i>В зеленім ячмені,</i>
<i>Та коли ж ти, мій миленький,</i>	<i>Ой вже прийшов від милого</i>
<i>Вернешся до мене.</i>	<i>Дрібний лист до мене.</i>

У другій строфі зіставлюваних текстів спільний мотив кінця любові, в третім рядку останньої — мотив забуття. Власне, перед нами імпровізації на народнопісенні теми, в чому Лепкий виявив неабияку вправність, органічність писання на народний лад.

Надрукований побратимами-наддніпрянцями в «Українській хаті» цикл із дев'яти віршів «З любовних пісень» Пачовського має лейтмотивом тугу за милою. Серед них наслідують чи стилізують фольклорні прототипи друга й четверта поезії, також наступні з п'ятої по восьму. В інших — намагання дати індивідуально-психологічну інтерпретацію цих моделей (вірші перший і останній, третій). Майстерні стилізації вигаптовують любовні візерунки по канві народнопоетичної символіки (шлюбної — в шостій), емоційного колориту (сьома — «Ой не моя ти, голубко...», пор. із «Ти не моя...» С. Руданського), ритміки. Зокрема, старовинного дванадцятискладника в «Гей, як піду я прощати...»; коломийки — в «Ясне світло у віконце...». Назвемо ще триколінні козачкові ритми 4+3+5 у третій пісні. Цей вірш «Ой дівчино ти моя зарученая...» породжений відомою народною піснею, але вже з другої строфи мотив освоюється ліриком оригінально. В «любовних піснях» Пачовський застосував творчі таємниці, які сприяли фольклоризації його текстів.

Оновлення тем, жанрів, образів

Свідоме ставлення «молодомузівців» до поетичного мистецтва виявилось і в їхньому прагненні оновити традиційні етнографічні теми, фольклорно-літературні жанри й образи. Так, у збірці Карманського «Ой люлі, смутку» (1906) вірш, назва якого винесена в заголовок, передає характерний стан героя-оповідача. Це «чорна задума». Призначення естетично привабливої елегійної пісні — вколосати не дитину, а власний смуток. Рух настрою підкреслює строфічна анафора-приспів із показовими еволюціями епітетів від «химерного» до «зловіщого». Песимізм Карманського поєднує його не так із символізмом

(у час розквіту безперспективність йому не була ще властива), а радше зі «світовою скорботою» деяких напрямів спізнлого романтизму, посиленою галицькою дійсністю.

Коломийка «Ой, нависли чорні хмари...» з мотивом розлуки може здатися стилізацією. Проте в другій строфі з'являється іонаціональна образність, невласлива українській пісні («кедри», «мірти»). Та й звести рахунки з життям герої хоче, повалившись з кручі в Тибр. Отже, не стилізація, а «природня метода вислову» (М. Степняк), опосередковуюча пісенні засоби через сентиментальну поезію. Не заперечення, а зв'язок із попередніми періодами літературного розвитку. Арсенал фольклорних засобів, застосовуваних Карманським, — вибірковий. Ця вибірковість зумовлена особливостями індивідуального поетичного голосу, творчим задумом, можливостями естетичної співдії позафольклорного з пісенними чи народно-демонологічними структурами, врешті поєднанням національної традиції з іонаціональними впливами (Шопенгавера, Леопарді. Кардуччі, Стеккетті, італійської народної словесності). Формами функціонування є насажування текстів фольклорними стилістикою і символікою («Навіщо сі думи?»), прямі звертання рефлексуючого героя до долі (в «Не раз вечірньою добою...») чи й до інших уособлень абстрактних понять (смутку в коломийковому вірші «Віють вітри...»). Масштаби літературного фольклоризму другої книжки Карманського граднуються від вияву в одній — двох семантемах («гай-розмай» і «забануєш» в «Як тиха ніч...») до суцільності й «усерівневості».

У межах певної еволюції Карманського, що її Б. Якубський окреслив як перехід від абстрактності й естетизму до більшої конкретики, лірики щирого власного болю, кращі в книжці твори пісенного жанру — «Над колискою» та «Бурлацька». Вони виявляють тенденцію до більшої предметності, художньої цілісності, індивідуального осмислення джерел — мотивів відповідно колискових і бурлацьких пісень. Являючи собою нові версії фольклорних моделей, обидва вірші залишаються вірні принципам народнопоетичного думання, містять нетрадиційні поетизми чи й мають (як монолог-скарга бурлаки) складну строфічну побудову. Крім того, помітним є втручання Карманського у зміст прототипів. Воно виявилось у наданні колисковій громадського звучання. В другому з віршів — у концепції свободи «природної» людини. Книжка 1909 р. «Пливем по морі тьми» Карманського серед мотивів людського й громадянського болю вмістила й коректив попередньої колискової — «Пісню заколисну». Від «Над колискою» вона відрізняється енергійнішою дикцією. Високою є міра трансформації джерел. Від народних колискових походять тільки ввідні конструкції двох сталих формул: «Спи, кохана! Засни...» та «Най колише тебе...». Та й вони трактовані індивідуально в дусі національно-визвольних завдань — «кріпися, як лев, бо народ твій ожив Й на розпутті він жде на героїв»⁹⁹. Способом цієї трансформації є актуалізація колискової через надання вагомій ідеї.

До кращих явищ фольклоризму належить поетична й патріотична «Щедрівка» С. Твердохліба архетипової семантичної глибини. Її ошатна будівля складена, зокрема, з народнопісенних образів і мотивів-«цеглинок». Твір, уміщений в антології «Українська муза», зорієнтовано на ті календарно-обрядові твори фольклору, де центральними персонажами є Пречиста, Бог, Ісус. Щедрівка гармонійно сполучує традиційний зачин («Слухом чувати, видом видати...») з колядковим мотивом ходження Христа* по світу з метою, за Твердохлібом, «правди навчати» та з інтерпеляцією-молитвою «Дай Україні добру пораду, Взнеси над нею білі долоні!». Надалі поет оригінально оперує готовими образними компонентами модельованого жанру. «Вишні жар-винограду», вина, перли, барви срібла й злата мають близькі відповідники в збірниках Максимовича, Грінченка, Гнатюка. Так само — мислення прикладками, фольклорна топонімічна точність (Еспаноград, Дунай-лиман). До ряду народнопоетичних смисл-кліше, що походять ще з

* Мотив співнохіднослов'янський — див.: *Песни, собранные писателями / Новые материалы из архива П. В. Киреевского.* — М., 1968. — С. 594.

образного космосу Давньої Русі, входить і тріада епізодів із птахами. В новому контексті вони пов'язані з темою Христової офіри. Чайка «білими крильми скроні отерла» Божого Сина, «сиві соколи»* беруть смуток Христа в тиху країну на Україну в час, коли галич займає сонце. Пісенний діалог Ісуса з орлами вивершено месіаністсько-визвольним акордом у дусі алегоризму біблійних пророцтв: «Сьомий з рождених... Виведе люд мій з дому неволі». Тут фольклорна «рамка» замикається. За змістом — суголосністю трьох заповітів Бога, що дає кращу долю, хоча б таким рядкам: «Бог тебе кличе, три долі дає». За формою — традиційним загальним місцем «Щедрий вечір, добрий вечір!». Як бачимо, неабияку поетичну й версифікаційну вправність (про що говорить майстерність колядкового вірша з модернізованим римуванням) Твердохліб виявляв у гаптуванні власних художніх візерунків по канві рідного фольклору.

Коли «Щедрівка» вирізняється, то «Колисанка» того ж автора природно вписується в існуючий літературний ряд ніжною мелодійністю, щирістю. До кращих творів у загалом слабкій збірці лірики Шпитка належить «Колисаночка» з лапідарним мотто «Ой лю, лю, лю». Тут поет відходить від постійних формул жанру, до якого належне залучене й у кінцівку мотто. Фактуру ж твору складають сконтаміновані мотиви колядкових пісень (ворог вириває самотню квіточку, топче ногами і йде веселий додому) та сирітських (квітка «хворенька» лежить, «без порадоньки й дружинки», а «силонька улітає»).

Своєрідним явищем є вірші прихованого фольклоризму Карманського. Так, поезія «Перевалилась по мені розпука...» зовні ніякого відношення до народної словесності не має. Однак характер метафоричності, розвиток мотиву відчаю-розпуки свідчать: автор залишився вірним способів народнопісенної передачі думки. Так само символіка виразу «Ген, завалило шляхи снігами До тебе, сину, нещасний сину!» (пор. із тією ж народною символікою нещастя, з Б.Лепким: «задуло дорогу снігами») розкривається в контексті поезики рекрутських пісень. Майстерність одного з обдарованіших «музаків» у заключній частині триптиха «Різдвяні картини» виявилася насамперед у контрастуванні в сфері виражальній. Туга батька за сином, який так і не прийшов із «чужої чужини» колядок співати,— вражаюча антитеза до веселих церковних співів останньої строфи.

Внаслідок творчих настанов і мистецьких симпатій «молодомузці» писали про працю, також, як бачимо, про календарні свята селянина. Спогад про свят-вечір у батьківській хаті вилився в Лепкого в настроєвій етнографічній картині, гідній пензля жанрового живописця: «Накритий стіл, в куті дідух...» і далі (образок «Різдвяний вечір»). Приходять із колядою газди, співають «Бог предвічний» і мечуть на стелю кутю. Навіювальною силою насажений епізод скриплого, «як хлопські груди», співу сусідів — «Хто його раз зрозумів, До смерті не забуде». Про те, що кращі твори такого типу не були лише «впертим скоботанням піднебіння патріотів традиційною кутею і великодніми калачами», як жартівливо пише в «Українській богемі» П. Карманський, а глибоким відчуттям поезії народних релігійних свят, говорить і вірш «В Різдвяну ніч 1915 р.». Заснований на незатертих враженнях від чутих історичних пісень і колядок, він є мистецьким зразком того, як рецепція пісні (старовинної «Про похід В невідомі краї, По шуби, золото і мід, — Похід по славу, аж на схід...»**) переросла у відчуття нового життя пісень, які повертають Україні минулу славу. Цікаво, що так звані вігільні вірші (святвовечірні, різдвяні, великодні), вельми популярні в галицькій традиції та в згаданих поетів, виявилися належно репрезентованими в Лепкого-юніор (з Богданових укладено цілі книжечки), й цілком відсутніми в Лепкого-сеніор. І це при тім, що назагал батька й сина в ліриці

* Образ перенесено з народної поезії — див.: Колядки і щедрівки / Зібр. В. Гнатюк: У 2 т.— Львів, 1914—Т. 1.—С. 121.

** Тут відлунне поезика «Сюва о полку Ігоревім», що настільки Лепким оволоділо після польського й українського перекладу поеми, що він спробував оповісти про сучасне стилем давньої літературно-фольклорної традиції в розділі «Слідами Ігоря».

єднають спільний діапазон настроїв, станів і зрушень душі, висока питома вага автобіографічного осердя творчості, моральне літературне ядро.

Б.Лепкий зумів оновити сам образ пісні, надавши йому загального значення емблеми славної минувшини, прапора в смертній борні за волю. Еманацією його високорозвинutoї української душі є й прекрасна медитація «О, стріхи мої низькі». Вона — «фреймової» композиції: лише зачин і фінал позначені ледве відчутю присутністю народної образності (в такому, скажімо, «дистихоні» «Непереборна сила Дрімає в нашім полі»). Натомість серцевинна частина «позафольклорна», й відбиває вона незнищену поетову віру в відродження Батьківщини. Генетично походячи від уснопоетичної лірики, вірші на зразок пісні «Молодії літа», злегка апліковані мелічною образністю, стали свого роду вивіреним народно-оптимістичного погляду на людське життя елегією свідомістю високоінтелектуальної людини ХХ ст. із загостреним відчуттям релятивності часу і минушості казково-калинового квіту молодості. По-своєму, в аспекті місійного призначення, розкрився народний за походженням образ долі в нею номінованому вірші з циклу «Під вечір». При тому малюнок цієї міфопоетичної істоти далеко відійшов від прототипу, нагадуючи музу. Самобутньо-інноваційними бачаться естетичні рецепції святвечірньої звичаєвості в посланні «Ользі Кобилянській» та хліборобських мотивів у тетраптиху «В жнива» та в прегарній адресації В.Стефаникові «Ти, хлопе, землю край...». Її глибоку ідеалістичну літературознавчу концепцію Б.Лепкий без жодних втрат мистецьки перевів у словесно-образний тропеїчний лад: на ній добірне зерно, посіяне новелістом на виплеканій, политій потом творчій ниві, вродить золотою пшеницею та житом, «як Дунай». А що більше, щедрий ужинок перетворить простори від заходу на схід на один материк письменникового духа й мислі. В державницькому дусі оновив Б.Лепкий і символіку червоної калини – традиційну й новозбагачену за доби національного зриву. Наголосив: тая калина повік не зів'яне, «Пригадає її Україна, Як із мертвих повстане». Так і сталося: стрілецька слава, пісні, втім і «Червона калина» Г.Труха й С.Чарнецького, повернулися до життя ще в конаючому СРСР і зазвучали в незалежній Україні.

Нарешті, не можна не згадати в контексті цієї розмови «візитної картки» Лепківської лірики — його знаменитих «Журавлів». Значущими чинниками створення вірша виявилися голоси осінньої природи й образи драми «Листопадова ніч» С.Висп'янського, фаворизованого «молодомузцями». Щасливо знайдений широкий символ заголовного образу ввібрав у себе фольклорні й «позафольклорні» значення від'їзду не тільки емігрантів, а й «Українських січових стрільців у чужий край на військовий вишкіл» (Романові Рахманному в статті «Збройна основа українського громадянства» пісня засоціювалася з Літунським полком УГАрмії на чолі з сотником Петром Франком, сином свого великого батька), взагалі шанобливого останнього «прощай!». Тим-то є такою багатою історія твору в мистецтві, зокрема пісенному. Як пояснив син Б.Лепкого Лев Ростислав у чиказькому часописі «Овид» 1967 р., «Журавлів» спопуляризували «усусуси» в карпатських боях. Потім пісня стала відомою в Києві, її співали і вважали своєю кубанські козаки, любили на Зеленому Клині. Далі дорога їй стелилася за океан, а на рідній землі братів-авторів (музика — Л.Лепкого) довго мусіла фігурувати як народна. Вірш гармонізували композитори М.Гайворонський, К.Стеценко, М.Леонтович, О.Кошиць, Я.Ярославенко й ін., він перекладений багатьма мовами, навіть японською.

Про воєнне лихоліття

З початком воєнної завірюхи, Б.Лепким передбаченої, неоромантичні сум і туга його осінніх акордів здобули ще глибше життєве підґрунтя. Лірик культивував форму вірша-прощання у зв'язку з перманентним почуттям загибелі, що не покидає ліричного героя диптиха «Стрілець до дівчини», «Стрілець до матері», близького до українських пісень. Писав у народнопісенному дусі про наслідки війни, попервах майже не виходячи за межі

фольклорного кліше («Ой колосися, ниво, колосися»). В поезії Лепкого «рефлексійна споглядальність і самозаглибленість змінюються експресією, тонкий ліризм поступається місцем епічному подиху, в образну картину вплітається фольклорна і біблійна символіка, що визначає кардинальні питання буття чи небуття: червоного коня, ворони, хреста, Голгофи («Вороне чорний», «Батько і син», «Листи Катрусі»), у віршах з'являються історичні асоціації...»¹⁰⁰.

Стилістика народного епосу видалася Лепкому найбільш адекватною при характеризуванні війни звуковими образами — «Чи то буря, чи грім, Чи гуде хмаролім, Що земля на сто миль грає грізно?». Малюючи її драматично, але й відповідно до народного сприйняття, поет висловив вагому ідею перетворення війни в спільний виступ українців із метою кайдани порвати. Антивоєнні за суттю, його твори сягнули вершин трагізму, як-от вражаючий «Ноктюрн» — ораторія-голосіння дванадцяти старців, жінок, сиріт, їздців і борців. Сконденсували трагедійне багатоголосся народу (цикл «Листи Катрусі», фрагменти з поеми «Буря», вірші «Намова», «Утеча»). Засновані на моторошних новітніх утворах оповідної прози, що є майже документальним звинуваченням воєнної гекатомби і всього мілітаризму ХХ століття в злочинності супроти самої людяності, писання Б.Лепкого відтворили великі терпіння українського народу (в «офеліївському» дусі — «Вдова»), нерідко розвиваючи історії втікачів із терену бойових дій. У творах цього типу, заснованих на реальних фактах — майже автологічний стиль страшних розповідей («фабулят» «Батько і син») без жодних модерних «майстерверків», національно-патріотичний пафос, із яким відтворено героїку змагання-знемагання українських січових стрільців, історичну правду про російську окупацію краю. Авторівим осягом стала художня сила й експресія виразу, гідні кращих утворів народного ліро-епосу. Деколи, як у віршових новелах «Вдова» чи «На Спаса», збережено саму фактуру зачину фольклорної прози «від оповідача»: «На Спаса, тямлю й не забуду ввік, У дев'ятсот чотирнадцятий рік...». Цими словами відкривається повніший варіант «Бурі» (з т.І «Писань»). Завершено ж поему також у народнопісенній манері сирітського мелосу — «Не знав же я щастя-долі...». На фольклорній скрипці поет зумів зойками струн вражаюче відтворити українську гекатомбу. Мовна оболонка його дистихів про 1914 р. примножила владу над ним живомовних форм зболеного народного слова, констатовану значно раніше листом до К.Студинського.

Лепківські твори про війну є художньо розмаїтими. Знайдемо серед них діалогічно-пісенні структури випитування в довкілля причини драматичної зміни (ниви, наприклад, не впізнати, так їх порівняли шрапнелі й гранати: «Де ж ви?», пор. із лірикою Маковея того ж часу). Надибуємо тут типово мелічний сюжетний хід підманювання дівчини з собою уланами. Це типово баладний мотив, учасниками якого завше є вояки саме цих відділів. До того ж розвиток мотиву в наскрізь фольклорному вірші баладного типу «Рожа» нетрадиційний: щира любов дівчини й уланського капітана, загибель його на війні. Нееклектичною бачиться сполука народнопісенного компонента з літературно-модерною символізацією війни (грізні громи барвлять копита коней на червоно), що визначила особливість змістоформи віденського вірша 1914 р. «Стоять коні». Позачасової глибини набув цикл «Слідами Ігоря», в якому авторський світогляд тонко заступлений, скажімо в другому його вірші, народним світосприйняттям давніх предків українців. Історизм на послугі реконструювання духу й чину попередніх епох, насамперед державних, у вищезгаданому циклі мав у пролозі до драми «Мотря», недрукованому в двотомниках Б.Лепкого 90-х рр., інший попередник-інваріант. Немов казкова царівна, Мотря-Україна в уяві старого гетьмана постала не калиною в лузі над тілом козака, а воскреслою з тліну, як царівна з гробу. Це зріднило Б.Лепкого з візіонером Пачовським, онадіяло кращою українською перспективою тему воєнно-політичних катаклізмів.

Друга збірка С. Чарнецького «В годині задуми...» (1917) мала серцевиную антивоєнні твори про лихоліття людей і краю. Порождені болем і співчуттям елегійно-романтичні

відгуки, вірші драматичної сили відлунюють фольклорні мотиви й образи. Про смерті, пожежі оповідають посиротілі діти (драматична «Воєнна ідилія»), уособлений біль («На підслухану нуту»), птах, що утратив гніздо («Хто ти?»). Навіть діти слухають казку вже не про «синю птаху», а про війну. Виходячи за межі цих споріднених із фольклором картин, автор підноситься до вислову однакового співчуття як «сірому синові півночі», так і галицькому «Іванові без роду, Іванові без долі» (вірш «Іванові» став піснею ще за війни). Деякі вірші Чарнецького твердо стоять на ґрунті фольклорних асоціативних зв'язків, наприклад образок «У Марусі», що підтверджується пісенними паралелями*. Спільні в них драматичний сюжет, навіть художні подробиці. Героїню зводять улани, котрі «Попасали, спочивали при любій розмові. Біле личко цілували і брови шовкові, А з полудня доріженька за ними курилась...». У поезії «Сумні ідем» (1920) є тенденція продовжувати мотиви, вивершити цикли. Набув продовження й вірш «У Марусі». Це сюжетна поезія під назвою «А до нашої їмості», де вірний кінь улана ірже, передчуваючи неволю господаря в путах кохання.

Серед кращих у Чарнецького — також «Гуцульська пісня», пейзажний другий вірш із циклу «Осінь», який, за словами Б. Якубського, варто порівняти з народною піснею й він витримає це порівняння, а це чимала справа для індивідуальної поезії.

В традиціях фольклору і фольклористики

Своєрідним мотто збірок Б.Лепкого, починаючи зі «Стрічок» (1901), є слова «Заспіву»: «Колисав мою колиску... Звук підгірської трембіти», «І веселий спів весільний, і сумний плач похоронів». Ними лірик окреслив власну творчу генеалогію. Всі ці образи, разом із уколисаним у серце «криком неволеного люду», — не декларації, а щира репрезентація осердя ідейно-естетичного комплексу лірики Лепкого. Ставлячися до народної пісні як до вірного супутника життя, свідка слави, сили, що веде в бій за волю, як до другого Ангела-хоронителя (адресація «До народної пісні»), поет спілкувався з нею як із живою істотою в першому ж розділі поетичного тому «Писань». Лірик транспонував із її арсеналу готові естетично шліфовані форми, наприклад, ритмомелодіку колядкового вірша «Молодих пісень», стилістику психологічних паралелізмів, барвисту мову. Свідомо залишаючися в межах народнопоетичного способу естетичного творення, він досягав вимовності пейзажних тропів («Зелений дуб стоїть посеред поля, Мов зачарований з казок лицар...»¹⁰¹). Розбудовував усталені образи — тернистої долі, скованої ланцюгами волі. Цікаво: в згаданому вище вірші «Стоять коні» вони на паронімічній підставі зближуються й ототожнюються, нагадуючи українцям: їхня мати — воля. Дійсно, мадам де Сталь таки мала рацію в тім, що свобода давніша від деспотії... До фольклорної демонології, ймовірно, що й у літературному опосередкуванні Лесею Українкою чи й Олександром Олесем-драматургами, відсилає незвична «Акварель». У ній діють лісовик і русалка, що заманює його в свої підводні палати з кришталеvim начинням. Народнофантастичним атрибутам відповідають пісенні переливи альтернуючого ритму: партії цих персонажів нижчої міфології прикметні, як і у драмі-феєрії «Лісова пісня», танцювальними змінами довжини ямбічних стоп від одної до трьох.

Якщо виокремлювати характерні риси «молодомузців», то слід відзначити вірність В. Пачовського в збірках «На стоці гір» (1907) і «Ладі й Марені терновий огонь мій...» (1913) музичній легкості, дзвінким стилізаціям під народну пісню й особливо рельєфно-модерний вислів ним національно-патріотичного почуття. Поет переносив у лірику випробувані в драмі «Сон української ночі» засоби умовності народно-фантастичного і

* Див: Головацкий Я. Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси.—М., 1878.— Ч. 2.— С. 595 — 596; Купчанко Г. Й. Песни буковинского народа: В 2 т.— К., 1875.— Т. 2.— С. 429 — 431; Народні пісні в записах Івана Франка.— К., 1966.— С. 133.

книжного походження, романтизував, надав їм алегоризму. Показовий уже сам антураж: аметистовий терем, де радяться гетьмани, а русалка кидає карти на золотий стіл («Богунів смуток»); зачароване місто з кришталю під озером, у якому в сапфірі спить казкова «любка, царівна моя». Осліпла, зневірена, вона є алегоричним відповідником України, волею якої марить герой («Золотий сум»). Фольклорною символікою, підпорядкованою ідеї національного відродження, наснажено твір симфонічного жанру «Втоплена корона». Змодельована тут пісенність народу є виразом драматичної історії національної ідеї. Пісенні партії русалки-духа символами пронизують минуле України, супроводяться візіями князів у горностаях:

<i>Ой Виговський, князю наш,</i>	<i>Ой Мазепо, князю наш.</i>
<i>Чи великий смуток Ваш?</i>	<i>Де князенко ясен Ваш?</i>
<i>...В Конотопі кров горіла.</i>	<i>Ви казали: прийде красень —</i>
<i>А корона наша сіла</i>	<i>...Личком красень, ростом ясень.</i>
<i>В озері на грязь.</i>	<i>На чолі зоря!</i>

Ці тексти цікаві як зразки політизованого «відфольклорного» письма модерністського гатунку, в яких збережено пісенну ритмомелодійну канву й по-своєму вжито міфологічну слов'янську образність — для конструкції, за словами самого автора, української державності з елементів народної творчості.

Відбиваючи взаємодію не так із фольклором, як із фольклористикою міфологічної школи, граціозні «Весілля», «Царівна Млака» та «Дощова заграва» породжують привабливий казково-архаїчний простір для естетського дійства відповідно весілля, просто «танцю-приманцю» та заручин. При цьому багато текстових компонентів мають фольклористичну мотивацію. Так, у характеристиці Красної Весни зі слов'янської антитези зачину («Ой не є то гречна панна, Але є се зоря рання, Королівна і царівна»¹⁰²) ці означення — не титули. Це модифікація народного найменування нареченої («княгиня»). В цьому переконує третя строфа, в якій «іде-трубить на ридвані Сам князенко, сам царенко, Красний Громовик». Та й увесь мальовничий контекст обрядового дійства говорить про фольклорні весільні мотиви, про певну орієнтацію Пачовського на міфологічну школу з її увагою до метеорологічних і космогонічних образів. Адже зорею входить у хату, за Потебнею, саме наречена. До весільної образності тяжіють і «жемчужна водиця», що нею вмивається героїня (вода — звичайний символ жінки); замаєна самоцвітами «китасчка» — предметне втілення дівочої краси; означення Сонця Ладом. Навіть мотив туману виступає не в загрозувальному, як у Романової, а в ритуальному весільному значенні, як у рядках Блока «Непрядва убралась туманом, Что княжна фатой». Складні поетичні еволюції образів, їхнє пов'язання переконують: перед нами не позверхні красивості — артистичне письмо глибокого підтексту, імпліковано-космогонічна картина весілля Грому й Весни в трійзіллячку, з танчиком ста трьох пар. Автор подав національно-патріотичне прочитання обрядової образності. Бо ж адресатом віна й усіх дарів є Україна. Маємо підстави кваліфікувати «Весілля» як мальовниче міфопоетичне зображення шлюбу неба й землі навесні.

На фольклорно-міфологічних й інших підтекстах засновано «Дощову заграву». На Ясну Зорю, дочку-«рожечку» Сонця, претендують «кацап-поганець» Туман* (як і в козацьких піснях, є втіленням небезпеки) і «ляшок-обідранець» Буйний Вітер, що зайняв її у танець. Семантичну структуру образу Зорі як символічного відповідника України характеризує й ужите ще в прямому значенні порівняння «як калина». Пачовський драматизує танкові ритми колядковими ремінісценціями: Туман ізняв шапочку, до ніг поклонився (пор. із «Ой там за горою та за кам'яною») — й на оченьках Зорі «блисла

* Міфічне значення туману відчув І. Манжура, навівши в листі до Потебні пісню-паралель до пізнішої «Дощової заграви» (осторога матері, щоб донька не ставала в таночку край Туману й ін.).

жемчужина: — Вже я, мамо, моє Сонце, не твоя дитина! Ой вже віночок зняла — та чіпець одягла».

Співвіднесені з міфологією інші твори розділу відходять за настроєм від життєрадісного «Весілля», не заангажовані політично подібно до «Дощової заграви». В світі бур і купальської опівночі владарюють розбішений Див, кулями в гори стріляє Нечистий («За шумом бурі»). Контури поетового міфу складають тонко препаровані в «некрофілійному» дусі народні уявлення купальського пласту. З полуночі навколо чароцвіту щось свище і регоче. Скарб стереже сліпа мідяниця, на стовогонь виходить красуня-мавка. Вся ця нечиста сила вводить символістський мотив утрати життя, смерті-озорення. В цілому розділ «На гори» — вдала спроба Пачовського в руслі європейського неофольклоризму початку ХХ століття.

Ключові образи другої збірки Пачовського, офірованої староукраїнській богині любові й жіночому опудалові купальського обряду, втілюють головні мотиви естетської ліричної драми — кохання і смерть. Символістське — зовнішнє оформлення. Проте не можна погодитись із твердженням Н. Калениченко про ілюстрування збірки «Ладі й Марені терновий огонь мій...» роботами малярів-модерністів. У більшості випадків саме Пачовський вдало передавав настрій, навіть деталі малярства, викликані ними власні переживання й роздуми (в окремих випадках вони навіюються фольклорною основою, як мотив «слідки цілую»). Вступний веснянковий акорд «Благослови ж, Ладомати, ой Ладомати, Весну зустрічати»¹⁰³ зачинає варіацію на тему популярної в Галичині пісні «Тече річка невеличка» з тим самим образом мінливої дівчини. Поряд із особистими віршами з фольклорними мовними аплікаціями (на зразок «Гей, дівчино, гордовино...», «Жалю ж ти мій, жалю...», «Як не хочеш, мій собою...») в збірці є нетрадиційна в українській поезії демонічна еротика. Розмаїтими і плідними є задемонстровані ліриком форми фольклоризму, піддані дії авторового механізму метафоризації і гармонування. Це розвиток народнопісенної теми («В калиновім мості кличуть літа молодії») чи мотиву забуття коханого за допомогою труй-зілля; засвоєння традиційних прийомів фольклору (рефренування як інтонаційно-ритмічний чинник — «Самотність»); надання викладу філософського поглиблення за допомогою фольклорної образності тощо.

1902—1906 роками обмежився час літературної праці О. Луцького, після чого він перейшов виключно до громадської діяльності. Хист досі належно не поцінованого на Батьківщині поета і перекладача виявився, зокрема, в побудові вимогливого мистецтва, «балансуючого» на стикові двох художніх систем. Приміром, у другій збірці лірики на тлі символістської образності та в межах енергійної маніфестації поетового «я» гармонійно вплетено пафос веснянок — надію й упевненість у приході часу весняної обнови. Інший «фрагмент душі», мінорний, також відлитий у тій самій формі: «Гей, весно, весно, весно мила, Чом ти так скоро перецвіла?». Мотив цікаво продовжився, трансформуючись, у вправній стилізації народних пісень «Шовковії трави...». Тут автор базувався на властивій недиференційованій свідомості фольклору нерозчленованості людини й природи, витворив для відтінення думки структуру строфічних паралелізмів. Ці паралелістичні зіставлення (розвитку станів природи та стосунків закоханих) виразні емоційною настроєвістю; система ж анафор сприяє музичній сугестії. Емоційний вплив форми досягається також символізуванням за зразками пісень. Ставлячися до фольклорних символів як до переживання народної душі, співзвучного з тією символікою, що «последніми часами станула проти домінуючого в літературі натуралізму»¹⁰⁴, Луцький чимало уваги приділяв символічній перспективі образів. Так, у третій строфі згаданого вище вірша, подібно до того, як «в уяві народу об'єднуються як самоочевидні дуже далекі, мовби несполучні поняття»¹⁰⁵, випускаються проміжні ланки і творяться нові асоціативні зв'язки: «Шовковії трави, Шовковії трави На коси налягають, Доріженьки наші, Доріженьки наші Вже тернем заростають...». Як відомо з часів Костомарова і Потебні, спадання (скошення) листя/трави та заростання терном має значення зради (розлуки).

Характерною і гармоніюючим із основною частиною вірша є його завершення, де поет розвиває нові символічні відгалуження: доріженьки «у мряці сірій гинуть».

Інонаціональні мотиви

Порівняно з «хатянами» «молодомузці» ширше розробляли літературні та фольклорно-міфологічні інонаціональні мотиви (П. Карманський, Б. Лепкий), були ближчими до європейської культури. За мету вони ставили звільнення спутаної тенденційним утилітаризмом музи, яка «водила колись по світі чудові індійські та грецькі епопеї, розсіяла мільйони найсердечніших народних пісень і співів, отсих найніжніших відгуків серця та захватів безкорисною красою природи» (Діло.— 1907.— 18 листоп.).

В образний світ Б. Лепкого часу перебування в Кракові, Відні та на табірній роботі в гетевському Вецлярі (до речі, в «табірних університетах» він мав на лекціях із українознавства найбільшу аудиторію: «навіть на такі виклади, як про апокрифи, ходили тисячі»¹⁰⁶), інонаціональна культура входила через спілкування з літературою, музикою, театром, малярством, фольклором інших народів. Так, оригінальним підходом до сюжету Гете вирізняється «Наш Мінйон» Лепкого. Він, чого немає у Карманського («Kennst du das Land»), розширив емоційне тло фольклорною алюзією. В «сюжетну й строфічну схему вірша Гете «Мінйона» вплітається мотив популярної в Галичині пісні про те, як дівчина просить «козака-сокола» взяти її з собою «на Україну далеку...». Б. Лепкий зумів майстерно поєднати ці мотиви, надавши їм нової історичної конкретизації [трагедії краю 1914 – 1920 рр.— В. П.] і нової естетичної якості»¹⁰⁷.

Замилування поета в давніх романтичних формах відбив і баладний вірш «Рококо» на популярний у книжній і народній поезії сюжет про кохання одруженої зі старим князем молодої княгині, що «пажа мала, ой мала на біду!». Такого ж плану ще дві поеми: «Криниця кохання», що опосередковано, через повість неоромантика П. Келлера, розвиває мотив німецької легенди, та «Герта», написана 1920-го р. на основі переказів острова Рюген (твір нещодавно знайдено й опубліковано Ф.Погребенником у ювілейному збірнику на його пошану «Щасливий у праці»¹⁰⁸). Подієва основа останнього твору досить скупа. Пластично малюється травневий ранок, замріяне море. До нього найкращий молодий острів'янин везе богиню-дівицю Герту на її купальнім возі, зображенім стисліш, як у Гомера, проте також пластично гарно. Незрівнянну прекрасну Герту, згідно образів українського куртуазного лірика, годі описати словами, не позиченими в пахучого поранку та у мрій про рай. У такому ж романтичному й цнотливо-еротичному фіналі поеми богиня, пригорнувшись до гарного, як Ладо (це давньоукраїнське міфологічне внесення колориту поеми не руйнує), дужого юнака, зникла з ним у хвилях. Це закінчення симфонічної, по-еллінськи гармонійної поеми, що довершено опрацювала німецьку легенду, може бути прочитаним так: Герту спіткала покара неба за забуття божественної честі в чуттєвому полоні.

Європейські настановлення Карманського, який, як наголошував М. Євшан, дихав повітрям українських пісень, а в квітнику його немає зеленого барвінку, ані васильків, але самі пасіфлори, іриси і т. п., не обмежуються екзотизмом південного пейзажу чи мотто з поетів-італійців. Розробка неукраїнської тематики супроводилася введенням фольклорних тропів, наприклад, у поему «Під дубом Т. Тассо» (збірка «Блудні огні», 1907) Тут у приклад Україні виставлено Італію. Адже вона з Гарібальді, названим «нашою славою», виборола волю. Збагачуючи, як і Б.Лепкий, наше письменство націоналізацією італійських, пізніше бразильських сюжетів, Карманський у поемі «Просвічення Сідартха» виявив обізнаність із релігійно-міфологічним світобаченням давніх індійців, навіть санскритом. До притчі про царевича, котрий шукав відповіді на питання допитливого розуму, поет дібрав народний афоризм, концентруючий її суть: «Коли вілзапряжений до

теліги і теліга не рушає з місця, підганяють вола, не телігу.— Індійська авадана». Ця поема є першим прочитанням сюжету, згодом розробленого Г. Гессе в есе «Сідартха».

Якщо «поет думки, Карманський любить ефектний італійський афоризм», то «поет звуків, Пачовський любить італійське ім'я власне та вигук» (М. Степняк). У поезіях у прозі зі збірки «На стоці гір» передтичинівську музичну форму й образ Ліни — нової Мадонни Форнаріни — витворили італійські асемантичні рядки й українські пісенні аплікації: «Тихо-тихо море в чайку плеще, ще тихіше буйний вітер шепче...». Естетично привабливі асиміляції поетом інонаціональних джерел — вияв «обличчям до Європи». Осмислення цих джерел розширювало можливості відображення життя вже не тільки у формах самого життя. Показовий щодо цього вірш «Полинеш зі мною...», заснований на давньоіндійських повір'ях про лотос, зображений Бекліном і сонетярем М. Зеровим. Також — балада «Ізоля ді Гарда», закорінена в італійській легенді про кохання княгині та співця.

Від триптиха «Над озером Ширбським» С. Твердохліба у львівській антології «Молода муза» уцілів лише перший вірш. А цей текст, пов'язаний зі словацькими легендами про озеро-море, лише підводить до розвитку теми. В центральній частині автор уповні використав можливості персоніфікації, подаючи зримий образ володаря гір із чолом, «озареним щитом корони». Він не тільки наділений людськими рисами, гуцульськими виразними характеристиками («Столітній нанах У плесі лице умиває І кучері сиві»¹⁰⁹), але й розкрився в заключному вірші як захисник краю і словаків. Та й не тільки їх: у літературно-актуалізованому фольклорному переказі про те, як «іноді вдосвіта, кажуть, Криван З свічада мечі добуває» на ворога, присутні проєкції до України. Бо гірський цар прагне бачити огняні стовпи, запалені на запорізький спосіб, провісниками визвольної пожежі. Тому він звертається до народу: «Словаки! Гетьмани! У бій! До борні! Монголи народ одоліли!». Тож асиміляція інонаціональних фольклорних традицій спонукала до віднайдення в них тієї динаміки, що її можна було протиставити статиці рідної дійсності.

Модерна оболонка «Казки» **Остапа Грицяя** з мотто (з «Лукреції Борджа» Гільберта), окреслюючим характер героїні, не приховує казкового. Перипетії погоні змія за дівчиною і парубком, їхні чарівні перетворення з метою уникнути переслідування в корч і пречистий цвіт, явір і пташку на ньому, став і лебідку відсилають до казок «Про царенка Йвана і чортову дочку» й «Яйце-райце». Оригінальним є оформлення строф-епізодів, смислове рефренування «Кохана, тямши се?». Кінець надав епіфорі драматичного звучання, бо Грицай переосмислив казковий прототип героїні. Вона розкрилася не як вірна подруга, а як нова прагматична Борджа-зрадниця. «Взявшись» людиною, вона «змію повіла, вклонившись до колін: «Той став — це, змію, Він».

Поезія «молодомузців» показує: на противагу естетській доктрині не «пхати» в штуку» ідей, а будити настроєм «нагу душу», ці поети в художній практиці часто передавали настрої індивідуума, змученого народними й особистими болями. Вони збагатили літературний фольклоризм (у тому числі в «післямолодомузівський» період — із 1914 р.) піднесенням фольклорної символіки до значних філософських ідей, оригінальним осмисленням інонаціональних мотивів, мистецьким злиттям із трансформованою мелодійністю народної пісні, підпорядкуванням народної словесності ідеї поезії як неутилітарної краси. Масштаби спілкування з фольклором у них ширші, ніж вважалося, і не зводяться до черпання окремих мотивів із арсеналу народної поезії.

«УКРАЇНСЬКА ХАТА» І ФОЛЬКЛОР

З естетичними засадами «молодомузців» одверто солідаризувалися поети, згуртовані навколо «Української хати» (часопис видавався протягом 1909 — 1914 рр.). «Хатяни» всіляко маніфестували «загальноукраїнськість свого естетичного руху» (Вал. Шевчук), зокрема надавали шпальти видання галицьким побратимам. Протиставляючи міщанству й

українофільству в «шароварному» й епігонському виявах, що передбачали, за М. Євшаном, «плакати разом з Шевченком над долею вдови-сироти, написати самому декілька таких самих стишків» (Укр. хата.— 1913.— С. 33), і це не перешкоджало успішній службовій кар'єрі. «Хатяни» написали на своєму прапорі індивідуалізм як боротьбу за визволення людини від нівеляційних напрямів суспільного життя та символізм й імпресіонізм як творчу манеру і тип світовідчуження. Як зауважує в цінних спогадах «Від «Української хати» до «Музагету» Г. Журба, «Українська хата» була на той час «найпоступовішою, революційною трибуною молодих, трибуною їх протесту проти всілякої заскорузлості і безпринципності»¹¹⁰. У творчому аспекті ядро «хатян» стало в опозицію літературі «старих», у полемічному запалі схарактеризованій М. Сріблянським досить різко: вона, мовляв, описує події, факти, особи в їх побутово-етнографічно-економічній обстановці, реєструє все це з точністю, але й мертвістю фотографії, з пунктуальністю поліцейського протоколу, але все це не цікаве, бо відоме, старе; з літературою, як мистецтвом, не має нічого спільного. Та в поетичній практиці «хатяни», подібно до «молодомузців», не були такими квазіреволюційними, синтезували «старе» й «нове». Зв'язки з фольклором посіли в набутку «хатян» скромніше, ніж у «молодомузців», місце. Пояснюється це певною камерністю, метафоричною розмитістю вираження й зображення, браком тривкіших безпосередніх контактів із фольклором.

Провідним поетом «Української хати» був **Григорій Чупринка**. Цей «чародій, віщун-співець» (М. Вороний) поставив слово на службу ідеї творення нової літератури на національній основі, але з урахуванням набутків інтернаціональних напрямів символізму й авангардизму. Поет перехідного періоду, він не відійшов від традицій українського письменства (в тому числі свідкування з уснопоетичною творчістю). Як слушно відзначив М. Жулинський, «аналіз поезії Чупринки навіть від кутом зору освоєння ним національного фольклору, передусім пісенних традицій, відкриває нові перспективи пізнання шляхів розвитку української поезії»¹¹¹. Активність чуття, виявлена Чупринкою, властива письменникові і педагогові **Юрію Будякові** (Покос). Хоча в нього, за словами М. Сріблянського, «форма і не така химерна, як у Г. Чупринки, не така тонка, як в О. Олеся, але має свої гарні прикмети, а щирість — оригінальна властивість Будяка» (Укр. хата.— 1910.— С. 613).

Ліричну стильову течію представляє творчість багатобдарованого поета **Олександра Неприцького-Грановського**, в означений період автора двох книжок лірики та ліричної поеми «Акорди». Його вважали молодим переємником «улюбленого патрона» М.Вороного. Нащадок давнього шляхетського роду й син коваля-«народного філософа», О.Неприцький-Грановський змалку зростав у благодатному і незабутньому кліматі фольклоризму. Багаті легенди і перекази про козацтво і його історичні баталії, «слава України» її пісні й думи (зосібна у виконанні носія фольклору Луки Гаськевича), народний досвід і мудрість, сам чар рідної землі як підвалина естетичного і патріотичного почуття – все це були фактори, визначальні для творчості письменника на все життя. Український фольклор став для нього, за власними словами, — безсмертним, вартим збереження і розвитку виявом народної мудрості й глибини вікових традицій, вічним джерелом людського духа і культури, питомих рис національної вдачі.

Видавець журналу й один із чільних теоретиків «Української хати» — поет-символіст **Микита Шаповал**. Майбутній лірик у дитинстві жив легендами і казками, розповідями діда Трохима про кріпацтво. Немало важив і у його художньому формуванні світ народної пісенності. Зокрема пісні гострополітичного змісту: знайомий учитель Жировий співав юнакові заборонену пісню «А вже літ із двісті...»¹¹². Після дебютної 1907-го р. збірки «Сни віри» поет видав ще три книжки.

Індивідуальні осмислення

Характерно, що вже перший український вірш Чупринки «Моя кобза» започаткував образний ряд слова-пісні, слова-співу. Окресливши романтичний мотив жалібного гудіння кобзи, порівнюваного з риданням матері над дітьми, автор акцентував потребу політональності музи. У фінальних рядках, пройнятих вірою в переборення неолі, проступив, мов із палімпсесту, сам характер поета, спраглою повноти життя. Лицарський дух протиборства Чупринки наче коригував «мертвіння» «Осінньої мелодії» енергійними строфами «Пісні», що відкривається улюбленим образом буйного вітру над степовим роздоллям безталанної України. Біографічний момент входить у присвяту «Лірники». В нерозлучній вірній парі «Двох старців. Двох співців» ідеться про самого Чупринку й ще одного «хатянина» **Олексу Коваленка** — поета і видавця, що в його ліриці критика вбачала «триндикання» під Чупринку. «Натхненні ліри» цих двох співців перестають голосити для «байдужого натовпу туш» (модерністсько-індивідуалістське переломлення мотиву).

Чутлива до наруги мистецька душа Чупринки, спрагла неземної краси, відчувала й земні її вияви. Зокрема, фольклорно-символічну мову рослин, якою володіє ліричний герой поезії «Тонкостеблі василечки...» (як і віршів Б.Лепкого, Пачовського чи Луцького), життя природи. Причому в його різних виявах: у настроєвому національному пейзажеві зачину «Вінків» народнопоетичного способу мислення; в астрально-філософському рухові думки в «Падучих зорях», започаткованому так пісенно; в символічному наповненні драматичних («Чайка»), поетичних («Огнецвіт») і таємничих («В ніч під Купала») ситуацій із життя Феї — флори та фауни. Свого роду диптих, «Огнецвіт» і «В ніч під Купала» художньо обіграли мотив фольклорних переказів про пошуки цвіту папороті, значно трансформуючи при цьому саму їх серцевину та цілком відходячи від існуючої літературної традиції, представлені, зокрема, «народними» оповіданням у віршах Я. Щоголіва «Ніч під Івана Купала» та легендою «З папороті квіт» Б. Грінченка. Якщо в цих джерелах володіння квітом означає змогу бачити навіть крізь землю закопані гроші, взагалі мало не абсолютне знання, якщо в Щоголіва та Грінченка дія в докладних фольклорно-побутових картинах зумовлена наміром розбагатіти, — то Чупринка реалізував інші підходи. Вони передбачені естетичною позицією поетів «Української хати», іншим типом світосприймання. Власне, мотивація пошуків огнецвіту («Квітки-Жару») героєм диптиху, відсутня в легенді «З папороті квіт» (у ній Гриць випадково, в пошуку волів, знаходить цвіт), співпала зі словами самого Чупринки про духовне життя, єднання з природою, пошуки щастя-долі. «В ніч під Купала» перегукується з думкою А. Товкачевського про моменти, в які «Нерухомі раніш мертві річі починають виявляти якесь дивне життя, ми чуємо якісь таємні голоси, бачимо незримий таємничий зв'язок всіх речей між собою, вбачаємо в речах присутність чогось невидимого, невідомого і вічного. Світ набуває в наших очах незнаного перед тим значення; кожна річ, зокрема, стає с и м в о л о м (розрядка наша. — В. П.), емблемою» (Укр. хата. — 1913. — С. 273).

Символістське вирішення теми Чупринкою, даючи «найінтимніше відчуття світу» (А. Товкачевський), разом із тим не є антитестично протипоставленим гуманістичності літератури «старих». Адже в «Огнецвіті» герой мріє саме про квітки людської долі. Не виявляє твір і крайнього індивідуалізму. В купальську ніч ліричний суб'єкт жде блиску «цвіту-Огнецвіту, Щоб чудовую легенду Показать реально світу»¹¹³. Залишаючи від фольклорних легенд і переказів про папороть лише стрижень (цвітіння її в темну ніч під Купала, перешкоди духів і дріад), поет створив новий багатоаспектний образ квітки-ідеалу, щастя, «незаплямованого журбою». Шлях до оволодіння ними не можуть перепинити таємниці, дивні чари, ані пісенно висловлені внутрішні сумніви. Похідні від романтичної традиції і Олеся сні про русалок, «казки казок» про цвітіння калини вночі властиві й ліриці О. Коваленка. Тут вони присутні («В храмі кохання», «На хуторі») як вияв мрії, здійсненої лиш у казці, сні, протиставлені дійсності свого часу.

Низку речей творчого переосмислення Чупринкою народної лірики кохання починають «Чари ночі» (також «Муки-кохання», «До схід сонця» й ін.). Хронологія показує: лише попервах Чупринка ще був більш-менш близьким до фольклорних моделей. Але й тоді домінувало індивідуальне самовираження поета з властивим йому вільним летом думки, експресивним розвитком образів («голубки сизокрилої» — до «феї мрій»). Далі перенесення готових народнопоетичних «блоків» уже рідкісне. В течії образного мислення лірика фольклорність, уподібнена підводним струменям, є індивідуальним набутком поетики Чупринки, підпорядкованим психологізмові вже не імперсональному, гіперболізованій експресії чуття (невимовною є журба героїні «Мук кохання» чи героя «Самозгуби»), підкресленню трагічної самотності персонажа. Винятками — «До схід сонця» (втім, і тут є символістська таємничість і загрозливість світу) та почасти «Дитя Йордана», де ліричний орієнтальний колорит і народнопісенна задушевність теми чужини пом'якшують трагізм ситуації.

Фольклорні інтереси Ю. Будяка в світі народної поезії, глибші за саме суб'єктивне захоплення, розкрила диалогія «До матері» та «З пісень дівочих». У першому вірші — самовиправдальний солоспів дівчини на тему «Я жити хочу, я люблю», де не один аргумент має образний відповідник у народній ліриці кохання («Хіба брови сі шовкові На весь вік?» тощо), виразні триколінні дистихи з парним римуванням. Друга дівоча пісня — коломийкова — є ретроспективною «гадюкою-думонькою» про молодість. Пісенні мотиви (відхід молодості «в доріженьку — гулять на чужині») в пуанті трагічні:

Минулося... Закрилося... А ніженька стомилася...
У безвісти простуй. Зозуленько, не куй...¹¹⁴

В іншій манері написано літературні пісні Ол.Неприцького-Грановського «Дивний сон мені приснився!» і «Цвітом окутаний май зелененький...». Вони значно наближені до народної словесності, духу, стилю, мелодики. Якщо перша викликає ще й міфологічні асоціації (з Зевсом і Данаєю), то друга виключно вґрунтована на полі української народної лірики кохання. Все ж між паралелістичним уподібненням молодого козака, який «любощі носить», — квітучому травню зелененькому та позафольклорним письмом відчутна грань. Іншими словами, повного злиття з поетичним голосом народу тут немає за рахунок розгортання естетської концепції розлитості кохання навесні, взагалі замилювання автора красою в природному докльлі й у люблячому серці. В цьому й полягає внесок лірика в розбудову культури неофольклоризму, трансформуючих її первнів. А початки цих підходів задемонстрували вірші поета, вміщені в «Українській хаті»: «Дві квітоньки», «З пісень кохання» й ін.

Психологічний портрет «Ганна» порівняно з віршами Неприцького-Грановського «з циклу» «Дівочий сон» (дебютна збірка «Пелюстки надій», привітана істориком письменства С.Єфремовим) показує рух лірика за межі умовного канону фольклорного жіночого образу. Від нього й риси зовнішні (чорні коси, очі-зорі), що теж говорять про чистоту і щирість, сама ситуація («У світлиці край віконця Чорні коси чеше»). Вона пісенна (архетипове порівняння тихості чесання дівчиною кіс із плином дунайської води) і водночас літературна, як, наприклад у поезії в прозі В.Стефаніка. Лірик із-над берегів тихоплинної Ікви тяжіє до відбиття внутрішніх особистих переживань дівчини, про причину яких говорять вкраплення невластиві прямої мови, артистично передана зовнішня мова почуттів. Низка вміщених в «Українській хаті» за 1910 — 1912 рр. романтично-фольклорних віршів О.Неприцького-Грановського про взаємини закоханих («Ой, прийди, моя голубко...» й ін.) при пісенності ситуацій і такій же генеалогії героїв містить і відхід від народнопоетичної розрідженості, іматеріальності об'єктів природи, що живе у цих віршах гарної артистичної культури повнокровним весняним життям. Додамо: у другому, вже американському періоді творчості, ліричні героїні його любосно-пісенної

лірики синтезуються в узагальнюючий образ української вродливиці, стрункої доньки козацького степу, якій схвильований поет натхненно виспівав «осанну» («Благословенні будьте»).

Лірика М. Шаповала, хоча виступав він у часописі з ідеями індивідуалізму й самотності, доволі традиціоналістська. Поет розробляв переважно романтичні мотиви та образи, але самотньо. В його естетизмі є й символістська вишуканість (програмний вірш «Українській хаті» незабутній присвячую»), що, однак, «не захвачує душі огнем, не дає натхнення» (П. Богацький). Лірик гуртував у секстини космогонічні картини, психологічні образи-переживання, розпачливі патріотичні рефлексії й мотив месіаністично-песимістичний. Усе це об'єдналося темою «жертви вечірньої». Цей рефрен-епіфора, подібно до фольклорних архетипів, набув значення формули-концепту навіювальної сили. Такою жертвою виступила в центральній строфі зраджена дівчина. Вигнана з дому, вона, як і героїні пісень, кидає сум у лоно хвиль.

Можливості «відфольклорної» палітри Шаповала демонструє вірш «Чари». Ця прозора ідилічна поезія вабить красою світу, пантеїстичним зображенням природи. Ліричній дії підпорядковані традиційні засоби образно-емоційного втілення почуттів закоханих на побаченні: «Під накриттям місяченька... Мліють в розкоші рученьки». Взагалі поет Шаповал досить-таки «малофольклорний». І не тому, що не оволодів національною народною культурою. Просто вільному духом поетові енергійної дикції й опозиційного настрою до «могильного царства на землі» при творенні превалюючої в нього громадської лірики не часто надавалися фольклорні тони. Рух душі її героя-автора широкий: від картання сонного люду до спочуття «ображеним, побитим», провіщення воскресення України. Виступивши проти відбитої й у фольклорі психології смиренності, Шаповал виявив почуття відповідального перед народом за його долю митця.

Хоч у першій збірці Ол.Неприцького-Грановського «Пелюстки надій» (1910) переважала пейзажно-інтимна лірика, та висловлена ним настанова «життя виспівувать в журбі», сприйнята з давнього кобзарства, не була декларативною. Адже автор циклу «Аметистові іскри» поставив своє наспівне слово на службу не тільки самій поезії, а й рідному безталанному народові, промовисто означеному як «сумний кобзар», закутий, але неборний «велетень». Останній образ, до речі, тотожний Костомарівському: у монографії «Богдан Хмельницький» учений пов'язав етимологію цього регіону України з фольклорним краєм велетів. Так об'єктом актуального політичного переосмислення став у алегоричній «Казці» Грановського образ України. Його створено за прототипами народної словесності (кобзарські думи, чарівні казки): Україна лежить забутою в труні. Відомі до цього фольклорного мотиву й літературні паралелі. Зокрема, своєрідне соборництво поглядів з центральної та західної частин батьківщини на її стан засвідчило патріотичну тотожність образу України в Небрицького-Грановського та Маковея (пор. із віршем останнього «Воскресення» з забороненої в СРСР збірки «Подорож до Києва»). Взагалі дія народної творчості на тонкого лірика з подільської землі виявилась у тому, що на підставі усталених мотивів і образів він здебільшого творив нову цілісну високоестетичну якість. А якщо спостерегти синхронну трансформацію жанру казки в творчості письменника, доходиш висновку: Грановський рухався від камерних опрацювань популярної літературної форми (казка «Лілея», присвячена коханій О.Файницькій) до надання йому громадських інтенцій у вже згаданій «Казці». При цьому митець не зрікався артистичного естетизму, як в оповіданні-казці «Біла лілея», плідно символізував у душі поезії того часу. Наприклад, буревій із його «Казки» споріднений не тільки з фольклорним значенням образу, а й із його опрацюванням М.Старицьким, П.Тичиною, Т.Романченком. Узагалі він був відкритим до експериментального пошуку форм художньої виразності, що підтвердилося, наприклад, різностопністю таких рядків «Казки», як «Стій, Буревій!» і наступних, інкантаційністю поезії «Тихесенько туга співає...», дещо наближеної до Тичинівських гемістихів.

Творчим задумом лірика, внутрішніми можливостями теми диктувалася інтенсивність фольклоризму комплексного спілкування з уснопоетичною творчістю Будякових «Пісні колискової» і «На новий рік». Так, його колискова порівняно з «Над колискою» Чупринки, більш ліричною, та далі відстаючою від протомотивів, значно насиченіша родинно-побутовими й соціальними реаліями. Ритмічної стійкості й автентичності надала материнській пісні система приспівів («Люлі, люлі, люлечки, Шовковії вервечки»*, «А дитині калачі, А котові дулі»). Пісня-скарга на тяжку долю відбила стан самої «виконавиці», настільки пригніченої, що вона між іншим виспівала й таке нечуване для традиційних текстів бажання: «Хоч би Бог тебе прибрав,— Розв'язав би руки!..». Як бачимо, Будяк відмовився від заколисної ідилії задля максималізму емоційних реакцій на становище людини і народу.

Ол.Неприцький-Грановський же, витворюючи власний літературний інваріант жанру, поєднав фольклорне (форма колискової «А-а, а-а, люлі, туго, моя туго») з індивідуальними модерністськими засобами. Його пісня не тільки генералізувала сумовитий настрій, а й йому на противагу імперативно окреслили для українського загалу громадську перспективу («як час настане, щоби всі бадьоро Замість туги пісню грізну голосили!»). В новій версії «Пісня-колисанка» лірик утілює власне бачення новочасної колискової. Він тут ближчий не до Будяка — до Чупринки, поставивши за мету розвинути закладені в жанрі ліричні можливості, акцентувати ніжність материнського почуття. Водночас привертає увагу ідейно-художню концептуальність образу пісні, синонімічного часто до поняття «творчість»: згідно «Намистечка сліз», пісня не має бути плаксивою. Навпаки, вона повинна стати запорукою того, що «горе минеться в рідному краю!» («Співай, коли пісня...»). Тож громадські «виходи» й енергійні інтонації Ол.Неприцького-Грановського урізноманітнюють індивідуальні «хатянські» підходи до фольклору.

Виокремлюючи специфічні його риси, можна зауважити: для багатого «обробленими відтінками настроїв» (Ю. Будяк) Чупринки прикметні твори типу «Казки» чи «Відуна» з книжки «Ураган». Складаючи основу його оригінального мислення, вони імпонують, за словами з передмови О. Коваленка, «жадобою щастя, жадобою краси, жадобою таємничих переживань». Міфопоетично сприйняті таємниці світу (зростання пахучих трав у темні ночі, пробудження чарівних вод «русалками кучерявими») підлягли прагненню ліричного героя, цього нового Демона, виявити їх, закриті від люду, змінити зло на добро. Фольклор пом'якшив взаємодію залишків літературного «народництва» й індивідуалістської концепції люднини-«комашини». «Казка» нагадує слова Шаповала про те, що Чупринка не дбає про зв'язок із конкретним життям. Але розроблений мотив подорожування могутнього короля на чарівному коні з метою зазначити для піших сліди «В царство казки, в царство вроди» говорять про гуманність лірика, символізування якого було переважно енергійним і бадьорим, без девальвування образів.

Свідомий українець, О.Неприцький-Грановський у порятунку від «недремної» жандармської уваги хотів якийсь час перебути у США. Вдалося виїхати туди перед першою світовою війною, а потім він уже був змушений залишитися в екзилі. У вільному світі став ученим-біологом світової слави, визначним громадським діячем, навіть відомим писанкарем. Уже у 50-ті рр. він повернувся до поетичної творчості. Обсервація океанської стихії Атлантику дорогою у вигнання подекуди викликала в його книжці «Акорди» (К., 1914) філософський вигин думки: «Якби мій народ учився в моря — Він рабом би не zostався»¹¹⁵. Мислячи міфологічно, поет проте не наслідував своїх попередників-мариністів Лесю Українку й Олександра Олеся. Бо порівняв він хвилі не з nereїдами, як

* Пор.: «А ну, коте, люлечки, Шовковії вервечки!..». — Ходить сонко по вулиці // Українські народні колискові пісні. — К., 1988. — С. 79.

Леся Українка, і не з божевільними вакханками чи русалками в «розмережаній сорочці», як Олесь. Грановський, імовірно, мнемонічно видобув із джерел пам'яті й образних механізмів уяви бачені на леліянній ним і в прекрасній американській далечині «малій батьківщині» етнографічні картини. Маємо на увазі гагілчані розігри сільської молоді рідних Бережців на Крем'яниччині. Молодий письменник зумів віднайти оригінальний, і, що не менш важливо, національно виразний етнографічний троп — додатковий предмет порівняння. До того ж він діалектно озвучений: хвилі в лірика «Вигинаються звабливо, Мов дівчата вередливо Перед хлопцем в час веснянки — «а-ну, борше, дожени!». Художницький зір поета, його багата асоціативна уява зафіксувала подібність мережаних сорочок дівчат, уявлених русалками, — запіненим хвилям. Навіть на ліричному небі поета «легкі хмари Орнаменти вишивають». Такою є влада народної творчості над українською духовою людиною з поетичною душею. З мінливим морем порівнюється мариністом жіноча вірність у паралелізмі фольклорного походження. Тут варто сказати вже не про мінливе, а про постійне, внесене щедрим життям: вірна дружина-англійка Ірена завдяки чоловікові прилучилася до української традиції, навіть писала про неї по-англійськи¹¹⁶. Вся ж родина Неприцьких-Грановських завдяки енергійному чоловіку і батькові була популяризатором українського народного одягу й мистецтва в США.

М. Шаповал у вірші мовно-народнопоетичної орнаментики «Хвилі» засоціював із їх невпинною зміною взаємини між людьми, самотніми й у гурті. Ввіч тут ідеться не про філософську самотність гордих і високих душ, а про інших людей. Не тих, що «переросли» юрбу, а тих, що «не доросли» до неї, за словами П. Богацького в рецензії на збірку Шаповала «Самотність». Байдужа до чужих печалей попередня хвиля з її відмовою побрататися з наступною сприймається втіленням «маленьких, безсиливих людей» лише хвилинного щастя. В книжці лірики «Сни віри» Шаповал розкрився не тільки як поет із нахилом до філософізму, але й як майстер елегантного відтворення психічних станів за допомогою фольклорних навіянь (внутрішньо спорідненим є показ зародження почуття в його вірші «Спека» — та в поемі «Ізольда Білорука» Лесі Українки, опосередковуючій перекази кельтсько-бретонського фольклору), також як творець невживаних доти рим.

На сюжети з історії

Українські новітні автори, зокрема «хатяни», продовжили властиву І.Франкові, Олені Пчілці, М.Старицькому тенденцію пов'язання «минуле — сучасне». Спільними зусиллями генерацій долалася романтична узагальненість образу України. Родові риси її синів-козаків почали поступатись як ідеологізованим їх осмисленням, так і індивідуально-психологічній конкретиці характеру. Розвиток літературного історизму цікаво показують три поетичні твори зламу століть про славетного Байду — В. Масляка, С. Черкасенка і Г. Чупринки. Розгляд їх на тлі відомої народної пісні та в зв'язку зі статтею М. Грушевського «Байда-Вишневецький в поезії й історії» (1909) дозволяє простежити ідейні й стильові тенденції спізнитого романтизму і модернізму. Інспірований національно-визвольними змаганнями України інтерес до Байди привернула насамперед його героїчна смерть «як образ побіди ідеально настроєного духу над грубою фізичною силою, символ безсильності хижого бісурманського світу побідити морально світ український, взагалі християнський» (М. Грушевський). Вона й стала предметом «легенди поетичного оброблювання» у фольклорі та літературі (пізніше).

Фабульна основа поеми «Байда» В. Масляка розгортається у згоді з «сюжетом народної пісні про Байду» (А. Каспрук), зокрема її варіанту, записаного в Галичині в середині минулого століття. Водночас твір набув значення маніфестації українськості козацького духу. Твердження А. Каспрука справедливе лише щодо другої частини поеми, бо перша в романтичному тоні з впливами стилістики «Гамалії» Шевченка відтворила історичні події облоги козаками Ясс. Автор, як і в поемі того ж 1887 р. «Похід

Наливайка», не надто оригінальний. Він культивує стереотипні прийоми фольклору (віщування птаством, «ворон-коником» невдачі героя в поході), поезику народного примітиву. Та є в Масляковій поемі мальовничі описи історичного колориту, зручність коломиїкового вірша, драматизм двох життєвих смуг Байди — здобування престолу молдовських господарів та ув'язнення в «неволі, у тяженькій, у турецькій». Динамічний розвиток подій — той самий, що й у пісні. Байда опиняється на гаку (правда, за рішенням дивану), просить лук і стріли каленії. Тут мотивування автора більш реалістичне, пов'язане з культом зброї (намір із нею попрощатися), а не таке хитро-наївне, як у пісні (з полюванням на «голубочків для царівночки»). Відповідно до канонів романтичної естетики, кульмінації поеми передують розбурханість стихії — «Босфор запінився». Це провіщає подальші грізні події: «Від першої стріли Байди Султан повалився; Від другої султаниця Навіки омліла, Від третьої доч султанська Згасла, заніміла». Оригінальна Маслякова постпозиція, порівняно з піснею «В Цареграді на риночку», розширила патріотичне навантаження образу незламним психологічним станом героя, який «полицарськи з смертю помирився». Поема Масляка цікава не так із боку художнього чи психологічного (фольклорні смисл-кліше не сприяли індивідуалізації), а як намагання національно-патріотичного опрацювання теми в напрямі продовження Кулішевої традиції бачити в герої «щось більше, ніж звичайного авантюриста, шляхетно-козацького паливоду, яким представлявся він іншим» (М. Грушевський).

Вірш С. Черкасенка «Козак Байда» — один із творів боротьби 1918—1920 рр., коли героями поета ставали безіменні, але єдині у визвольному пориві козаки, гетьмани, повстанці, а також славні лицарі Байда, Залізняк, Гонта. Головний персонаж твору поданий як засновник Січі, охоронець не лише придніпровського «степу безкрайого та блакиті». Серцевина твору — вираз енергійного почуття патріота, котрий не мислить себе поза рідним краєм. Адресована джурі репліка нового Антея «В неозорих цих степах Набираюся я сили» набуває пафосно-громадянського самовиразу оборонця рідної землі. Вперше відчутні тут навіяння пісенної стилістики поширюються в розвитку мотиву: герой укладає побратимство з «Дніпром-батеньком» для пильного сторожування безпеки України, зокрема зі збудованої з цією метою Запорозької матері-Січі. В текст уведено пісенні ремінісценції, зокрема присутні в самого тільки Черкасенка «гуляцькі» («Ой п'є Байда...»). Та в цілому поет задає риторичними засобами характер нескореного патріота. Внаслідок цього не виникає потреба у психологічному складному просторі, де герой розкрився б повніше й у динаміці душевних переживань.

Козацького роду і сам козак Богданівського полку, Чупринка при творенні поеми «Байда» не потребував відходити від естетичної засади «хатян» про визволення індивідуальності. Адже такою особистістю був сам його герой, який визволився з полону ціною самоофіри і піднявся морально над юрбою ворогів. Інша річ, що фольклорне першоджерело не сприяло настанові на глибше розкриття людини як самодостатнього багатовимірного світу, до чого прагнули «хатяни». Бо в межах усталеної теми й заданих психологічних мотивів вибору (завжди обов'язок патріота, служіння Україні як ідеї, символу) не можна було вповні досягнути внутрішніх ліризму й експресії. Чупринка використав можливість поєднання реалістичної інтерпретації мотиву з його символізацією сповна. Його гордий старий князь-отаман зводить рахунки з життям і ворогами, посилаючи стрілу. Вона похитнулася в скривавлених руках і в султана не вцілила. Та це не дегероїзація: тимчасова поразка неоромантичного героя стала джерелом його остаточної моральної перемоги. Байда поданий скупю, але виразно: через опосередковану характеристику султана «від супротивного» («скатуйте розбишаку»), деталі видимого почуття (іскри в грізному погляді), характеристичні вчинки. Не видається все ж невдалим, як пише М. Грушевський¹¹⁷, фінал поеми. В ньому турки з острахом поглядають у ту сторону, що зродила козака.

Українські поети дали власні варіації сюжету, акцентували вірність батьківщині, героїчну зневагу смерті. При цьому розвинули актуальний ідейний підклад (Масляк), наповнили ідеальний лицарський образ реальним змістом і створили новий міф про край героїв (Чупринка), пов'язали алюзійно порив Байди з національно-визвольною боротьбою України ХХ століття (Черкасенко). Останній зробив також крок у напрямку пов'язання Байди як спадкоємця традицій князівсько-дружинної України з Байдою-будівничим Січі.

Вміння не лише літературно опрацювати народні джерела, але й відтворити їх в істинно народному дусі показує поема Ю. Будяка, видана до п'ятдесятиліття скасування кріпацтва,— «Пан Базалей». Як зауважив у примітці сам автор, «розказана тут подія трапилась на Полтавщині перед «волею» і цілком правдива: розказав її мені років сім назад один з учасників. Я тоді її записав, а трохи згодом, нічого не змінюючи, переложив на вірші»¹¹⁸. Ця настанова на точне репродукування почутого привела до відмови від перекроєння і шліфування фольклорної розповіді. Порівняно з опублікованою «Киевской стариной» (1885.— Кн. XI.— С. 55—56) піснею турбаївського селянина «Задумали Базилевці» поема про їхнього, певне, нащадка Базалея (Базалевського) закросена ширше. Затриманою експозицією в ній є ліро-драматична розповідь про нелюдську жорстокість пана, який перед волею захотів, щоб вона стікла кров'ю катованих мужиків. Не пісенна, а така ж експресивна розмовна стилістика народної прози притаманна кульмінації (покарання пана месниками-селянами). Дотримуючися джерела, Будяк уникнув навіть спокуси вживання традиційної метафори (вжита в баладі «Пан Шульпіка» Костомарова) — «кривавої стежки» за паном. Тож поема «Пан Базалей» — зразок рідкісного в «хатян» твору на народно-розповідний сюжет, оформленого в ритми і метр.

Самовродний Будяк розкрився реалістично-натуралістичним письмом збірки «Етюди», за публікацією яких «Літературно-науковий вісник» було оштрафовано. Цей триптих (опубліковано диптих, але в примірнику «Бурунів», подарованому Всенародній бібліотеці України*, поет власноруч дописав заключну частину) можна кваліфікувати як літературно-фольклорний витвір. Адже засновано його на народній розповідній прозі про жахливі наслідки голоду на селі та переселення в Сибір а чи й далі. Кореспондуючися з народолобним уболінням Б. Грінченка, автор до подробиць відтворює жаскі малюнки тогочасного лиха. Голодні свині з'їдають живцем «батьків голодних десятого сина». Від голоду й холоду в хатині вимерла вся родина і навіть її наймення зникло. Не менш сильного емоційного впливу Будяк досягає фактурою життєвого матеріалу про переселення в Сибір, що відтворює трагедію українців за царату (рукописний допис).

Поскілки Ол.Неприцький-Грановський одним із зовсім небагатьох із числа «хатян» опинився в державі, котра не нищила своїх високоталановитих громадян, а, навпаки, давала їм змогу всіляко розвиватися, спокусливо взяти його долю за певну модель для таких побратимів із «Української хати», як Чупринка чи Будяк. Іншими словами, «переочити» його творчу біографію під умовним кутом зору, як би могла розвиватися «відфольклорна» поезія цих двох репресованих авторів за цілком інших, сприятливих обставин. Скажімо, американська «колія» творчості Ол.Неприцького-Грановського цікава вивершенням у традиційних контурах образу українського села. Ще в «Намистечку сліз» воно постало в стабільних поетичних реаліях квітучих черешень, антропоморфних верб і срібних тополь, задумливого гаю, шумлявих лотоків край села, у «відшевченківському» контрасті «краса землі» — «муки людей», а ще в оригінальних тропях, як-от «білолиці хатки» («Розпука»: перенесення епітета, ймовірно, тут на основі пісні «Гандзя»). В США лірик ностальгійно розбудував спогадувану народно-релігійну обрядовість із святкових станів села. Мова про такі урочо-піднесені твори, як «Свят-вечір», «Христос родився», «У різдвяну ніч» і «Великдень», — виповіді патріотичної пам'яті про землю батьків, що, помереживши папір, хоч трохи приглушила біль втрати України. Відзначимо тематично-

* Зберігається в загальному фонді ЦНБ(!), шифр Аи 813.

мотивне й образне розширення «пізньої» (50–60-х рр.) поетової музи за рахунок уведення історичної сюжетики (легенди з «дороксолянських» днів і козацьких часів у державницькому опрацюванні книжки «Сни зруйнованого замку»; мотив змієборства св.Юрія в збірці «Іскри віри»; унікальні «індіянські» вірші – зустріч із фольклором американських автохтонів різних племен, що показала відсутність у лірика-патріота герметичної замкнутості до всього інонаціонального). Хоча б згадаємо рідкісну форму поезії-народного зільника («Чудодійні квіти»), далекі відгомони косарських пісень («Літні пастелі», покладені на музику Р.Придаткевичем, можуть витримати порівняння з «Косарями» Я.Щоголева чи «Косять коси...» Олександра Олеся). Вартий окремої уваги масштабний символ Золотих Воріт. Цей черговий вияв мистецького спілкування збратаних колишніх «молодомузців» і «хатян» почерез простір і час опрацьований у антибільшовицькому дусі, як і В.Пачовським. Предметом докладного дослідження цілком можуть бути й архаїзовано-казкові пейзажі збірки «Осінні узорі», західноукраїнська образність «Підкарпатських лун», «танцювальні ритми» (Г.Черінь) і пісенні розміри «Коломийки». Відчуття «неповторного аромату Рідного Краю» (П.Одарченко) наснажило не тільки письменницьку працю Ол.Неприцького-Грановського, а й його фольклористичні акції (зокрема, передмову до пареміографічного збірника П.Шайди), теоретичні міркування про народне мистецтво. Багатогранно обдарований, він вправно грав на бандурі, залишив графічні роботи, був організатором етнографічно-мистецьких виставок у США та експозицій писанок.

Таким чином, «хатяни» (з цим поняттям треба диференціювати ширше — автура і поезія «Української хати», бо в журналі друкувались і формально не «хатяни» І. Липа, О. Романова, Олександр Олесь, юний М. Рильський та ін.), хоча здекларували вустами М. Шаповала розрив із традицією попередньої літератури, та до фольклорних навіянь були відкритими. Навіть друкували в числах за 1909 р. статтю майбутнього видатного українознавця Зенона Кузеля «Про потребу і техніку збирання етнографічних матеріалів». Значуще місце в епічному й ліричному набуткові «хатян» належить трансформаціям уснопоетичної творчості, оволодінням її можливостями при власному естетичному будівництві, використанні її як основи для виразу власних філософських концепцій. Масація Б. Рубчак, який тлумачить доробок українських модерністів як вияв піонерного «будування шляхів і відкривання вікон»¹¹⁹. Адже це чи не вперше в українській новій і новітній літературі було підкреслено: письменник є насамперед творчою особистістю, а писання — естетичним феноменом.

ПЕРЕЛОМЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ В РОЗМАЇТІХ

НАПРЯМАХ І СТИЛЯХ ПОЕЗІЇ 10-Х РР. ХХ ст.

Розвиток української літератури в добу від «Української хати» до «Музагету» не дав нової суцільності естетики. Провідним гаслом залишався символізм, імпресіонізм, а також авангардизм; на українському ґрунті дали певний ужинок акмеїзм і футуризм (зокрема й «відфольклорний»). Естетика різних напрямів диктувала неоднакове ставлення до народнопоетичних моделей, але репутація здатної до універсального резонування народної культури залишалася високою. На практиці ж спілкування з фольклором у стилістично неоформлених системах (у творах раннього періоду чи в «менших поетів») нерідко призводило до знеособлення, нівелювання індивідуального голосу.

Від неонародництва до акмеїзму

Вищесказане не стосується тонкого лірика **Миколи Філянського**, обдарованого маляра й поета-символіста **Михайла Жука**, літератора з Канева **Олекси Варавви** (псевдонім – О.Кобець) і самоука з Полтавщини **Миколи Коваленка**. Цікаво, що з

модернішими успішно співіснували усталені «народницькі» теми й способи поетичного малювання. Так, «Ковалева пісня» ще одного художника й поета Н. Онацького в згоді з народними етикою та мораллю піднесла потребу праці, гуртового кування і добування долі. Алегоричного значення набув позитивний герой вірша, молоденький коваль, який втілює ідеал, близький до Франкового («У долині село лежить»).

Філянський, суголосний Щоголіву романтичністю і поетизацією національної природи до рідкісних рослин включно, витворював поетику українських акмеїзму й неobaroco, готував ґрунт для діяльності неокласиків. Поезія Філянського виявила широке та драматичне резонування народної пісенності, зокрема наскрізного образу народної пісні. Поряд із уживанням його як синонімічного до поняття творчості, що стало вже загальним місцем української літератури, автор із болем констатував: «Ми пісні рідної не зберегли в свій час»¹²⁰. Він не сприйняв перенесення на «базар кону» плиткі псевдонародні чи неглибокі фольклорні «жарти та кохання, Зразки нікчемнії забутого убрання,... Горілку, мед, гопак та сині шаровари». Довголітнє — з 1906 до 1917 р.— перебування на Уралі зумовило рецепцію образу, що не має аналогій: автор проклинає час, коли ще над колискою почув перше слово забутої рідної пісні, бо ж із «дїброви рідної луни я не діждав». Та цей експресивний акорд згладило висловлене при кінці бажання знову почути це слово, «рель і ніжних кобз ридання» на батьківщині в останню годину.

Творче контактування Філянського-лірика велося в основному зі світом народної пісенності й казкарства. Виявлялося воно в таких формах, як стилізація, доведена до високого рівня майстерності («За садом, садом...», «Версеусе»); розвиток фольклорних мотто («Чом та вчора не виходила?», «Подем, подем та долиною...»); індивідуальна емоційно-естетична трансформація пісенних прототипів («Піду я сам собі долиною та гаєм...», «Купала на Йвана»). В процесі підпорядкування фольклорного світосприймання індивідуальному образному мисленню витворилася нова художня структура, в котрій подекуди фольклорні компоненти залишені на поверхні («І сад зацвів «вишневий»...).

Ближчу (Шевченко, Щоголів) чи дальшу (поезія бароко, улюбленого Філянським, де є жанровий підвид вірша-пісні, добре розроблена тема чужини) закоріненість у літературній традиції мають твори першої названої групи — «артистично вишукані» (В. Шевчук). Ось «За садом, садом»: відомий із поетики фольклору та давньої літератури синтаксичний паралелізм з його підкресленням стану людини, в даному разі неньки; народні образи (в тому числі символи) й саме поєднання уявлень здобули нове життя в новому артистичному контексті; своєрідне сполучення риснароднопісенної метрики (двоколінна десятискладовість) і книжної; максимальна сегментація строфи і рядка, система лексичних повторів, що дають особливий ритм,—усе це характерні прикмети тексту. Так Філянський, не наслідуючи народну пісенність, з немалою майстерністю її стилізував.

Від фольклорних першовзорів далеко відстояла присвячена Твердохлібові (як авторові гарної «Колисанки») оригінальна колискова Філянського «Версеусе». З народними прототипами її еднав заспів «Спи, голубко» та коштовні предмети побуту, належні дитині частіше лише в співі матері. Наш поет пішов далі — до казкової романтизації:

<i>І розкину понад ліжком</i>	<i>Буде ретязь золотая</i>
<i>Килим з оксамиту,</i>	<i>Стан твій поясати</i>
<i>І обциплю твої ніжки</i>	<i>Як царівна молодая,</i>
<i>Пишним самоцвітом.</i>	<i>Будеш ти лежати!</i>

У таких же естетично привабливих формах розкрита самовідданість і величність материнського почуття, казкова умовність якого — самотутня.

Така цікава форма спілкування, як мотто, в Філянського представлена найчастіше одним лише фольклорним реченням без вказівки на джерело цитації. Мотто є моментом

або відліку власного підхоплення теми («Чом ти вчора...»), або розвитку свого мотиву, але внутрішньо спорідненого з заданим («Не сумуй, що пісня з долу...»). В першому випадку лірик оригінально поширив мотив народної поезії кохання (пісень «Зеленая та ліщинонька», «Ой ти дівчино») в межах індивідуальної структури. В другому, відштовхуючись від зачину петрівчаної пісні «Та вже тая петрівочка настає, Половина літечка минає...», аргументував рідними народній свідомості реаліями філософську думку про неможливість вступити в ту саму течію вдруге. Третій із грона цих пісенних віршів, «Подем, подем...» розпочинають слова «Додому прийшла, Гірко плакала...» з пісні Хазяйки (другий акт «Назара Стодолі»). Поет розгорнув їх у картину зустрічі, гідну пензля Трутовського. Передача виражальної функції від дівчини до парубка й навпаки, типово народний спосіб відтворення стосунків («Ой чи день, чи ніч, чи годинонька — І зосталась я без калиноньки... Він за човник, за веселечко — Прощай, мила, прощай, сердечко...») утворили ліричне оформлення ніжної і водночас драматичної поезії.

Те, як «відфольклорне» ставало індивідуальним набутком автора, співдіяло з плином невеселих авторових рефлексій, показують вірші Філянського «Піду я сам собі долиною та гаєм...» і «Купала на Йвана». Наприклад, у традиційному романтичною темою творі купальський мотив присутній як багатосполучнкова ретроспекція в давні минулі дні й ночі. Фольклорно-етнографічні реалії (пісні, юнацькі танки тощо) включені поетом в опозицію «ясна давнина — теперішнє сумне Купала». В межах її дії втрачається поезія народного міфу: «Русалка берег свій давним-давно забула, І папороть в гаю навіки одцвіла...». Сум ліричного оповідача генералізовано в обрамлюючому терцеті з виразно настроєвим образом голодного пугача. Він тут єдиний символічний представник природи, що мала б, відповідно до народних уявлень, не відцвітати, як папороть, а, навпаки, розцвітати в купальську ніч. Отже, «прописавши» в минулому життєрадісні барви свята, фольклору купальського циклу, Філянський, подібно до К. Фофанова («Папоротник»), акцентував крах життєвих надій людини.

Частковіші випадки творчих зустрічей Філянського з фольклором теж показують, як лірик самовдосконалювався. В значних творах збірок «Лірика» (1906) і «Calendarium» (1911) рефлексія на стику «книжної» і народної поезії оформлювалася в майстерних і свіжих деталях. Майже топографічну конкретику вірша «Червоним золотом діброва убиралась...», що так артистично виразно втілив мотив народної лірики прощання з материзною, змінила евфонія акмеїстського «Інею» — не туманно-беззмістовного, а багатозначного в персоніфікації «саг ясних, саг білих». Із полісемантики образу в поезії Філянського увагу Вал.Шевчука слушно привернув персонаж пантеону скандинавської міфології — такою навіювальною силою наділено богинь оповідань, переказів, казок. Привертає увагу в «лютневому» вірші й неабияка вправність: співність алітерацій, пластичність ритміки і мелодики шумки, фольклорна сегментація рядка.

Естетизація явищ природи чи, в окремих випадках, пов'язаних із ними відчуттів заснована в «липневому» циклі календаріуму на відштовхуванні від народнопоетичної символіки квітів і дерев. У кількох випадках назване джерело так чи так присутнє. Рудиментарно в «Барвінкові», де заростання стежки, непотрібність вінків і самих квітів пов'язується. гадаємо, все ж не з єднанням із тими, хто відійшов від нас (прочитання Вал. Шевчука), а з трагедією втрати кохання (бо барвінок, за Костомаровим,— символ кохання). В «Калині» окреслюється тривалість її пісенного існування. В інших випадках («Дуб», «Осокор», «Явір») спрацьовує принцип розгортання уособлень. У останньому з названих творів, наприклад, на основі згущення реального, а не символічного плану. Отже, з метафоричним значенням явора як відповідника молодого козака (за М. Дикаревим) можуть асоціюватися хіба одна-дві характеристики («хист високий», незнання «нудьги-неволі»). Так фольклорний образ, відходячи від традиційно-народного сенсу, став формальним мистецьким знаком, що тільки натякає на традицію.

Взагалі в більшості творів Філянського присутня його багатогранна непересічна особистість природознавця, дослідника української культури і спадщини. Глибокий внутрішній світ поетового «я» зумовлював характерний дистанційований тип творення, коли лірична емоція не безпосередня, а вже відстояна. Якщо зіставити коломийку «Калина» Філянського з однотемними віршами («Моя пісня» М. Бачинського, «З-під калини в темну воду...» М. Вдовиченка, «Калина» П. Ковальчука, «Калина» С. Мартоса, «На могилі там калина...» М. Мочарського, не беручи більш відомих), виявляється ряд відмінностей. По-перше, в поезії Філянського живе дух віршової мініатюри, лаконізм чотиривірша хорейної каденції, тобто коломийки. Така ж форма в Мартоса (збірка «Думи і пісні сліпого») — розтягнута, з часовими зміщеннями. По-друге, Філянський відмовився від уже стереотипної сентиментальності мотиву нещасливого кохання, відтак і від серцевинних значень образу-символу народної поезії. Калина в нього вже не уособлює дівчину, жіночність, матір, врешті любов (якщо посаджена на могилі), а є емблемою самої української народної пісні. В цьому контексті образ прилягає до більш периферійного в фольклорі значення духовної краси. По-третє, навіть обравши форму коломийки, Філянський відчуває себе вільним від її приписів, за якими перший «стих» є порівнянням, а другий — самою суттю пісні. Він дав цю суть уже в початковому рядку.

1918 р. часопис «Шлях» надрукував алегорію Філянського «На весіллі». Моторошний образ прогностичної остороги — співу двох кобзарів над горою трун... посеред весілля — є реакцією індивідуальної художньої свідомості на драматичні українські події. Твір підтвердив: ідейним стрижнем фольклоризму поета є його «тяжкий жаль» за долю рідних ланів, пісенних верб і яворів, весняного рясту. Ясність природи глибоко відтінила «чужинний» на рідній землі стан ліричного героя та його народу, переданий у переспіві «Ластівка» (з Беранже), насиченому відображеннями тюремного фольклору.

Чи не найбільш символістськими для свого часу й української лірики були твори М. Жука. В збірці 1912 р. «Співи землі» поет перед Тичиною впровадив форму монологу-саморозкриття природних явищ — вітру, вогню, паморозі — та земних об'єктів (дорога). Цей прийом у традиціях фольклору, хоча часто культивований, але поетично розмаїтий («Я дорога людини, дорога сумна... Я блукаю од хати до хати; Я вічно сувора, я вічно страшна, Я вмю чудово брехати»¹²¹). Останній рядок — уже поетична суцільність дещо іншого, ніж у «молодомузців», типу: однозначному дешифруванню, переведенню в систему звичайної мови він не підлягає. Водночас є в Жука традиційні підходи до моделей («Пісня»), в поезиці — казковий компонент («Казка»).

Вийшла з-під його пера й «дуже гарна», як написано в анонсі торонтської «Просвіти», віршова казка «Ох» (1908). Це обробка відомого фольклорного сюжету, в якій автор імітував традиційну розповідну манеру, перевтілюючись в бувалого казкаря. Романтично-критичний зачин (колись, мовляв, у Бога просили кресало, люльку і коня та «обстругували» голови ворогам, а тепер моління одне — про «упокой») пов'язав фабулу зі злобою дня. Повертаючи виклад у традиційні береги, Жук одразу дав відповідний казковому портрет лісового діда, окреслив перипетії сюжету («Як він хрещений люд морочив, Як обернувся у купця, Що не впізнаєш і з лиця»). Отже, обрано інтенсивний тип сюжету й ту іпостась із казок про Оха, де він не чорт або чорнокнижник, а пан-чародій. По-казковому некваплива розповідь про тяжке життя-буття селянської родини передала нарративну манеру народної простомовної стихії. Водночас, відповідно до законів жанру, селянське життя «очуднене»: думка казкаря, виходячи з конкретних реалій, не заглиблюється в причини бідкування селянства. Та й зовнішні обставини родинного життя підпорядковані казковості дії. Так, після фольклорно-символічного потрійного «драла» сина з науки в шевця, кравця і коваля було вирішено повести лінюха в найми в «інше царство, В якесь далеке господарство, Бо так, то годі в світі жити».

Прямий зв'язок із фольклором простежується на рівні прийомів розповіді («Чи довго йшли...») і форм вислову, образності, а також сюжеттворення. Тотожними казковим є

основні вузли розповіді: виклик Оха; перебування парубка на тому світі й намагання його визволити; продаж перетвореного Максима; чарівні змагання його з Охом; навіть до подробиці — домінуючого в підземному царстві зеленого кольору. До речі, тут автор виявив чималу майстерність народної колористики («зелена, мов горох» хатина Оха; жінка, дітки барвою, «мов молоденькі огірки»; наймички-мавки «неначе рута зелененькі»). В казці є також властиве тогочасній поезії змішування реалій українського та західноєвропейського фольклору, контамінація різних мотивів (образ «зцілющої води», діалог окуня й щуки). Заслугове на увагу й сама специфічність героя. Асоційований одразу з казковим прообразом «дурня-ліноха», він чарами Оха (через потрійне спалення) став жвавим і моторним красенем, «що ані в казці розказать...». Казкове набуття героєм винахідливості й умілої вможливило традиційно щасливу розв'язку, щедро обставлену індивідуальними варіаціями весільних формул («І я там був... вино там пив... А хоч у рот і не попало, То се вже так пиши — «пропало»). Перед нами, отже, витримана в народному дусі поетична інтерпретація джерела, позначена колоритністю й виразністю фольклорного слова, гармоніюючих із ним авторських відступів (наприклад, про біду й щастя). Отже, внесок М.Жука в освоєння поезією народних джерел досить помітний.

О.Кобець (Варавва), побачивши світ на сливе сільській околиці Канева під назвою Сельце в родині хліборобів на чужій землі, зростав у кліматі фольклоризму. В емоційний світ підлітка входили народний розповідний епос (власні жаскі враження від дідових бувальщин про війну з турком відтворено в меморативній поезії «Було колись на баштані...»); пласт фольклору про Чернечу гору та того, хто на ній спочиває, відлунув у прозовому, поетичних і драматичному творах, став об'єктом вивчення у студії «Тарас Григорович Шевченко (народність у творчості поета і культ його в народі)»; місцеві перекази, один із яких опосередковано в оповіданні «Коли задзвонить Великий Дзвін»; календарно-обрядова й інша традиційна пісенність, образи казково-легендної прози українців і маршові новотвори доби змагань за волю. Тож не дивно, що фольклорний компонент став складником образного синтезу початкуючого автора вже в першій його збірці «Ряст» (Канів, 1913). Заголовний образ цієї книжки засновано на самостійній асиміляції шевченківського образу народнопоетичного походження. Символічне значення метафоричного образу рясту та пов'язаних із ним настроїв і станів, попри модерно-песимістичний характер опрацювання протомотивів, зберегло фольклорне семантичне ядро — значення життя і відродження. Генеалогію власної «пісні»-творчості молодий поет, асоціюючи її з народною, вивів із журби і людської недолі, проте й живлющих надій («До поета» й ін.). Вони пов'язувалися ліриком із притаманним і народнопоетичній свідомості культом весни, ясного сонечка в душі й над кожним краєм на протигагу чорним хмарам над ним.

Поетика збірки, позначена природною дифузією літературних і фольклорних поетизмів, розвивала на основі останніх масштабні алегорії (Вдовиці-України), політичні символи (пригноблений, котрий неодмінно встане та порве кайдани вікові, кореспондує з центральним персонажем поетичної «Казки про велета» Лесі Українки) й естетичні конотації.—Як чарівну казку атрибутовано відповідні мотиви й образи епосу й драми письменниці в вірші-відгукові на її смерть. О.Кобець у першій книжці також органічно користувався уснопоетичними засобами, скажімо, звертання до буйного вітру («На могилі Т.Г.Шевченка»), традиційною вимовною образністю («Як вітри затужать, мов сироти діти...»).

Молодий і хворий, неосвічений поет-самоук М. Коваленко приніс в українську поезію, поряд із клішованими сентиментальними мотивами, вражаючі натуралістичною силою сцени сільського життя, зболене заперечення закостенілих звичаїв і забобонів (збірка «Під хрестом життя».— К., 1910). Питома народність лірика вповні виявилася в сюжетних «піснях» і «думах» про долю жінки-матері, неволю зжовклих дівчат-швачок чи найманих робітниць («В тісної баби мов гуляють»). Отже, дебютант одразу вийшов на

болючі від Шевченка до Косинки теми нашого письменства, реалізував їх по-своєму. Світоглядні переконання героя «страшної і надзвичайно цікавої» (М. Сріблянський) збірки розкриваються в категоричному неприйнятті відбитої й у фольклорі філософії матері й «юрби» (законів «не ламать, Так щоб людям догодити»). Тут немає індивідуалізму, бо вільна думка вела героя до усвідомлення необхідності нести в темні маси «промінь кращого життя», не перешкоджала толерантності до старих законів «низькоокої» матері. Свідомість ліричного суб'єкта звільнена й від впливу «казок старосвітських» старих людей про вихід мерців із могили». В поезії «Цвинтар» маємо моторошне зближення: «смертенна тиша» опівнічного кладовища і став українського села. В іншому випадку цей стан асоційований із подібним до «Вія» нашестям нечисті, кола «відьми, потерчата та злі опирі» спускалися на хатки, закривали собою вікна, «щоб довше ще люди у темряві спали». Далеке від ідеалізації й ставлення героя до соціальних взаємин у громаді, визначене по-фольклорному афористично («Гроші — всьому голова»). Воно зумовило появу викривальних ноток. Коваленко також зробив крок до новітньої поезики («Нічка вродлива...») у галузі пейзажної інтимної лірики. Зображуючи любовну зустріч, автор подав у місячному світлі «тілесне», але не містично-трансцендентне.

Художнє зростання О.Кобця (Варавви) в роки першої світової війни та Національної революції задемонстрували збірки «Під небом чужим» (Львів, 1917; К., 1919; вірші друкувались і в перекладі російською, чеською мовами) та «3 великих днів» (Відень, 1917), а також твори, друковані в пресі Союзу визволення України. Реакції індивідуальної художньої свідомості на пережите у війську та в полоні (зокрема, у Фрайштадтському таборі для українських полонених із царської армії) нерідко були споєними з уснопоетичним способом виразу думки. Кобців фольклоризм, досі не досліджений, варт потрактувати не як досягнутий максимальний рівень розвитку, а супутній (можливо, не головний, проте вагомий) компонент образного синтезу. Генетично успадкувавши з попередньої збірки образ рідного краю без сонця, автор драматизував його у своїй сповіді віршем воєнного часу. Батьківщина стогне в ярмі у деспота, вітаючи в синах яничарів, а не захисників-оборонців, якими багатий український фольклорний епос. Гурт віршів вояка про фронтові події та пригоди — вельми цікаві, бо творені з автопсії, а не з чужих розповідей. Саме життя, багатше за будь-яку вигадку, надало їм непідробної автентичності. Ці твори становлять собою, фактично, звіршовані бувальщини («Як німець з окопу...» й ін.), літературно опосередковану фольклорну розповідь про першу світову війну в суб'єктивних переживаннях. При цьому новочасний епос про моторошні випробування людського духу, в якому О.Кобець не заломився, а, навпаки, з честю вийшов і залишився вірним ідеї гуманізму (кавалер чотирьох Георгіївських хрестів, він нікого не закатрупив), вкладався під його пером у фольклорного типу контрастах і паралелізмах, кордоцентричній манері вислову.

Одна з багатших ув аспекті фольклорних відображень – поема «В різдвяну ніч». Уже сам її зачин, «Ой у полі три берізоньки...», зближений до пісенно-баладних народних структур, уформував тривожну атмосферу, згущену довкруги стрільця молоденького на варті. Довкілля олюднене (одні сили природи співчутливі до героя, інші — ворожі), діалогічно спілкується з вартівником. Колоритні в творі поезія народно-релігійної різдвяної обрядодії, стильова аплікація колядкою про не нову новину, ширені ліриком індивідуально. Фінал романтично-фольклорної поеми, звісно, трагічний: у ньому витворено міфологему матері, даремно шукаючої сина-стрільця, який поліг від руки підступного ворога.

Табірні поезії полоненого привертають увагу виразом ностальгії за Батьківщиною в народнопоетичних сталих її означеннях (поруч із широкими долинами, славними могилами прадів і т.п. виступив тут старий Славути, наділений у посланні «Полоненим» українською національною свідомістю). Муза, по-казковому означена як ясна царівна, мнемонічно нав'язала внутрішню спорідненість із фольклором невірницьких мотивів

О.Кобця — духова ця близькість текстуально, проте, не зманіфестована. Попри втрату волі й сні, що віщували лихо, народнописенні стани ліричного суб'єкта визначено козацькою затятістю (згинуть, але не покоритись, — такою є епічна максима поезії «В таборі»). Коло уснопоетичного спілкування письменника на чужині, доволі широке, включило: по-своєму трансформовані навіяння колискових пісень (відкрите в життя медитативне обрамлення вірша «Дитино, дитино, хотів би я знать...»); казково-легендні алегорії (велет, що прокинувся); бінарну опозицію «гори — доли» (зачинний твір циклу «На прогулянці перед святами»), в котрій останній компонент має вказане ще О.Потебнею значення горя; пісенні стильові аплікації на кшталт «Ой, рано вмирати...» й поетичні етнографізми (фрайштадтського снігу «срібнотканії намітки» з урбаністичного крайобразу); баладну символіку дерев (епітафія «Пам'яті жертв сусідства») і паремії теж політологічного сенсу — «Ягниці з вовком зжитись годі» й ін.

Офіціозному «Гром победы, раздавайся!», ним не сприйнятому, О.Кобець навесні 1917 р. протиставив низку натхненних творів національно-патріотичного пафосу. Жанрово це маршові пісні й гімни визволенню України, що сполучили, як і у П.Тичини, Олександра Олеся, А.Кримського, Людмили Волошки й багатьох інших авторів, фольклорні та літературні первні. Лірик часто взорувався при складанні рвйних мелічних новотворів на вже популярні моделі січово-стрілецької (в марші «Гей, то не в небі грім гуде...» — відомої пісні К.Трильовського), «сокільської» піснетворчої традиції (в марші «Од синього Дону до сивих Карпат...» — пісні К.Малицької). Для «Пісні відродження», також державницького і соборницького спрямування за збереження ритмомелодійних рис жанру гуртової пісні-відгуку на доленосні події, камертонним засновком стали слова й мелодія «Задзвонимо, браття, разом» С.Воробкевича. Ідейно й естетично до пісень О.Кобця близька імпровізація «З великих днів». Ця ліро-епічна поема розбудувала умовно-символічну дію, впродовж якої українські свідомі юнаки з маршем «Гей, отамане...» на устах і під орудою справжнього Отамана, фольклорного типу ватажка-визволителя, пробуджують Матір живлющою водою своєї патріотичної відданості й разом із нею стають на прю за Царівну-Волю — це свого роду pendant до драми «Осіньна казка» Лесі Українки чи вищезгаданого твору С.Черкасенка. Зі змістом гармонійні влучно дібрані епічні сталі формули та форми (зачинно-заперечний паралелізм, фольклорні складочисельні розміри тощо). Тож О.Кобець (Варавва), залишившись вірним національно-народній традиції й у власній творчості наступних десятиліть (як у добу Розстріляного Відродження, так і під окупацією та в екзилі), ще раз продемонстрував доцільність і перспективність художньої й емоційної взаємодії поезії й українського фольклору, зокрема новочасного.

Пісні січового стрілецтва

Створення в Галичині «Січей» як вияв патріотичної консолідації української молоді (у 1914 р. цих спортивно-культурних товариств налічувалося понад 900), участь січовиків у подіях 1914—1920 рр. породили новий естетичний феномен. Мова про авторську стрілецьку пісню, що творилася у воєнних умовах, постала з відчуття вояками і народом потреби нової пісенності. Біля її витоків стояли ще І. Франко («Гей, Січ, іде...»), організатор «Січей» К. Трильовський (його марш «Гей, там на горі Січ іде...» композиційно змодельював народну пісню «Ой на горі та й жінці жнуть», став народною пісню). Стрілецькі пісні й марші творили О. Маковей і П. Думка, О. Колесса й Уляна Кравченко, С. Яричевський і Х. Алчевська, брати Лепкі й О. Шпитко, Віра Лебедова й Василь Вишиваний (нащадок династії Габсбургів, який обрав долю січового стрільця й українського поета) та багато інших.

Цей національно і патріотично виразний вияв літературно-мистецького процесу, що є предметом окремого дослідження, артистично оформився й у молодших поетів із коша

січового стрілецтва, які згодом утворили символістську групу «Митуса». В них чи не найчіткіше проступила спадкоємна пов'язаність творів такого типу з історичними народними піснями про козаків. Так, поет-пісняр і композитор **Лев Лепкий** зумів виразно й динамічно відтворити визвольний порив народу, що згуртував «славному кадру». Розкриття стрілецьких задумів у пісні «Ой поїдем, товариші» засобами традиційної образності кореспондує з патріотичними прагненнями пісенних козаченьків підняти калину-Україну та здобуває внаслідок цього додаткової експресії. Так само емоційним тлом мотиву, що розвивавується в численних приспівах пісні, слугували архетипові реалії народної лірики (див. заключні дистихи-рефрени).

Про те, що пісні Л. Лепкого «мають класичну будову, за своїм стилістичним малюнком дуже близькі до народних. Як поет і композитор він не віддалявся від народного образного мислення, народного мелосу»¹²², говорять і широковідомі твори «Гей, видно село» та «Бо війна війною». Їхню привабливість витворили, крім усього іншого, контраст довгих епічно-поважних рядків із хвацькими танцюристими приспівами виклику хлопцями-соколами чорнобривої дівчини-рибчини (в першому) й дотепністю народного й власного гумору з «обозним» епіфоруванням (у другому випадку). Взагалі стихія народного жарту врізноманітнила пісенну творчість Л. Лепкого, надала особливого характеру його ліризмові (сентиментально-традиційного в «Колись, дівчино мила»).

Як писав один із поетів січового стрілецтва Б. Кравців у статті «Стрілецька пісня», «як це не дивно, але стрілецтво у своїх початках найрадніше й залюбки співало про смерть невідому і про могили»¹²³ — такою була навіювальна сила літературно-фольклорних моделей. Але й саме життя, плин подій множили мотиви загину в полі, знімали гумористичні обертони і надавали мінорного звучання. Гіркі констатації автором-розповідачем того факту, що «Гей вже орють; приорюють Стрілецькїї костї», що «Чужі люди, ворог всюди», вилилися в рядках коломийкового жанру («З-під Києва»). Від народних прототипів у Лепкого — пейзажно-психологічний паралелізм зачину, «короткий і ядерний стиль» (В.Гнатюк), ритмомелодійний малюнок.

Як і в Л. Лепкого, поезіями журби й болю є вірші воєнних років Р. Купчинського, М. Голубця, М. Кураха, О. Бабія, М. Гайворонського — офіцерів стрілецької армії. Всі вони (за винятком хіба що Голубця) були особливо творчо близькими до традицій українського фольклору. Так, **Роман Купчинський**, автор натхненної «Оди до пісні», талановито сполучив літературні засоби, зокрема вдатну для відтворення війни образність символізму з фольклорною орнаментациєю («На свіжому побоевищі»). До неї ввійшли структура (тріади), характерологія й поетика. Все це витворило діткливий ліро-драматизм розкриття антивоєнної гуманістичної теми по-пісенному емоційним описом полеглих (матусиною одинака, над яким вона «Не одну ніченьку не спала, Не одну слізеньку пролляла» до його змушніння; бездомного сироти, якому вітри до сну «співали, дощі головоньку чесали»; «батенька» діточок). Аналогічно відновлюють внутрішню форму, набуваючи певного символічного значення, образи витриманої у фольклорному словесному матеріалі «стрілецької пісні» Купчинського «Ой там на долині, гранатами зритій» — козацьке тіло, над яким не заплаче мати, не викує літ зозуля. Та раптом — оригінальний метафоричний зворот: «Закує в гармати Ворожая куля» (аналогія фольклорно-шевченківського типу створила символічну перспективу образу). В фіналі знову відчутні прямі впливи стилістики таких сцен із кобзарських дум і народних пісень.

Досить близько — тематично, стилістично — стоїть до «Стрілецької пісні» й народного мелосу про козацьку смерть вірш «Плакав вітер» **Михайла Кураха**. Це «образок» без глибокого філософського навантаження й ускладнених поетичних ходів, але наділений щирим ліризмом, що опоетизовує навіть фольклорні кліше, відновлює їхню образну конкретність у новому контексті. Взагалі в ліриці Кураха якоюсь дуже особливою і важливою своєю суттю живе фольклорна поетика. Таке звучання стрілецької пісні внутрішньо близьке й виконавцям — носіям традиційного фольклору. В тому ж

«відфольклорному» стилі написано «Военну колисанку» О. Бабія, «Ой нагнувся дуб високий» М. Голубця, «Ой казала мати та не банувати...» М. Гайворонського, диптих «Синя чічка» В.Бобинського. Він першим почав уже у «червонопрапорному» дусі тлумачити стрілецьку тему та пісенний жанр («Пісня стрільців-пролетарів»).

Загалом же відроджуваний ув Україні пісенний пласт стрілецької культури — своєрідний щоденник бурхливих років, оригінальний мистецький надихаючий феномен не тільки стрілецтва. До того ж ця авторська пісня виявила художню перспективність символістського аранжування традиційних мотивів і образів, у певному розумінні навіть відбила процес усїєї словесної творчості (в фольклорі йому відповідає, наприклад, особистісно-індивідуальне творення дум про історичні сорочинські події 1905 р. кобзарем М. Кравченком). Хоча пісня січових стрільців не стала тоді остаточно переможним співом, та кращі її зразки поривали українство на світанку незалежності України помежів'я 80-90-х рр., досі чарують і чариватимуть гармонією слова, мелодії, пориву, залишаючися «казкою вчорашньої легенди» (Б. Кравців).

Мелодії кларнета й кобзи

В українській новітній поезії основна лінія модернізму розвинулася в символізм, вищим виявом якого стала лірика молодого **Павла Тичини**. Філософська настанова течії на шукання «надреальної» істини, як і поетика «неясних мерехтливих означень» (Ф. Якубовський) теоретично не була сприятливою для фольклорно-творчих зв'язків. Але художня практика поета національної концепції і всеобіймаючої музичності в добу «Сонячних кларнетів» стала його неповторним словом. Порівняльно-генетичне вивчення лірики Тичини 1910 — 1918 рр. дає не такі вже й значні результати, бо надто міцним є оригінальний голос автора. Фольклоризм його — естетично ускладнений.

Дослідження тичинівської манери асиміляції народних традицій має відштовхуватися від його філософських лейтмотивів, самих підходів до зображуваного. Слід взяти до уваги: з дитинства майбутній митець жив у фольклорному оточенні (казки матері, розповіді батька, пісні сільських дівчат), співав у хорах. Ще навчаючись, він творчо ввійшов в пісенний світ (перші спроби — вірші про «зимоньку-зиму», нещасливе кохання дівчини до козаченька й утоплення з горя). Ранній вірш «Блакить мою душу обвіяла...» мінімалізує період учнівства. Тут важать не так фольклорні аплікації, як їхня підпорядкованість квінтесенції лірики. Як і в символістів, це шукання краси. Тичина знаходить її не в понадреальному, а в філософському відчутті музичної гармонії світу й усесвіту, в пантеїстичній поетизації «соків землі», врешті в мелодійності вірша. Віднайдення в українському природному докльлі божественного джерела краси, оживлення її, безконечно мінливої, в задуманому про сонце гарбузі чи ромашці, з якою вітається поет, чуючи в відповідь «Здрастуй», — усе це аж ніяк не примітивізація поезії. За словами М. Ласло-Куцюк, «такий підхід має глибоке філософське підґрунтя й опору в народній творчості, з якою поезія Тичини тісно, органічно пов'язана»¹²⁴, відповідає здатності фольклору зображувати напливом, у традиційних народних вимірах.

Ідеалістично-музична філософія молодого поета розгорнута в програмному «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух,— Лиш сонячні кларнети...». Юний митець протиставляє тут старому божественному пантеонові філософію вітаїстичного кларнетизму, вічного ритмічного руху, сонячної музики як основ Всесвіту. З цим самобутнім світобаченням гармонійна новаторська художня форма — винятково емоційна й яскрава. Важливим її компонентом є синтезована народна мова. В «Гаї шумлять...», «Арфами, арфами...» вона організувала образи й музично-зорові картини, редукувала поетику до пісенних тавтологій і підхоплень «солоспівної» структури, співної ритмомелодики (цьому сприяють внутрішні рими «Мов золото — поколото», «Стану я, гляну я» тощо).

Інтимне відчуття природи, по-фольклорному анімізованої, національно виразної, обожествленої «думкою святою», було близьким «хатянам», що надрукували поезію «Де тополя росте...». Серцевинна в ній музичність як принцип будови вірша й основа поетичної філософії пронизала внутрішній лад і склад ближчого до попередньої реалістичної традиції вірша «Розкажи, розкажи мені, поле...». Тут конкретність картини тяжкої праці плугатаря набула алегоричних значень долі селянства. Вірна духові морально-етичних поглядів народу й медитація «Коли в твої очі дивлюся...» з ідеєю відповідності зовнішній краси внутрішньої, народним «портретуванням» (очі — зорі). Якщо у Франка («Зелений явір...») вони є об'єктом зображення, то Тичина йде шляхом метафоризації фольклорного прообразу: в очах коханої — «брильянтових зір ціле море».

Тичина, який цікавився фольклористичною літературою і сам записував маловідомі пісні, був носієм народної пісенності. То ж не дивно, що як поет він, розвиваючися, формував нові розкуті плетива асоціацій, укорінюючи художньо-образне мислення, зокрема, в принципах організації фольклорної форми. Звідси походить така риса світобачення, занурена в глибини народного світогляду, як симетричне зображення світів людського та природи. «Гнуться, гнуться, гнуться верби, Нагинаються старці» — в основі цього синтаксичного паралелізму тотожність станів, що допомогла психологізувати пейзажний малюнок. Так само вповні використовував молодий Тичина мистецькі виражальні спроможності персоніфікацій. Поетично-музичні уособлення весни, природи, дня і ночі виконують не службову функцію паралельного з людиною плану зображення, а беруть участь у ліричній дії як повноправні персонажі (початки підходів — у Павлового вчителя малювання М. Жука). Немалою є і роль фольклорної поезики оречевлень (в «Енгармонійному» — жаги материнства) й анафоричних паралелізмів («Як згадає той день, — Люба матінко, Як згадає той час, — моя рідная, — Від жалю розривається»).

А з яких глибин архаїчного фольклорного космосу виростає подекуди сама сфера образних перенесень у поезії Тичини, показує той же восьмивірш «Сонце» вторинного асоціативного плану. В ньому лірик, який любляв пісенні зачини, створив загадкову формулу «Десь клюють та й райські птиці Вино-зелено»¹²⁵. Джерело трансформованої образності віднаходиться в давніх колядках, у тому числі із Чернігівщини: «Райськії пташки» з саду-винограду в збірнику А. Малинки, «зелене вино» в збірнику «Малороссийские песни» Максимовича. Активність пісенних настанов, їхнє глибоке перетворення дозволяють порівняти Тичину з Шевченком, бо обидва заклали тривкі основи синтетичної мистецької трансформації українських піснi й думи.

Поряд із відновленням внутрішньої форми традиційно-епічних подробиць (ворон, що виклював очі, — «Туман») і введенням їх у нові художні контексти зустрічаємо в Тичини рішучі виходи за межі фольклорного кліше там, де поет пересічний залишався б у його рамках (див. веснянковий мотив у третій строфі «Арфами, арфами...»). Продовженню традиційних образних понять і наповненню їх новою перспективою слугувала в Тичини символіка, зокрема кольорова. Відомо, що він мав помічені М. Жуком неабиякі малярські здібності, — тож кольоропис, як і музичність його поезії, мали б досліджуватися спільними зусиллями мистецтвознавців. Цікавлячись, але не дотримуючися суб'єктивної теорії кольорів А. Рембо, український письменник поряд із «незаангажованими» улюбленими теплими кольорами (передусім злотистим) уживав барви національної й народної символіки. Спочатку кольори «жит злотистих» і «осяйної блакиті» неба сполучені начебто випадково, щоб потім гордо замайорити в натхненних пеанах національного визволення «Гей, вдарте в струни, кобзарі...», «Ой що в Софійському заграли дзвони, затремтіли...». В поезії ж «Гаптує дівчина» майстерно обіграно народно-символічний кольоропис червоної і чорної барв. В одухотвореній атмосфері фольклорної символіки заглиблення в сутність і природу людського життя набуває філософічності. Сукупність структурно-сміслових прикмет фольклорної поезії, опанованих Тичиною, включала поряд із різнорідними паралелізмами, заспівами, внутрішнім римуванням,

уособленнями й символами, цікаві форми організації вірша. Наприклад сегментацію рядка, в якому піввірші читаються і вертикально, і горизонтально* («Закучерявилися хмари»). Це створює співне двоголосся з підхопленням голосу іншим. Ці музичні форми поглибили виражальні можливості опертям на «вікові піснетворчі традиції» (М. Зеров).

Тичина глибоко відчув і пережив злети й падіння 1917—1920 рр., відтворив події «горобиної ночі». Спершу національна тема овіяна визвольним пафосом оспівування землі, що «схотіла жити знов». Надрукований у березні 1917 р. вірш «Гей, вдарте в струни, кобзарі...» адекватно передав піднесення патріотичної свідомості, суголосо з осердям народної епіки. Фольклорний клімат утворювався апелюванням до носіїв історичної пам'яті народу вже в заголовному рядку й поширювався славослів'ям на честь національних прапорів, славного війська, загиблих борців. Одичний святковий струмінь присутній і в поемі «Золотий гомін» — відгукові на перший універсал Центральної ради, також у лірично-музичному віршеві «Ой що в Софійському...», відображуючому всенародне свято з нагоди проголошення УНР. І тут, і там — золотий гомін Софії, «Слава!», свято народу, який відчув себе вільним і молодим. При цьому вірш виправдовує міркування Зерова про поглиблення поезії Тичини при відтворенні емоційного голосу народної пісні та врочистого речитативу народної думи. Недрукована до 1989 р. поезія вражає щедрістю фольклорних відображень. Так, народнопоетичного походження засоби образності, що стали в лірика власними, нерідко оригінальними, вивіренними через призму авторських конкретно-чуттєвих вражень. Це думні анафори з заспівним «Ой»; заперечні порівняння і синонімічна тавтологія («заграли, затремтіли»); постійні епітети («дівчина гожа»); внутрішні рими («прапори приймали, до народу промовляли»), винесення дієслівного присудка в кінець рядка і різномірні лексико-синтаксичні повтори. Нарешті, українські думи й «Ой що в Софійському...» єднають: гаряче чуття автора-співця, що стоїть на висоті «народно-національного саморозуміння» (П. Житецький); сама ідея свободи від будь-якого гніту; дійовість любові до неньки України, що виявляється в готовності завзято її захищати єдиним козацьким гуртом, і ненависті до зрадників; точність, «майже протокольність» (М. Рильський) описів у 1 — 2-й, 4-й довгих строфах, поєднаних із імпресіоністичністю манери; врешті врочисто-патетичний лад віршової мови. В пісенних катренах вищою мірою, ніж у думних, фольклорні відображення виконують оригінальну естетичну функцію. Так, опертя на типові риси української дівчини з пісні спричинилося до творення форми без зовнішніх ознак фольклоризму:

*Цвітуть в піснях країночки, Душею чорнобривочки
Дзвіночки срібляні. Струнчасто-осаяні!*

Позитивною якістю вірша народнопоетичного акомпанементу (як і поеми верлібром) є драматизм і внутрішня конфліктність, далека від фанфарної парадності пізнішого періоду, коли митець уже «поцілував пантофлю папи». Відчуття жорстокої складності доби, біль гуманіста за понівечення людяності надають міжчасового значення таким творам, як «Одчиняйте двері...», «Золотий гомін», «Ой що в Софійському...», «Пам'яті тридцяти».

Останній вірш, в СРСР заборонений, створений під враженням похоронів на Аскольдовій могилі й опублікований напередодні свята Сорока мучеників. Християнська легенда про праведників-воїнів із Севастії, що обрали мученицьку смерть, аби не поклонитися поганським богам, увійшла в український фольклор — народні вірування про жалобу природи цього дня та прислів'я і приказки хліборобського циклу (в народному календарі цей день весняного рівнодення — показник погоди). Тичина як мислячий поет побачив символічний зв'язок між долею сорока і тридцяти мучеників, похованих у Києві з

* Пор.: «Де я мірю — там я вцілю, Де я важу — там я вражу» (Народные песни Галицкой й Угорской Руси, собр. Я. Ф. Головацким).

десятикрат вищого числа жертв Крутів (адже й ті, й інші обрали мученицьку смерть заради найвищої для них ідеї). Цей зв'язок був підсилений містичною близькістю дат. Така фактична основа поглибила трагізм тону скорботи, народно-виразногох в асоціюванні її винуватців із Каїном. Жалібний голос народної пісні надав твору звучання реквієму.

Верховини національно-пророчого пафосу поезії Тичини життя змінювало на біль патріотичної скорботи. В геніальній глибиною і трагізмом звучання релігійної метафорики «Скорбній матері» про цей найкривавіший для краю час сказано так: «Не місяць, і не зорі, і дніти мов не дніло». «В плані поетичному це «народно-космічне» часовизначення хочеться назвати чудовим — висока оригінальність, здобута, здавалося б, з напівпримітиву, з яких-небудь «бабиних Палажчиних» розгублених намагань визначити час і стан світу...»¹²⁶. А в «Думі про трьох Вітрів», що відтворила ранішу спокійнішу добу, її прикмети вгадуються, як і в поемі-казці Т. Романченка «Три брати вітри», крізь казково-алегоричну канву історії про те, як виконали прохання Ясного Сонечка (билинний троп) Сніговій, Буревій і Легіт-Теплокрил. Виявленню особливостей часу служить відповідна думній конкретизація зображеного, стилізація під фольклор до рим включно:

*Отоді теє всі люди зачували,
Із хат з піснями виходжали.
З великої радости святую землю цілували —
Господа милосердного прославляли!*

Десь із весни 1919 р. драматичні тональності часу починають вирівнюватись у таких віршах, як «На майдані...» і «Як упав же він з коня...» — оригінальних спробах писати про події не в символістському (як В. Чумак) чи дусі «революційної романтики» (В. Еллан-Блакитний), а так природно й лірично-виразно, як мовлять матері до синів, бажаючи їм щастя-долі. В «На майдані» — до від'їжджаючих повстанців доби отаманії засобами народної пісенної стилістики, зі звертанням до «ясен-місяця», з затихаючою співністю останнього кадансу. В українському народно-ліричному ключі, що співдіє з позафольклорними модерними прийомами накладання слухових вражень на слухові, злиття авторської і прямої мови, кінематографічних напливів, відтворено архетипову ситуацію в «Як упав...». Самотній вояк, товаришами якому в останню годину є лише кінь і чорний ворон-птаха, умирає в чистім полі. Та ця традиційна картина (пор. із думою «Федір безродний, бездольний») набуває в Тичини іншого емоційного забарвлення. Адже козакові полку УНР лягло до ніг «Слава!» як замітник розгорнутого «славословія», та й бадьорить його згадка про те, як «Гей, рубали ворогів» побратими, захищаючи волю.

Зі заглушуванням, а подекуди і профанацією фольклорних акордів «псалмом залізу» доби «чугунного ренесансу» вони стихають чи спотворюються. Знайдемо ще в Тичини епічний зачин («Ой, що там в полі, що за гук — Татари, турки, гуни?»), але в «залізному» дисгармонійному контексті. Фольклорний образ огняного коня, але гнаного вітром революції більшовиків. Еволюція геніального митця стала низхідною. Все ж в історію взаємодії «книжної» і народної словесності Тичина ввійшов рідкісною для європейського символізму тенденцією до віднайдення філософського ґрунту в уснопоетичній творчості. В здатності органічно сполучити весь «чар народної мови» (С. Єфремов), лірики з витонченою технікою поезії модерну полягає світове значення раннього П. Тичини.

Фольклорна палітра інших поетів 10-х рр.

Під вирішальним впливом образної, ритмічної й евфонічної культури символістів формувалися молоді українські поети (деякі з них об'єдналися 1919 р. у «Музагет»). До завуальованої фольклорної образності ці лірики, що намагалися сполучити символізм і громадські мотиви, прийшли різними шляхами: **Василь Чумак** чи **Павло Савченко** від

віршування за зразками Шевченка, романтичних спроб і неонародницьких мотивів (а Савченко, як показує рукописна збірка кінця 90-х рр. «Дитячі мрії», ще й активно стилізував народну і літературну пісню); фундатори ж новітньої лірики **Дмитро Загул** і **Володимир Кобилянський**, обидва з західної України, зазнали впливів «Молодої музи».

Потяг юних символістів до словесної і метафоричної вибагливості позначився на вірші Чумака «Березневий каламут» неконцептуальним ужиттям образу мавки в символістському письмі сенсової непрозорості (вона рве лляно «шитий гомін-жгут»). Образ увиразнив юнацьке неприйняття «мрійновтоми сонних плес». В алегоричній мініатюрі «Жар-птиця» (1914) П. Савченко, який провадив етнографічні записи, обіграв похідний від чарівних казок образ пломінких пер традиційного персонажа. Розгортання мотиву втрати жар-птицею чарівних пер далеке від казкового («Горбоконики»). У Савченка воно визначається символістською метафоризацією, що надає творові семантичної неясності, навіть структури народних загадок: «Летіла жар-птиця небесним шатром, Губила жар-птиця перо за пером». Розгадка — в образності другого катрена, свіжій. та заснованій на народно-релігійному світобаченні (пера, спадаючі «блискучими полами ангельських риз»,— сонячні промені). Солярний мотив поетизації «сонця-світозара» властивий і Чумакові, в якого язичницьке буйство Ярила контрастує з символістським присмерком. Аналогічно в раннього **Василя Алешка**, який зазнав символістських впливів, хоча не належав до «Музагету», є складні образи сьйволицих сіячів, стріл Огнепала (джерел «запашної пшениці»), що надають колориту віршеві «Сьйволиций сіяч». Виникли вони на ґрунті пісенних, хліборобського циклу, асоціативних зв'язків.

У поезії «Деся високо...» Д. Загула мотиви казок («Деся за тридев'ятим морем, тридев'ятою горою Під залятою скалою спить крилатий змії») підпорядковані не фольклорній темі зміборства, а розкриттю його неможливості для безсилих і безкрилих. У творах **Володимира Ярошенка** й **Олекси Слісаренка** роль фольклорних інгредієнтів інша. Вони не другопланові, а докорінно змінені, розмиті. Так, у «Купальських білих березах» Ярошенка мотив зілля-розамаю вжито в нестандартному контексті формули неможливого. В Слісаренка ж навіяння фольклору — в символістському уособленні («Доля») і студії незрозумілих душевних порухів до самогуби («Квітка Синьогуб»). При виразі того, що звичайною мовою не висловлюється, чи не найактивніше виявились літературні «натиск і буря» **Якова Савченка**. В його віршових ребусах два мертвих лицарі-привиди, вартівники — казковий Чорний змії, Мертве Око, заснулий навечно Чародій з ключами (уривки «Слова з Рун»). Ця народна і книжна фантастика припускала алегоричні тлумачення, що натякали на таємничі події, навіть психічні почування.

Загул і Кобилянський, прибувши на Наддніпрянщину, збагатили її письменство не символістськими, а насамперед західноукраїнськими мотивами, показом можливостей діалектної мови. Так, буковинські колорит і реалії делікатно «підфарбовують» мотив туги-розлуки в «Пісні» з посмертної збірки «Мій дар» (1920) В. Кобилянського. Її мелодійність підтверджує заголовок, та вже з метафоричних «заплаканих трембіт» починаються індивідуальні інтонації, що вибухають жаданням смерті як антитези життю на чужині. Наскрізний образ пісні в збірці Загула «З зелених гір» (1918). Він відрізняється від ідеалістично-«народницького» значення в Пилипа Капельгородського («Пісня», «Пісня женців» із книжки «Відгуки життя»), підпорядкованого риторичним закликам до праці. Навіть його «Колискова пісня» адресована не дитині, а недужому борцеві. Загул же не поривав з мистецькими завданнями: триптих «Коломийки» ввів образ у питомих ознаках світової лірики, «книжної» і народної, представляючи її пташкою, що летить додому. Якщо в Загула відчутна настанова на коломийковий лад, то Кобилянський, наснажуючи компонентами гірської бесіди експериментальний диптих «Буковинські мотиви», керувався протилежною тенденцією: не впевненого стилізування, а надання художній фактурі не лише прямої, а й авторської мови пісенно-просторічних рис. Оволодіння

мовною «екзотикою» визначалося свідомим прагненням автора не змагатися зі співанками про любов, а дати їх артистичну варіацію — з їм властивим натуралізмом, жартами.

Багате внутрішнє життя обдарованої особистості розкрила лірика В. Чумака. «Гомін весінній», «В зелену суботу», «Ой там у полі» створені засобами зіставного з пісенним мисленням індивідуального й емоційного (вечір — стомлений козак, «ніченька-черниченька», що затуляє віконця шовковою хусточкою, тощо). Цікавий і рух пісенного образу дівчини від Чумакового патріотичного адресування «До портрета М. Д.», у якому юнка писаної краси гостро картається автором за небажання знати Україну і любити її мову. Наступний шабель — «відфольклорно»-неологічні «Маки» П. Савченка, який психологічно обігрує троп «личка ярі як маківки» перенесенням у життя серця, де теж «маково» стає. Врешті, В. Алешко індивідуалізував, обставив по-своєму портрет і смисл існування фольклорної цвіт-дівчини. В однойменному вірші «смолясті дуги брів шовкових» уже не призначені лияти від сліз: їх береже степ для «щасних днів».

З рідного ґрунту

В набутому ще в дитинстві комплексі безпосередніх вражень із рідної Романівки започаткувався фольклоризм **Максима Рильського**. Ще несформованим початківцем він підсвідомо орієнтувався на лад, стиль, ритмомелодіку й художню мову народної пісенності. Поряд із образами літературного походження вони формували фактуру віршів 1907 р. «Чарівні пісні...», «До квіток», «Пісня бурі» з переважно сумовитим ліризмом осердечених переживань, спорідненим із народним мелосом. У не надто сильній дебютній книжечці «півдитячої свіжості» «На білих островах» (1910), при її символічних навіяннях й імпровізаційному характері, виявилась об'єктивна тенденція злиття літературної і фольклорної культури слова. Поет, хоча не випадав із насиченої народною пісенністю атмосфери навіть у Києві (мешкаючи в родині М. Лисенка), прекрасно знав фольклор і відчував можливості його олітературення, все ж, «захоплений класичними формами й стилями поезії, певний час дуже обережно звертався... до цього природного для свого таланту джерела»¹²⁷. Але рання поезія Рильського значною мірою живилася з рідного ґрунту народної творчості, зверталась як до компонентів образного синтезу до ліричної й епічної поезії народу, його повір'їв і міфологічної образності. Провідне місце в генеалогії поетового фольклоризму належить народній пісенності (ліричній). Так, у присвяченому Лисенкові вірші «Пісня» поет, який, за власним визнанням, мережковщиною розбавляв наполовину демократизм батьків, висловив демократичний погляд на мистецтво.

Як зазначив В. Бойко, для збірки «характерне романтичне, казкове сприйняття навколишнього світу... Пісенність, що проявилася в кращих творах цієї книги, в значній мірі є наслідком літературних впливів, і в першу чергу лірики Лесі Українки, Тараса Шевченка, а через них — народної пісні»¹²⁸. Так, на базі симбіозу поетизмів літературних і фольклорних оформилася поезія «Гей, вдармо в струни, браття...», а також вірші веснянкового типу. Виявами трансформації пісенних образів лишилась у художній системі Рильського поетика уособлень і паралелізмів. Артистизм, прозорість вірша виявили ранні шедеври «На білу гречку впали роси...», «Яблука дозріли, яблука червоні!...» без жодних зовнішніх виявів фольклорності. Лірик створив у них такий естетично-емоційний клімат, що полонив щемно музичним звучанням завдяки, зокрема, взаємопідсиленню алітерації й асонансу: адже в свідомості звучала «дальня пісня» («На білу гречку...»). В «Яблуках» цей мистецький ефект ліричного тремтіння пісні досягнуто сегментацією вірша цезурою на два коліна, тим, щовін, напівбілий, може бути ідентифікований із піснею, рядок якої вдвічі коротший. Майстерність образного мислення показує і перший катрен — не звичайний фольклорний паралелізм, а опосередковану структуру, що привела динамічні чуттєві переживання до гармонії зі світом.

Погляд молодого Рильського на природу — фольклорний і поетичний. Його ліричний герой знаходить підпору і сили в її стихійно-мудрому житті, «ритмах буття». Показовими є рядки вірша «Іванові Рильському»: «І стомлені душі зливались з живою душею землі». Останні слова — віддалений варіант стійкої одиниці народної фразеології. В першому виданні збірки автор був ще ближчим до неї: «з душею святою землі». Відтворення природи Рильським (усе хліборобської романівської в двох перших збірках, адже навіть «декадентські» білі острови були відбитком хмар у лагідних водах Унави) позначене естетизмом. У Рильського помітна й інша тенденція: до ясної і твердої поетики, локальної деталізації, фольклорного оречевлення українського пейзажу («татарське зілля»).

Освоєння поетом стихії народної словесності, ще не багатоманітне за підходами, не було механічним нагромодженням «відфольклорного». Якщо ранні твори типу «Гей, удармо в струни...» чи «Пісні», створені в «народницькому» дусі, спиралися на народні моделі як формотворчий фермент, то техніка символізму, впливи акмеїзму звужували присутність традиційного до фольклорної ремінісценції, міфологеми. Це прорив немов із глибин асоціювання — на рівні поетики («Дощ летить...»), стилістики колискових («Спокій, і мрії, і сни...»), ритміко-інтонаційного малюнку («Літо останній справляє бенкет!...»). Символізм подекуди надавав ліриці Рильського ту відповідну фольклорній «мудрість, навіяну шелестом дерев, мудрість одвічного, біологічного»¹²⁹, добре визначену Ф. Якубовським, але низько цінену ним 1930-го р. порівняно зі змінами в суспільстві.

Відкрито декларований і розмаїто втілений фольклоризм ідилії «На узліссі» (1918) заданий розлогою епічною оповіддю, іронічним відтворенням знаменитих мисливських побрехеньок, самим настановленням «кобзи писаної» на «ідилічний лад старосвітських тем» за зразком «чумака, що варить кашу з салом». Цю своєрідну настанову на народно-оповідний лад у заключній частині ідилії в октавах «Весняний стрій» доповнив дух народної пісенності, зокрема веснянок. Внаслідок їх підпорядкування індивідуальним завданням образність залишилася набутком самого Рильського, хоч і походила часто від уснопоетичної («запахла, п'янючи мандрівка» тощо). Подальші зв'язки поета з усною народною творчістю розвивалися «шляхом постійного розширення та поглиблення: спершу, як і всіх, його просто вабила жива народна пісенність своєю красою й психологічною схвильованістю, далі все владніше вона почала входити, творчо інтерпретована, у власну поезію, а ще пізніше — стала одним із головних об'єктів його дослідницьких зацікавлень і науково-організаторської діяльності»¹³⁰.

На засадах футуризму

В українських умовах запізнилій розвиток символізму виявився синхронним із футуризмом, причому попервах обидві течії виступали єдиним фронтом. Лідер українського футуризму **Михайль Семенко** своєю поезією, проте, «не вкладається в історію футуристичного напрямку»¹³¹. Прийшов у літературу із театральньо-пісенних полтавських Кибинець, із обдарованої родини. Письменницею-самоуком, представницею побутово-етнографічної школи, була його матір; писали вірші брат і сестра. Формування Семенка-поета, розпочавшись в Україні, тривало в петербурзькому психоневрологічному інституті, де він прилучився до футуристичних теорій, літератури та скрипкової музики.

Вірші Семенка 1911 — 1913 рр., уміщені в збірці «Prelude», бринять акордами туги за відшумілими літами, пориву в «глибоке небо», окрилюючої сили ніжної пісні «кобзи віщої». Вже з цих перших текстів («Серце рветься...», «Натхнення», «Поет», «Море моєї душі») проступають контури ідей Бехтерівки — увага до людської особистості, її внутрішнього життя. Формальні пошуки привели лірика до «поезопісень» без розділових знаків, у яких превалював, проте, не кверофутуристичний авангард. Навпаки, Семенко, опозиційно настроєний до гасла Маринетті знищити «великий місячний світ романтики», засновує «Поезопісню» на філософському розвитку романтично-фольклорного мотиву

пошуку нової казки «в степах розлогих» і на «морі синьому». Потік свідомості героя вірша «Підземна річенька» охоплює паралельно два об'єкти: власну зачаровану душу-річеньку, що має «колись розбудитися» (та ж «підземна» стихія казковості). Виниклу асоціацію угрунтовують еволюція об'єкта до «зловісноріченьки», сам плин ріки «в краї незнані» — чи не до рахманів-брахманів народного світобачення? Другий об'єкт — навколишній світ у лірично-пісенному, музичному його сприйнятті. Воно виявило тенденцію Семенка до образного і семантичного синтезу компонентів поза- та фольклорного походження (див. останню строфу). Поповнення Семенком складу поетичної лексики нерідко вело до оновлення образності (приклад — словоскладена «тихоніченька»). Тому ці та інші тексти не дозволяють погодитися з надто категоричним висновком Г.Черниш: «...Починав дуже традиційно — в збірці «Prelude» відчутна повна залежність від застарілих літературних традицій і провінційних смаків»¹³². Більш традиційною названу книжку можна вважати хіба що порівняно з другою збіркою Семенка «Дерзання», що вийшла наступного 1914 р. Це вже витвір кверофутуризму.

У ній багато показового: принциповий урбанізм (але в світі холодних ліхтарів молодий слобожанин не може забути сонця) і заперечення міської повсякденності — порив у «краї незнані, далекі». Деструкція поезії — й бажання зберегти емоційний вплив на читача. Семенко довго був настроєний опозиційно до обронзовілого для міщан Шевченка, «просвітянсько-народницьких іконописів», до Вороного й Олеся, символізму, до самого поняття «національне». Для чільного панфутуриста воно асоціювалося з «затхлістю, хуторянством, провінційними масштабами — усім, що стоїть на шляху «вільної людини» (Є. Адельгейм). Ця опозиційність на межі з епатуванням визначила іронічно-пародійне настановлення щодо стереотипної образності фольклорно-літературного походження Вороного — «гаїв та Дніпрокруч»*. Вони так, мовляв, нудні, «як почуття ширих українських шкур». Точнішим є інший критичний випад — із приводу «осточортілих зір-очей», які давно «пора кинути озорювать». Ідеться про не найвдаліший вірш М. Вороного «Зорі-очі» (1912) з фольклорно-типовими, а не індивідуальними рисами дівчини. Втім закид стосується не тільки Вороного — він якраз із очей намагався зробити модерний «майстерверк» (і сам Семенко пише: «...Нам (як Вам) осточортіли»). Серед засобів іронічного письма є й адресована-таки Вороному паремія-новотвір на зразок народних — скільки можна, мовляв, «хрещатикувати серед літа в саях».

На противагу трафаретним «зорям-очам» і неначе з метою показати естетичну місткість творення неологізмів на традиційній лексичній базі Семенко дав новочасний портрет дівчини. Замість канонічної традиції («руса коса до пояса») він виробив контури оригінального — авангардистського — прочитання уснопоетичних моделей: «...ах, Стрункодівчина. Русодівчина. Руходівчина. Теплодівчина в ажурній сукні, тонкостанна, гнучкостанна, в рожевих сутінках, серед сірих берез». Як бачимо, дистанція між створеним і пісенно-«прообразним» портретом велика — завдяки індивідуальному естетизмові мініатюри мінливого внутрішнього ритму, нюансуванню настроїв, кольорів і звуків, фіксації хвилинних вражень.

У звичній для Семенка манері «приховування» та багатократного опосередкування фольклорних прототипів виникла «атавіза» коліскової «Мені щось тоскно серце тисне...» (збірка 1918 р. «П'єро кохає»). Поскілки головне в Семенка — образне втілення настрою, почуття людини, цей вірш відбив тоскно-співучий спогад про стару, ніжну й тиху колісанку рідної матері. Текст увесь настільки зітканий із властивих жанрові повторів, що починає нагадувати барокові раки літеральні. В «Атавізі» героєві, який віднедавна (з

* Тут Вороному перепало на горіхи почасти без належних підстав: «гаї», хоча зустрічаються кілька разів у його віршах, але без зловживання. Дніпрові ж кручі взагалі відсутні (є лиш «береги»).

«Моїх предків» —1916) замислився над своїм національним корінням, явилися колискової «перезабуті слова». Вони каталізували у душі атавістичний «пожар» образів «сивих прадідів забутих», оживили і наблизили колишні конкретночуттєві уявлення про «Вітряки, хатки, даліни, Січ, зелений гай». Ці поняття, виражені засобами умовності, виступили кодом національної пам'яті, поверненої в далекому Владивостоці.

Пісенне тло двох віршів 1917 р., «Терен» і «Гора Жовтих лілій», розкрилось у фольклоризмові відповідно тропу й образу («очі—терен» і «зелена полонина»). Утворене ними семантичне поле показало дію творчого механізму, в якому першу скрипку грали безпосередні враження. В інших випадках складниками самобутнього образу-переживання виступили: поняття давньоіндійської міфології прана («Я умру») та крила поетової душі — «казки осніжені Скандії» (пор. із «сагами ясними, сагами білими» Філянського). Серед принагідно вжитих, але щоразу тонко пов'язаних із концепцією твору образів інонаціональної фольклорно-міфологічної стихії — ремінісценція з кельтських легенд про священний келих Грааля (літературно опрацьованих К. де Труа, В. фон Ешенбахом, музично — Р. Вагнером). Та світиться він «над каменем майбутніх комун».

Емансипованим прийомом художнього вираження Семенка відповідає й екзотизм міфопоетичного «полінезійського» світобачення («Великий Бог утік з хати!» — в «уривку з загубленого поезофільму» «Океанія»). Цей образ змонтовано воедино з франкомовною тирадою, назвою океанійського острова та написом на цигарковій пачці. В творі відбилися не тільки поетові мрії «про якусь примарну Океанію..., що водять його претензійно закрученими стежками кверофутуризму»¹³³. Мав тут бути, і не один, гран цілком зрозумілого для людини бажання хоча б думкою, залишивши «сторозіп'ятий Київ» 1919 року, полинати на райські острови, про які мріяли Бодлер і Гоген. Окрім того, полонити Семенка Океанією та її фольклором міг К. Бальмонт, можливо навіть особисто (наслідками подорожей Бальмонта в Океанію були його лекції 1914 — 1916 рр. із читанням острівних казок і легенд у містах Росії, у т. ч. Владивостоці), чи принаймні літературними обробками міфів і легенд маорійців і самоанців (публікувалися 1913 — 1914 рр. у російських часописах). Обидвох письменників поєднало (при вищій фольклорності казок і переказів Бальмонта) захоплення живописною красою коралових островів, переданої українським поетом по-своєму. Також увага до їхніх обдарованих мешканців, наївних і поетичних дітей природи, непідвладних гнітові. Хоча Семенко цього моменту не розвиває в силу фрагментарності поезофільму, структури виражальності від острів'янки і героя-оповідача, по-семенківськи складного до самозаперечення, та він присутній. Адже в творі діє «Невеличка дівчинка-мати», якій погано на душі від утечі «з неба бога» — чи не прогнаного християнським, а може, це її ладо. Ця дівчинка в химерних асоціаціях ототожнюється то з коханою, а то з самою Океанією. Нарешті, спільним із Бальмонтом («Небесний міст») є космологічний план кохання, з ним же і Гогеном — ліризм, природність почуттів зливої з природою тубілки. Тож при всій багатозначності «Океанії» твір Семенка природно вписується (вирізняючись авангардною формою) в протиставлений расистським тенденціям ряд мистецьких виявів Європи початку ХХ ст.

З кінця 10-х рр. «і футурист, і антиквар» ще не з примусу, а в щирих маршових ритмах відгукується на історичні події «Червоним шляхом» (1920). До того ж мало не в повній відповідності з засадами, до яких мусив «закономірно» прийти, — «ідейно-естетичної платформи соціалістичного реалізму» (Г. Черниш). Образ Семенкового червоного штандарту продовжує його символічну розробку в революційних робітничих піснях, актуалізує як втілення «революції колісниць», на якій затихає «вітер степовий». Це витіснення, свідоме чи мимовільне, однієї політико-фольклорної символіки іншою, полярною до першої, — вельми промовиста прикмета часу і місця в ньому поезії Семенка.

Свідченням змушеного вибору поета-урбаніста, який ніколи, за словами М. Бажана, не зрікався кровного хліборобського походження, спорідненості з питомою землею полтавських піль і степів, стали дві монументальні поеми: «Тов. Сонце» на тему

«обтягнутого червоним» Києва та «Степ». У них, що дають розгорнутий соціальний опис міста і села під установленим червоним стягом,— сила-силенна точних подробиць. У «Степу» нерідко слово забирає народ, замислений свідок і обдурений поцінувач подій. Степ із «заярними легендами» береться за «Історію» Грушевського, та гримає голос «Не руш» і лякає «випученістю» очей. Так умирало в степу «дідівське і звичне»... В «ревфутпоемі» «Тов. Сонце» тон задано маршем «Маніфесту» (став текстом масової пісні). Фольклоризації сприяла сама природа Семенових верлібрів, утворених, при їхній новизні, на ґрунті національно-поетичних традицій (О. Білецький писав про коріння верлібру в старій народній поезії дум, історичних пісень). У пізніші роки Семенко змушений забути про людську душу і писати, за його словами, «про активність». Але його фольклоризм, оригінальне явище української поезії, уже склався і дав самобутні витвори.

Тож ізгадані поети самобутньо продовжили літературно-фольклорне спілкування. Багато з них (Філянський, Семенко, молоді Тичина і Рильський, січові стрільці, Загул і Кобилянський) у творах розмаїтого переломлення усної народної творчості виявили перспективність образного і семантичного синтезу двосистемних компонентів, ідейної, емоційної й естетичної трансформації традиційних мотивів, образів, поезики.

ВИСНОВКИ

Аналітичний розгляд в аспекті фольклоризму багатого художнього матеріалу переконує: ідейно-художня взаємодія народної і «книжної» поезії України останньої третини ХІХ — перших десятиріч ХХ ст. була історично змінним, неоднотипним (у силу специфіки творчих підходів) процесом, що відбив суттєву прикмету всієї світової культури. Залежний від потреб доби і рівня естетичного розвитку, цей процес визначався сукупністю соціальних і політичних (у першу чергу — визвольні національні змагання), власне літературних факторів. Бурхливо продукуюча й у новітньому письменстві, взаємодія фольклору і літератури не зводилася в останній до використання письменниками змістових чи формальних прикмет народних моделей, була виразом світоглядного наближення чи принаймні готовності до спілкування митця з народом, контактування по естетичних капілярах літературного та фольклорного творчого досвіду. Фольклор і в новітню добу залишався «статутним капіталом» літературної творчості.

Сильна багатоманітними зв'язками з культурним арсеналом рідного й інших народів світу, українська поезія згаданого періоду вибудовувала ці зв'язки між двома найзагальнішими полюсами: 1) підходу митця до фольклору як до об'єкта репродукування (наслідування, стилізація, перефразування, ремінісценції) та 2) як до вихідного джерельного матеріалу для власного переосмислення і перестворення. Причому резонуючі в національному (часом і в інонаціональному) середовищі непересічні «відфольклорні» твори виявили не тільки сукупність відображених у фольклорі сподівань, побуту, звичаїв, історії етносу, специфічний вигин його розуму. Ба більше, кращі з них зосередили увагу на тому, що могли бачити сучасники в архетиповій легенді, переказі чи казці (поєми Франка, «Роберт Брюс, король шотландський», «Ізольда Білорука» Лесі Українки, твори Олександра Олеса, Б.Лепкого, В. Пачовського, Г. Чупринки, О.Неприцького-Грановського, М.Філянського та ін.). Врешті, вони розвивали те, що вимагало продовження згідно з ідеями автора, його часом.

Літературний фольклоризм був не просто значним, а особливим явищем національної культури (рівнозначна з народною словесністю щодо впливу на наше письменство, крім самої дійсності, лише внутрішньолітературна сукупна традиція). Естетична співдія «книжної» та народної поезії мала індивідуально неповторний (синхронний) й історично послідовний (діахронний) розвиток, зовнішні та внутрішні зв'язки, певні етапи.

Кінець XIX — початок XX століття становив, по-перше, постпозиція запізнілого романтизму чи постромантизму. Для нього прикметні підпорядкування фольклорних мотивів і образів суб'єктивним концепціям, філософсько-політичним думкам про минуле й сучасне (П. Куліш), матеріалізація народної міфології в естетично привабливих структурах (Я. Щоголів), оновлення традиційно-пісенного ліризму (С. Воробкевич) тощо.

По-друге, вагомим бачиться етап традиційного реалізму (80 — 90 рр., у 900-ті співіснував із модерними течіями), в якому міжсистемне спілкування сприяло відтворенню змін народного життя, спричинених соціально-економічними обставинами (тема еміграції і переселення у Франка, К. Білиловського, О. Колесси, Б. Лепкого). Фольклор виступив не тільки атрибутом письменства, а й ставив письменника в контекст національно-народного плину історії. Народна традиція співдіяла у творенні характерів, сприяла відбиттю національно-народної точки зору на події чи явища, усталювала побудову (ліричні цикли фольклорних імпульсів — І. Франка, Уляни Кравченко, В. Масляка та ін.), ритмомелодійні і інші структури.

По-третє, етап модернізму й авангардизму (неоромантизм, символізм, футуризм тощо — від середини 900-х до кінця 10-х рр. XX ст. і пізніше), що розбудував неофольклоризм. У цей час міжсистемна співдія стала рафінованішою (при співіснуванні з підходами вже усталеними), розгорнувся процес творення «третьої» поетики й узагалі вироблення спільними зусиллями митців різних поколінь рафінованої культури естетичного опосередкування фольклору. За переважання власне літературної субстанції спільною для різних течій (окрім футуризму) є увага до народнопоетичного як значного серед інших формотворчих джерел. Попри всі, часом досить далекі від фольклорної поетики прийоми творчості цих митців, індивідуальні психологічні відтінки нерідко надихалися змістом і формою української й інонаціональної народної поезії («молодомузці» й «хатяни», наприклад). Художньою «націоналізацією» інонаціональних фольклорних мотивів і образів засвідчувалась участь у процесі долання національного герметизму, європеїзації рідної літератури, розширювалися тематичні, жанрові, інтелектуальні тощо обрії. До народознавчих (поєми Грабовського), культурологічних (Франко, Романова), солідаризуюче-проектуючих (Франко, Білиловський, Грінченко) принципів засвоєння чужих зразків додалися і нові. Це артистичне злутування їх із рідними при передачі відтінків чуття в А. Кримського, накладання рідного фольклорного мотиву на явище закордонної літературної класики («Наш Мінйон» Б. Лепкого), міжфольклорний типологізм («Віла-посестра» Лесі Українки), жартівливо-іронічні прочитання (М. Вороний, О. Маковей) і т. п. Усе це доповнило національне письменство голосами інших народів, допомагало вийти в літературний всесвіт.

Синхронний зріз рівнів спілкування показує наявність ідейних, емоційних і естетичних трансформацій фольклору в творчості вже сформованих значних митців; поступове системне оформлення їх у поетів, які відходять від наслідування джерел і їх обробок; дотримання естетичних принципів колективної народної поезії в «менших поетів», що перебували в колі її традицій; примітивність і нехудожність поверхового фольклорного побутописання та гумористичної «малоросійщини» в епігонів народної творчості, безкрилих наслідувачів Котляревського чи Шевченка. У зв'язку з цим відмінність між фольклоризмом, наприклад, О. Маковея і М. Філянського, з одного боку, та П. Думки і П. Рябошапки, з другого, — це різниця між продуктивними і вже непродуктивними формами фольклоризму, а не тільки питання хисту. Сам же генеральний напрям двосистемної взаємодії в українській поезії помежівного піввіку визначається як ускладнення сприйняття та відтворення народних традицій, остаточне задомінування індивідуального функціонального перетворення фольклорних компонентів. Вони, в свою чергу, підлягаючи високохудожньому синтезуванню, надавали «книжній» поезії додаткових виражальних можливостей. Інтерес до народної культури чільні митці підпорядковували розумінню потенцій уснопоетичного слова та його можливостей

допомогти у розвої літературному, враховуючи історичну обмеженість першого, стереотипність поширених підходів до фольклору, що викликало прагнення уникати образних трафаретів (Маковей, Вороний та ін.).

Літературно-фольклорна дифузія в негромадській ліриці прикметна тонким відчуттям специфіки відображуваних пісенних жанрів і можливостей їхнього збагачення («Зів'яле листя» І. Франка, пейзажі Олеся, вірші Тичини, колядка Лесі Українки і щедрівка Твердохліба), побудовою символічних значень, студіюванням народної пісні, конвергенцією мотивів «чистого мистецтва» з патріотичними й ін. Фольклор сприяв привнесенню в громадську поезію колізій народного життя, змагань за крашу долю — насамперед у реалістичні твори; незвичайних фольклорно-міфологічних картин — у романтичні; спричинився до глибшого психологізму — в модерних; у всіх — поглибив образ людини, часу, України, допоміг оформити задум ідейно, композиційно, стилістично, ритмомелодійно тощо.

Історична поезія вдавалася до дум, пісень, легенд і переказів для характеризування сучасного в минулому, для піднесення прикладів боротьби за волю («Роберт Брюс...», стрілецькі пісні Л.Лепкого й ін.), реконструювання державності України (В. Пачовський), визволення особистості («Байда» Г. Чупринки), вирішення морально-етичних і філософських проблем. Власне філософська поезія за співдії фольклору витворювала освітлені авторською ідеєю місткі символи, надавала прототипам концептуального значення (від П. Куліша й Олени Пчілки до П.Тичини). Для гумористично-сатиричної поезії властива тісніша пов'язаність із народними моделями, вагома роль колоритного фольклорного слова та виразу. В цілому високохудожнє спілкування з уснопоетичною творчістю збагатило українське письменство ідейно-естетичним синтезом, яскраво виявило індивідуальність обдарованих митців (у протилежних випадках маємо опрощення і «книжної», і народної поезії).

Фольклоризм виявив автономність значних митців у контактуванні з народною словесністю, значущість її, вже перетвореної, на різних рівнях художньої структури, конгеніальність особистих збагачуючих інтерпретацій класиками первородного фольклору, надання традиції актуального політичного й естетичного міжчасового мистецького сенсу. Віднайшовши золоті ключі до фольклорної криниці, українське красне письменство набуло живлющої води національно-народної тожсамості і самоствердження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- ¹ Пачовський Василь. Моя сповідь // Пачовський В. Збір. творів: У 2 т.— Філадельфія— Нью-Йорк— Торонто, 1985.— Т. 2.— С. 30.
- ² Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість.— К., 1966.— С. 41 — 42.
- ³ Яценко М. На рубежі літературних епох.— К., 1977.— С. 63.
- ⁴ Погрібний А. Яків Щоголів.— К., 1986.— С. 130.
- ⁵ Куліш Пантелеймон. Твори: В 2 т.— К., 1989.— Т. 1.— С. 240.
- ⁶ Див.: Сумцов М. Життєпис Я. Щоголіва // Щоголів Яків. Твори.— Харків. 1919.— С. 86.
- ⁷ Каспрук А. Українська поема кінця ХІХ — початку ХХ ст.— К., 1973.— С. 99.
- ⁸ Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору й міфології.— Львів, 1903.— С. 155.
- ⁹ Щоголів Яків. Поезії.—К., 1958.— С. 400.
- ¹⁰ Історія української літератури: В 2 т.— К., 1987.— Т. 1.— С. 388.
- ¹¹ Народні пісні в записях Панаса Мирного та Івана Білика.— К., 1977.— С. 86.

- ¹² Волинський П. Яків Щоголів // Історія української літератури / Література другої половини XIX ст.— К., 1966.— С. 569.
- ¹³ Куліш Пантелеймон. Твори: В 2 т.— К., 1989 — Т. 2.— С. 513.
- ¹⁴ Воробкевич Сидір. Вибрані твори.—К., 1987.— С.21 — 22.
- ¹⁵ Народні пісні в записях Панаса Мирного та Івана Білика.— К., 1977.— С. 74.
- ¹⁶ Народні пісні в записях Осипа Маковея.— К., 1981.— С 68.
- ¹⁷ Твори Ізидора Воробкевича: В 3 т.— Львів, 1909.—Т. 1.— С. 407.
- ¹⁸ Быков Н. Ив. Ив. Манжура, украинский этнограф и поэт.— Екатеринослав, 1910.— С.1.
- ¹⁹ Старицький Михайло. Твори: У 8 т.— К., 1963.— Т. 1.— С. 195.
- ²⁰ Пчілка Олена. Твори.—К., 1988.— С. 36.
- ²¹ Мирний Панас. Зібр. творів: У 7 т.— К., 1971.— Т. 7.— С. 38.
- ²² Народні пісні в записях Івана Манжури.— К., 1974.— С. 272.
- ²³ Пільгук І. Михайло Старицький // Історія української літератури: Література другої половини XIX ст.— К. 1966.— С. 453.
- ²⁴ Історія української літератури: В 2 т.— К., 1987.— Т. 1.— С. 386.
- ²⁵ Манжура Іван. Твори.— К., 1961.— С. 175.
- ²⁶ Франко Іван. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 2.— С. 390.
- ²⁷ Див.: Дей О. Спілкування митців з народною поезією.— К., 1981.— С. 38 — 77.
- ²⁸ Дей О. Іван Франко і народна творчість.— К., 1955.— С. 451.
- ²⁹ Франко Іван. Твори: В 20 т.— К., 1954.— Т. 13.— С. 276.
- ³⁰ Українська народна поетична творчість.— К., 1966.— С. 348.
- ³¹ Грушевський О. З сучасної української літератури.— К., 1909.— С 45.
- ³² Білиловський Кесар. В чарах кохання.— К., 1981.— С. 72.
- ³³ Масляк Володимир. З чорного шляху.—Львів, 1897.— С. 143.
- ³⁴ Жарко Яків. Пісні.— Катеринодар. 1905.— С. 5.
- ³⁵ Кравченко Уляна. Вибрані твори.— К., 1958.— С. 10.
- ³⁶ Тридцять українських поетес / Антологія.— К., 1968.— С. 147.
- ³⁷ Дніпрова Чайка. Твори.— К., 1960.— С. 34.
- ³⁸ Українська муза. Поетична антологія / За ред. О. Коваленка.— К., 1909.—С. 711.
- ³⁹ Грінченко Борис. Поезії.— К., 1965.— С. 61—62.
- ⁴⁰ Франко І. Из поезій Павла Думки // Франко Іван. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1979.—Т. 27.—С. 89.
- ⁴¹ Пісні, думки, легенди Одарки Романової.— К., 1896.—С. 31.
- ⁴² Могила Амвросій, Галка Ієремія. Поезії.— К., 1972.—С.244.
- ⁴³ Жарко Яків. Балади та легенди.— Катеринослав, 1913.— С. 25.
- ⁴⁴ Див.: Погребенник В. «Він був країни вірний син, коханець волі.» // Кононенко Мусій. Хвилі.— К., 1994.— С. 5—20.
- ⁴⁵ Див.: Филипович П. Історія одного сюжету // Филипович П. Літературно-критичні статті.— К., 1991.—С. 157—195.
- ⁴⁶ Стешенко Іван. Степові мотиви.— К., 1901.—С. 11.
- ⁴⁷ Золотослов / Поетичний космос Давньої Русі.— К., 1988.— С. 16.
- ⁴⁸ Рильський М. Володимир Самійленко // Рильський Максим. Зібр. творів: У 20 т.— К., 1986.— Т. 12.—С. 101.
- ⁴⁹ Зеров М. Володимир Самійленко і український гумор // Зеров Микола. Твори: В 2 т.- К., 1990.— Т. 2.— С. 536.
- ⁵⁰ Цит. за кн.: Засенко О. Осип Маковей.— К., 1968.— С. 90.
- ⁵¹ Бобенко Андрій. Перевесло.—Одеса, 1913.—С. 81.
- ⁵² Романченко Трохим. Поезії.— Катеринослав. 1916.— С. 22.
- ⁵³ Див.: Мифы народов мира: В 2 т.— М., 1988.— Т. 2.— С. 605.
- ⁵⁴ Див.: Погребенник В. Народною творчістю натхненна.— К., 1991.—С. 16—19, 23—31.

- ⁵⁵ Калениченко Н. Українська література кінця XIX — початку XX ст.— К., 1983.—С. 224.
- ⁵⁶ Див.: Дей О. Сторінки з історії української фольклористики — К., 1975.—С. 151-177.
- ⁵⁷ Українка Леся. Збір. творів: У 12 т.— К., 1975.— Т. 1.— С. 46.
- ⁵⁸ Франко І. Леся Українка // Франко Іван. Збір. творів: У 50 т.— К., 1931.— Т. 31.— С. 264.
- ⁵⁹ Аврахов Г. Художня майстерність Лесі Українки-лірика.— К., 1964.— С. 36.
- ⁶⁰ Москаленко М. Фольклорний алфавіт давньоруського космосу // Золотослов.— К., 1988.— С. 11.
- ⁶¹ Українка Леся. Збір. творів: У 12 т.— К., 1975.— Т. 2.— С. 288.
- ⁶² Зеров М. Твори: В 2 т.— К., 1991 — Т. 2.- С. 361—362.
- ⁶³ Комарова Галина. Починок.—Одеса, 1905.—С. 26.
- ⁶⁴ Алчевська Христя. Твори.— К., 1990.— С. 36.
- ⁶⁵ Українські народні думи та історичні пісні.— К., 1990.— С. 134.
- ⁶⁶ Алчевська Христя. Пробудження.— Харків, 1917.—С. 5.
- ⁶⁷ Волошка Людмила. Пісні волі.— Житомир. 1917.— С. 11.
- ⁶⁸ Кибальчич Надія. Поезія.— К., 1913.—С. 17.
- ⁶⁹ Чернявський Микола. Твори: В 2 т.- К., 1966.— Т. 1.— С. 37.
- ⁷⁰ Маковей Осип. Твори: В 2 т.— К., 1990.— Т. 1.— С. 151.
- ⁷¹ Самійленко Володимир. Твори.— К., 1990.— С. 35.
- ⁷² Маковей Осип. Подорож до Києва.— К., 1917.— С. 11.
- ⁷³ Лазутин С. Поезія руського фольклора.— М., 1989.— С. 26.
- ⁷⁴ Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким / Пісні та думи з архіву вченого.— К., 1990.— С. 188.
- ⁷⁵ Щурат Василь. Поезії.— Львів, 1962.— С. 13.
- ⁷⁶ Щурат Василь. Історичні пісні.— Львів, 1907.— С. 54.
- ⁷⁷ Кримський Агатангел. Твори: В 5 т.— К., 1972.— Т. 1.— С. 23.
- ⁷⁸ Цит. за кн.: Яричевський Сильвестр. Твори: В 2 т.— Бухарест, 1977.— Т.1.—С.5.
- ⁷⁹ Там же.— С. 24.
- ⁸⁰ Олесь Олександр. Твори: В 2 т.— К., 1990.— Т. 1.— С. 48.
- ⁸¹ Вороний Микола. Твори.— К., 1989.— С. 80.
- ⁸² Зеров М. Твори: В 2 т.— К., 1991.— Т. 2.— С. 545.
- ⁸³ Черкасенко Спиридон. Твори: В 2 т.— К., 1991.— Т. 1.— С. 146.
- ⁸⁴ Шевчук В. «Хатяни» і український неоромантизм // Українська хата / Антологія.— К., 1990.— С. 27.
- ⁸⁵ Лепкий Богдан. Писання. К.- Ляйпціг, 1926.—С. 21.
- ⁸⁶ Бірчак В. Лицар-мрійник // Пачовський Василь. Збір. творів: У 2 т.— Філадельфія— Нью-Йорк; Торонто. 1984.— Т. 2.— С. 26.
- ⁸⁷ Степняк М. Поети «Молодої музи»//Червоний шлях.—1933.— № 1.—С. 178.
- ⁸⁸ Молода муза / Антологія.— К., 1989.— С. 216.
- ⁸⁹ Див.: Ласло-Куцюк М. Шукання форми.—Бухарест, 1980.—С. 28.
- ⁹⁰ Лепкий Богдан. З глибин душі,— Львів, 1905.— С. 77.
- ⁹¹ Ільницький М. Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті // Лепкий Богдан. Твори: В 2 т.— К., 1991.— Т. 1.— С. 15.
- ⁹² Лепкий Богдан. Поезії.— К., 1990.— С. 143.
- ⁹³ Народні пісні в записях Івана Франка.— К. 1970.— С. 151.
- ⁹⁴ Історія української літератури: В 2 т.— К., 1987.— Т. 1.— С. 575.
- ⁹⁵ Пачовський Василь. Розсипані перли.—Львів, 1901.—С. 5.
- ⁹⁶ Молода муза.— К., 1989.— С. 56.

- ⁹⁷ Франко І. Повне зібр. творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 33.— С.176.
- ⁹⁸ Лев В. Богдан Лепкий // ЗНТШ.— Т.193.— Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1976.— С. 152.
- ⁹⁹ Карманський Петро. Пливе по морі тьми.— Львів, 1909.— С. 7.
- ¹⁰⁰ Ільницький М. Поети «Молодої музи» / Укр. мова і літ-ра в школі.— 1990.— № 4.— С.18.
- ¹⁰¹ Лепкий Б. Твори: В 2 т. — К., 1997. — Т.1. — С.139.
- ¹⁰² Розсипані перли // Поети «Молодої музи».— К., 1991.—С.321.
- ¹⁰³ Пачовський Василь. Ладі й Марені терновий огонь мій...— Львів, 1913.—С. 7.
- ¹⁰⁴ Кобринська Н. Символізм в народній пісні/Кобринська Наталія. Вибрані твори.— К., 1980.— С. 369—370.
- ¹⁰⁵ Коцюбинська М.Етюди про поетику Шевченка.— К., 1990.— С.96.
- ¹⁰⁶ Журавлі повертаються... / З епістолярної спадщини Б.Лепкого. — Львів, 2001. — С.210.
- ¹⁰⁷ Лепкий Богдан. Поезії.— К., 1990.—С. 30 — 31.
- ¹⁰⁸ Щасливий у праці / Зб. праць і матеріалів... — К., 2000. — С.227-230.
- ¹⁰⁹ Твердохліб Сидір. В свічаді плеса.— Львів, 1908.— С. 65.
- ¹¹⁰ Слово.— Нью-Йорк, 1962.— С. 437.
- ¹¹¹ Жулинський М. Із забуття — в безсмертя.— К., 1989.— С. 121.
- ¹¹² Шаповал Микита. Схема життєпису.— Нью-Йорк, 1956.— С. 4.
- ¹¹³ Чупринка Грицько. Метеор.— К., 1910.—С. 30.
- ¹¹⁴ Будяк Юрій. Буруни.— К., 1910.—С. 82..
- ¹¹⁵ Неприцький-Грановський Олександр. Акорди.— К., 1914.—С. 18.
- ¹¹⁶ Чернихівський Г. Олександр Неприцький-Грановський . — Тернопіль, 1996. — С.174.
- ¹¹⁷ Грушевський Михайло. Байда-Вишневецький в поезії й історії.— К., 1909.— С. 7.
- ¹¹⁸ Будяк Юрій. Пан Базалей.— К.,1910.— С. 3.
- ¹¹⁹ Рубчак Б. Пробний лет// Остап Луцький — молодомузець.— Нью-Йорк, 1968.— С. 8.
- ¹²⁰ Філянський Микола. Поезії.— К., 1988.— С. 51.
- ¹²¹ Жук Михайло. Співи землі.— Чернігів, 1912.— С. 25.
- ¹²² Салига Т. І зорі на небі вмивались сльозами // Стрілецька Голгофа.—Львів, 1992.— С. 16.
- ¹²³ Там же.— С. 290.
- ¹²⁴ Ласло-Куцюк М. Українська радянська література.— Бухарест, 1975.— С. 244- 245.
- ¹²⁵ Тичина Павло. Сонячні кларнети.— К., 1990.— С. 29.
- ¹²⁶ Новиченко Л. Тичина і його час: незайві доповнення.— Рад. літературознавство. — 1989.— № 3.— С. 9.
- ¹²⁷ Дей О. Сторінки з історії української фольклористики.— К., 1975.— С. 239.
- ¹²⁸ Бойко В.Поетичне слово народу і літературні процеси.— К., 1965.— С. 286.
- ¹²⁹ Якубовський Ф. Шляхи української поезії// Антологія української поезії.— К., 1930.— Т. II.— С. 28.
- ¹³⁰ Дей О. Сторінки з історії української фольклористики.— К., 1975.— С. 235.
- ¹³¹ Адельгейм Є. Михайль Семенко// Семенко Михайль. Поезії.— К., 1985.— С. 19.
- ¹³² Черниш Г. Не оминайте Семенка!— Літ. Україна.— 1988.— № 33.— С. 7.
- ¹³³ Бажан М. Вступне слово// Семенко Михайль. Поезії.— К., 1985.— С. 8.

ЗМІСТ

Від автора	3
Українська поезія кінця XIX століття: фольклорні джерела та їхнє літературне опрацювання	6
Фольклорно-етнографічний контекст творчості «останніх із могікан» класичного романтизму	6
Художнє засвоєння народної творчості в поезії реалістів	18
Новаторські енциклопедичне спілкування Івана Франка з фольклором	26
Функціонування уснопоетичної творчості в писаннях молодшої плеяди реалістів-«народників»	35
«Олітературення» інонаціонального фольклору	58
Розмаїта новітня поезія початку XX ст. у світлі літературно-фольклорних паралелей	64
Трансформація фольклорних імпульсів «жіночою» поезією	65
Підходи до народної творчості перших українських модерністів	79
Поезія народних традицій передсимволістів Олександра Олеся, М. Вороного та символіста С. Черкасенка	95
Теоретичні канони і художня практика українського модернізму («Молода муза» і фольклор)	106
«Українська хата» і фольклор	122
Переломлення фольклору в розмаїтих методах і стилях поезії 10-х рр. XX ст.	131
Висновки	148

Наукове видання

Погребенник Володимир Федорович

**Фольклоризм української поезії
останньої третини ХІХ – перших десятиріч ХХ ст.**

Підписано до друку 29.04.2002 р. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Друк офсетний.

Умовн. друк. арк. 9,18. Облік. видав. арк. 15,3. Наклад 60 прим.

Зам. № 242.

Віддруковано з оригіналів.

Друкарня НПУ імені М. П. Драгоманова.

01601, м. Київ, вул. Пирогова, 9

(044) 239-30-26